

---

Miško Šuvaković

**PARAGRAMI  
TELA/FIGURE**

\*

Predavanja i rasprave o  
*strategijama i taktikama*  
teorijskog izvođenja  
u  
modernom i postmodernom  
*performance art-u*, teatru, operi,  
muzici, filmu i tehnoumetnosti

---

SADRŽAJ:

PRISTUP PREDAVANJIMA I RASPRAVAMA	11
<b>DEO I: Predavanja o teatru i <i>performace art-u</i></b>	15
<b>1. POSTMODERNA I POSTMODERNI TEATAR</b>	17
1.1 POSTMODERNA I POSTMODERNIZAM	17
1.2 POSTMODERNA I POJAM AVANGARDE - RAZLIKE	18
1.3 POJAM POSTMODERNOG TEATRA	20
<b>2. POSTMODERNI TEATAR I PERFORMANS</b>	27
2.0 UVODNI INDEKSI	27
2.1 GRANICE TEATRA I DOMENI PERFORMANSA	27
2.1.1 Akcionizam i realnost nesvesnog	27
2.1.2 Transgresija i poludeli zakon	30
2.1.3 Hepening i performativ	33
2.1.4 Fluksus, muzika, koncept i performans	37
2.1.5 Body art kao realizam činjenja	44
2.1.6 Ambijentalna umetnost i ambijentalni teatar	53
2.1.7 Oralna poezija i govorni čin	55
2.1.8 Teatarske laboratorije i metateatar	56
2.1.9 Od baleta do postmodernog plesa	62
2.1.10 Tehnoestetika i performans	70
2.1.11 Fragment: fenomenologija postmoderne opere(kao)performansa	71
2.1.12 Oko feminističkog performansa	73
2.1.13 Zaključni fragmenti: paradoksalna interdisciplinarna disciplina	76
<b>3. GRANICE MODERNOG TEATRA I POSTMODERNA ENTROPIJA FIGURE SEMILOGIJA I FILOZOFIJA PREDSTAVE FIGURE U TEATRU</b>	77
3.1 UVOD: PRIKAZIVANJE U TEATRU: PRIKAZIVANJE TEATROM	77
3.2 FIGURA	78
3.2.1 Koncepti figure	78
3.2.2 Psihoanaliza teatarske figure	84
3.2.3 Tehnoestetske funkcije figure	91

#### 4. MAŠINE JEZIKA I MAŠINE ŽELJE:

##### OKO DEKONSTRUKCIJE DRAMSKOG I SCENSKOG TEKSTA

4.0. UVODNE TEZE	99
4.0.1 Mašine jezika	99
4.0.2 Mašine želje	99
4.0.3 Opscenost dramskog teksta	99
4.0.4 Tri modela dramskog teksta	99
4.1 TEORIJE TEKSTA I DRAMSKI TEKST	100
4.1.1 Uvod u teoriju teksta	100
4.1.2 Tekst i obećanje govora	101
4.1.3 Intertekstualnost: tip i token	101
4.2 ZNAČENJA DRAMSKOG TEKSTA	103
4.2.1 Dramski tekst i mogući svetovi	103
4.2.2 Dekonstrukcija	104
4.2.2.1 Dekonstrukcija dramskog teksta	104
4.2.2.2 Deridijanski mimezis i <i>mimezis mimezisa</i>	106
4.2.3 Citat i transfiguracija dramskog teksta	108
4.2.4 Kolažno-montažni postupci: <i>grubi šavovi</i> dramskog teksta	109
4.2.5 Pastiš, rimejk i mimikrija	110
4.2.6 Simulacija i simulakrum dramskog teksta	110
4.2.7 Poližanrovski diskurs	112
4.2.8 Postmoderna alegorija i dramski tekst	113
4.2.9 Teorija označitelja	114
4.2.9.1 Označitelji: <i>prošiveni bodovi</i> dramskog teksta	114
4.2.9.2 Simbolično, Imaginarno i Realno dramskog teksta	116
4.2.9.3 Ne-Celo i fraktalno u dramskom tekstu	117
4.2.9.4 Fantazam i dramski tekst	118
4.2.9.5 Fikcionalnost i parafikcionalnost dramskog teksta	120
4.2.10 Postmoderni apsurd, ironija, parodija i humor u dramskom tekstu	121
4.2.11 Dijahronijska i sinhronijska promena žargona	122
4.2.12 Naracija u postmodernom dramskom tekstu	123
4.2.13 Paraestetski i hiperestetski aspekti dramskog teksta	126

4.2.13.1 Paraestetske granice dramskog teksta	126
4.2.13.2 Hiperestetski dramski tekst–medijska upotreba zadovoljstva	127
4.3 DRAMSKI TEKST I SCENA (PARAFENOMENOLOGIJA)	128
4.3.1 Diskurzivno i nediskurzivno teatra i performansa	128
4.3.2 Granice interpretacije: interpretativne mašine	129
4.3.3 Interpretativne mašine: od dramskog dela ka performansu	130

LITERATURA UZ PREDAVANJA	132
--------------------------	-----

#### DEO II: Rasprave i predavanja o "telu" teorije

1. PERFORMATIVNOST TEORIJE: TEORIJA POKAZUJE SVOJE TELO	147
1.1 DEKONSTRUKCIJA I PITANJE: ČEMU UMETNOST?	147
1.1.1 Tri fotografije: Niče, Hajdeger i Vitgenštajn	147
1.1.2 Pristup pitanju	150
1.1.3 Ko postavlja pitanje "čemu umetnost?"	151
1.1.4 Kada se se postavlja pitanje "čemu umetnost?"	154
1.1.5 Gde se postavlja pitanje "čemu umetnost?"	155
Beleške	158
1.2 TEATRALIZACIJE FILOZOFIJE: FILOZOFIJA POKAZUJE SVOJE TELO	161
1.2.1 Uvod	161
1.2.2 Razlog i putevi uticaja	161
1.2.3 Mehanizmi (MAŠINE ŽELJE)	164
1.2.4 Veoma različiti primeri recepcije	166
1.2.5 Žorž Bataj	166
1.2.6 Martin Hajdeger	168
1.2.7 Žil Delez	170
1.2.8 Mišel Fuko	172
1.2.9 Žak Derida	175
1.2.10 Pol de Man	178
1.2.11 Dejvid Kerol	180
1.2.12 Peter Sloterdajk	182
1.2.13 Art&Language	185
Beleške	188

1.3 ZASTUPNICI: UMETNOST I FILOZOFIJA. PRISTUP ODNOSIMA FILOZOFIJE I UMETNOSTI U XX VEKU	189
1.3.1 Uvod: zastupnici	189
1.3.2 Umetničko delo prethodi diskursu filozofije	191
1.3.3 Umetničko delo i javni metatekst kulture	192
1.3.4 Svet umetnosti	192
1.3.5 Prikazivanje umetnosti u filozofiji	193
1.3.6 Diskurs umetnika: od Van Goga do Maljeviča	194
1.3.7 (Ne)sporazum sa vitgenštajnovskom filozofijom	195
1.3.8 Od nauke o muzici ka <i>teoriji na delu</i>	197
1.3.9 Prag između filozofije i književnosti	198
1.3.10 Zaključak	199
Napomena	200
Beleške	201
1.4 GRANICE DIKURSA: O ODNOSIMA 'TEORIJE', 'UMETNOSTI' I 'TELA' U XX VEKU	203
1.4.1 Pisac bez priče	203
1.4.2 Diskurzivne prakse "kao" odnosi teorije, umetnosti i tela	205
1.4.3 Umetničko delo prethodi teoriji	206
1.4.4 Drugi glas: teorija je kontekst umetnosti	207
1.4.5 Funkcija pisma ( <i>écriture</i> )	207
1.4.6 Teorija o teoriji	208
1.4.7 Zaključak	209
Beleške	210
<b>2. POSTSTRUKTURALISTIČKE RASPRAVE O OPERI</b>	216
2.1 PROBLEM PRVE OPERE: NEIZVESNE RAZLIKE ISTORIJE I METAFIZIKE	216
2.1.1 Etnologija i opera	216
2.1.2 Metafizika i istorija - opera i muzika	217
2.1.3 Prva opera	221
Beleške	223
2.2 OPERA I FILOZOFIJA	236
2.2.1 O mogućim naracijama, registrima i problemima...	236
2.2.2 O zmiji, služi i gospodaru	237
2.2.3 O fragmentarnim odnosima opere i filozofije	237
2.2.4 Diskurzivna analiza opere: od govora moći do ljubavnog govora	238
2.2.5 Označiteljska praksa opere: ljubav, skrivanje i moć	240

2.2.6 Neizvesna tradicionalna filozofska pitanja o operi	241
2.2.7 Još jednom o smrti opere	246
Beleške	248
<b>3. POSTSTRUKTURALISTIČKE RASPRAVE O MUZICI</b>	252
3.1 DISKURZIVNA ANALIZA	252
3.1.1 Uvod u diskurzivnu analizu	252
3.1.2 Adorno i kriza moderne	254
3.1.3 Teorija, muzikologija i filozofija	257
Beleške	259
3.2 FATALNI 'ROD' MUZIKE	263
3.2.1 Izvesni pristupi/prestupi-identitet roda i muzike	263
3.2.2 Autonomija, univerzalnost i funkcije muzike	264
3.2.3 Struktura muzičkog dela i rod	265
3.2.4 Muzičko izvođenje i identitet roda	266
3.2.5 Uloga institucije	267
3.2.6 Istorija muzičara i istorija muzičarki: naracije	268
3.2.7 Ka teoriji tematizacije žene i teoriji slušateljke	268
Beleške	269
3.3. MUZIKA I IDEOLOGIJA: NEKA FRAGMENTARNA PROPITIVANJA O LAKANOVSKIM KONCEPCIJAMA IDEOLOGIJE, O BARTOVOJ ZAMISLI GOVORA IDEOLOGIJE I ALTISEROVOJ TEORIJI IDEOLOŠKIH APARATUSA	272
3.3.1 O isključenju "društvenog" kroz označiteljsku praksu: lakanovski pristup (1)	272
3.3.2 Ideologija i fantazam: lakanovski pristup (2)	273
3.3.3 Ka teoriji dvostruke naturalizacije	274
3.3.4 Ideosfera i muzika: jedna moguća primena Bartove rasprave	275
3.3.5 Institucija ili spoljašnja "priroda" muzike-Altiserov pristup	276
Beleške	278
3.4 KRITIČNO PRAVO NA FILOZOFIJU I NEIZVESNO PRAVO NA MUZIKU	
3.4.1 Asimetrija prava na filozofiju i prava na muziku	282
3.4.2 Prilog: detalji o pravu muzike na filozofiju	285
Beleške	292
3.5 KONTRAVERZA: KAZIVO I NEKAZIVO MUZIKE	302



3.5.1 Pristup: prvi korak ka metafizici muzike	302
3.5.2 Prestup: koraci unutar metafizike muzike	305
3.5.3 Neizvesni modeli i njihove mogućnosti	312
Beleške	320
3.6 <i>MIMEZIS MIMEZISA</i> : ESTETSKO KAO TRANSGRESIVNI ELEMENT MUZIKE	330
3.6.1 Pristup	330
3.6.2 Problem prikazivanja: Figure i uslovi rasprave	330
3.6.3 <i>Mimezis mimezisa</i>	332
3.6.4 Funkcija estetskog: Transgresija	336
Literatura	338
3.7 SCENSKO TELO KOMPOZITORKE: <i>PARAGRAMI MUZIKE</i>	339
3.7.1 Pristup	339
3.7.2 <i>Paragrami</i> generisanja i izvođenja muzike	340
3.7.3 <i>Označiteljske prakse</i> u delu VrisKrik.EXE	340
3.7.4 Moć jezika ili moć muzike, pravila, transgresije i metafora <i>šizofrenije</i>	342
3.7.5 <i>Ready made</i> i muzika	344
3.7.6 Figura kompozitorke na sceni	345
Literatura	347
<b>4. POSTSTRUKTURALISTIČKE RASPRAVE O TEATRU, PLESU I PERFORMANCE ART-U..</b>	349
4.1 PITANJA O TEATRU I ZLU (paraegzistencijalizam, egzistencijalizam kao konstrukcija)	349
4.1.1 Pitanja o zlu	349
4.1.2 Metafizika zla	350
4.1.3 Društvenost zla	350
4.1.4 Nemotivisanost zla	352
Literatura	353
4.2 ENERGIJA, TELO/FIGURA I TEORIJSKE NARACIJE	354
4.2.1 Prolog: Hajdeger, Mangelos, energija i Fuko	354
4.2.2 Energija: žargon, metafora ili doslovni događaj	355
4.2.3 Logika doslovnosti: zmija, prazan prostor, siromašni teatar i body art	357
4.2.4 Fenomenologija žene: Marina Abramović, Klod Kaun i Vlasta Delimar	359
4.2.5 Alegorija prizora: Žak Derida, Maja Deren, Marina Abramović, Sindi Šerman i Filip Glas	363

Beleške	365
4.3 TELO/TEKST/MUZIKA: POSTSEMIOLOŠKO PITANJE O ZNAČENJU TELA U MODERNISTIČKOM PLESU (SEĆANJE NA TELA MAGE MAGAZINOVIC POSREDSTVOM ŽORŽA BATAJA I ROLANA BARTA)	366
4.3.1 Govor tela	366
4.3.2 Telo, muzika i tekst	367
4.3.3 Još!	368
Liteartura	368
4.4 DEKONSTRUKCIJA ANTROPOLOŠKOG TEATRA	369
4.4.1 Dekonstrukcija na ostrvu	369
4.4.2 Nema neutralnog tela	369
Beleške	372
<b>5. POSTSTRUKTURALISTIČKE RASPRAVE O FILMU</b>	373
5.1 ANATOMIJA PRIKAZIVANJA	373
5.2 KONCEPTI PRIKAZIVANJA	378
5.3 ESENCIJALISTIČKE I REALTIVISTIČKE TEORIJE PRIKAZIVANJA	391
5.4 PREKO IKONIČKOG FILMSKOG ZNAKA	395
Literatura	400
<b>6. POSTSTRUKTURALISTIČKE RASPRAVE O TEHNOUMETNOSTI</b>	403
6.1 TECHNÉ: HAJDEGEROVI EFEKTI: TRADICIONALNI, MODERNI I POSTMODERNI POJAM TEHNOESTETIKE I TEHNOUMETNOSTI	403
6.2 TEHNOESTETIKA I TEHNOUMETNOST	406
6.2.1 Arbitrarnost	408
6.2.2 Hardver	411
6.2.3 Softver	411
6.2.4 Ekran	413
6.2.5 Elektronska proteza	413
6.2.6 Kiborg	414
6.2.7 Kiberprostor	415
6.2.8 Kiberontologija	416
6.2.9 Ekstaza	417
6.2.10 Hipertekst	420
6.2.11 Mašina umesto označitelja	422
6.2.12 Alijenacija i fetišizam tehno-kulture – neočekivana asimetrija	423
6.2.13 Manifest kiborga	427
6.2.14 Zaključna napomena	428
Literatura	429

## PRISTUP PREDAVANJIMA I RASPRAVAMA

Ova obimna i heterogena knjiga je nastala između 1995. i 2001. godine. Knjiga *Paragrami tela/figure* je rezultat istraživanja, pisanja i čitanja, odnosno, telesnog reagovanja na svetove izvođačkih umetnosti... U knjizi su zbirani i sabrani tragovi mnogih glasova, gestova, upisa, brisanja i naslojavanja diskursa tela umetnosti. U više navrata sam prerađivao pojedine delove, fragmente, segmente, odnose i celine. U početku je knjiga mišljena i planirana kao detaljna i iscrpna estetika postmodernog teatra, zatim je formulisana kao neizvesna teorija ili granična filozofija izvođačkih (performerskih i performativnih) intertekstova, da bi u konačnoj formi dobila konstelaciju tragova konfrontacija i ugovora retoričkih figura o izvođačkim umetnostima i izvođenju medija kao diskursa unutar svetova teorije i filozofije umetnosti. Napisao sam heterogenu i fragmentarnu knjigu koja jeste *dokazni* indeks svakodnevne borbe za značenje između pogleda, sluha, mirisa, dodira, tela ili figure na prvoj ili drugoj sceni, zapravo, u međuprostorima scene i ekrana.

Naslov knjige PARAGRAMI TELA/FIGURE je izveden iz koncepta 'paragrama' (*paragram*) koji je Julia Klristeva preuzela od Ferdinanda de Saussura (Ferdinanda de Saussurea) i primenila ga na jezik književnosti (poeziju). U kontekstu ove knjige koncept paragrama se primenjuje na izvođačke umetnosti i označava:

- A. da je umetnost izvođenja mogućnost beskrajnog kôdiranja tela/figure, čina tela/figure i efekata tela/figure,
- B. da je svaki umetnički 'izvođački tekst' (komad, situacija, događaj) višestrukost interakcija pisanja-i-čitanja u polju gledanja i slušanja, i
- C. da je izvođačko umetničko delo složena, otvorena i promenljiva mreža odnosa različite prirode.

\*\*\*

Prvi deo knjige je poslužio kao polazište za predavanja koja sam držao u okviru istraživačkog projekta nazvanog TEORIJA KOJA HODA u CENPI-u (*Centru za novo pozorište i igru*) u Beogradu od oktobra 2000. do februara 2001. godine. Drugi deo knjige je nastajao različitim prilikama i povodima, od predavanja koja sam držao iz "Primenjene estetike" na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu do nastupa na kolokvijima, simpozijumima i kongresima (Beograd, Novi Sad, Ljubljana) tokom 90ih godina.

\*\*\*

Tokom istraživanja i prikupljanja materijala za ovu knjigu, dragocenu pomoć su mi pružili Nada Seferović, Darko Šimičić, Vlado Martek, Vlasta Delimar, Neša Paripović, Džil Sigman i Dubravka Đurić. Bili su dragoceni razgovori ili prepiske sa Mirjanom Veselinović-Hofman, Tatjanom Marković, Biljanom Tomić, Alešom Erjavcem, Levom Kreftom, Markom Košnikom, Marinom Gržinić, Ernestom Ženkem, Emilom Hrvatinom,

Bojanom Kunst, Edom Čufer, Leonom Stefanijom, Uršom Jurman, Goranom Sergejom Pristašom, Nikšom Gligom i Tomislavom Medakom. Zahvaljujem se recenzentima na čitanju i podršci: Sonji Marinković, Neveni Daković i Vladimiru Kopiclu. Posebno se zahvaljujem izdavačima: Jovanu Ćirilovu i Milanu Lučiću. Poseban trud u opremu i izgled ove knjige su uložili dizajneri Nikola Stevanović i Daniel Đarmati.

Provokativna i svakodnevna saradnja sa TKH-ovcima je uticala na koncepciju i strukturu ove knjige. Zato se zahvaljujem Bojani Cvejić, Bojanu Đorđevu, Siniši Iliću, Jeleni Novak, Kseniji Stevanović, Jasni Veličković i Ani Vujanović.

Dragoceno akrabično čitanje, kritičku redakciju, preciznu lekturu i korekturu spisa predavanja i rasprava su uradile Ana Vujanović, Ksenija Stevanović Jelena Novak- bez njih ove knjige ne bi bilo.



Teorija koja Hoda, SKC, 14 maj 2001.

---

**Deo I:**

Predavanja

---

o teatru i *performance art-u*

## 1. POSTMODERNA I POSTMODERNI TEATAR

### 1.1 POSTMODERNA I POSTMODERNIZAM

Postmodernom se nazivaju umetnost i kultura koje nastaju odbacivanjem, kritikom ili korekcijom moderne umetnosti i kulture.

Kada se postmoderna definiše kao odbacivanje i negiranje moderne umetnosti i kulture tada ona ima odlike: (1) antimodernizma ili umetnosti i kulture koja je po svojim uverenjima, značenjima, vrednostima, ciljevima, oblicima izražavanja, prikazivanja i komuniciranja različita (asimetrična, u diskontinuitetu) od umetnosti i kulture modernizma, i (2) predmodernizma ili umetnosti i kulture koja se eklektički i ekstatički vraća idealima umetnosti i kulture koji su prethodili istorijskom uspostavljanju modernizma kao megakulture, drugim rečima, postmoderna umetnost i kultura se vraćaju istorijskim idealima izražavanja, prikazivanja i komuniciranja u helenizmu, hrišćanskom svetu, renesansi, baroku, manirizmu, klasicizmu, odnosno, ranim modernističkim formacijama kao što su neoklasicizam, romantizam, simbolizam, secesija. Postmodernu kao odbacivanje moderne čine reakcije na modernizam, pre svega na avangardu i visoki modernizam. U pitanju su konkretne istorijske realizacije koje se prepoznaju u različitim dvadesetovekovnim krizama modernizma ili reakcijama na modernizam. Na primer, status postmoderne može da dobije metafizičko slikarstvo kao reakcija na futurizam početkom XX veka, odnosno, pisanje urbane proze u delima srpskih i hrvatskih dadaista i zenitista (Boško Tokin, Marijan Mikac) koji su spajali visoku i popularnu kulturu tokom kasnih 20ih i 30ih godina, odnosno, Brehtov (Bertoldt Brecht) levičarski i Artoov (Antonin Artaud) nadrealističko-egzistencijalistički prodor u narativno tkanje dramskog teksta. Interpretativnu odrednicu postmoderne dobijaju i nacionalrealistički, fašistički i socijalrealistički teatar, arhitektura, muzika, slikarstvo, film i književnost tokom kasnih 20ih i tokom 30ih godina pošto nastaju kao reakcije na nemačku, italijansku i rusku avangardu i modernizam, odnosno, uspostavljanju se predmodernističke i antimodernističke forme izražavanja (romantičarske, klasicističke) u funkciji ideoloških narativnih i fikcionalnih projekcija istorije (mitsko u nacionalsocijalizmu i fašizmu) i budućnosti (utopijske optimalne projekcije u socijalističkom realizmu).

Kada se postmoderna definiše kao kritika moderne umetnosti i kulture tada se ona opisuje i interpretira kao imanentno (unutar modernističko) prevladavanje modernizma, odnosno, prevladavanje dominantnih modernističkih dogmi o autonomiji umetnosti i kulture u odnosu na politiku (religiju). Postmoderni teatar nastaje kritikom elitističkog i ezoteričnog statusa modernističkog teatra, odnosno, visoke kulture i umetnosti.

Kada se postmoderna definiše kao korekcija moderne kulture i umetnosti tada se

o postmodernoj govori kao o jednom od stupnjeva moderne; govori se: (1) o egzoteričnoj modernoj, a to znači da se moderna umetnost i kultura vide kao visoke elitističke produkcije kojima se u postmodernoj suprotstavljaju efekti masovne kulture i umetnosti i time se ostvaruje intertekstualno prožimanje masovne i visoke umetnosti i kulture, (2) o unapređujućoj korekturi projekta moderne, odnosno, o postmodernoj se govori kao o produžetku moderne novim ili drugačijim sredstvima kojima se njeni paradoksi razrešavaju i otvaraju masovnoj medijskoj produkciji, (3) o hipermodernoj, odnosno, o modernoj koja u medijskoj ili postsemiotičkoj elektronskoj kulturi biva usložnjena i dovedena do ekstatičke hiperrealnosti simulacijskih predstava, (4) o transumetnosti i transkulturi kao o prelaznim oblicima produkcije između modernističke istorijski dovršene megakulture i još nedefinisane megakulture budućnosti, i (5) o pluralnoj modernoj, odnosno, o postmodernoj se govori kao nekonzistentnoj i heterogenoj kulturi sinhrono postojećih različitih, međusobno nepovezanih, svjetova kulture, umetnosti (teatra, književnosti, filma, slikarstva, muzike).

Pojam postmoderna kultura se upotrebljava kao pojam periodizacije megakultura XX veka - postmodernom se označava postistorijski period nakon dovršenja moderne kulture. Po različitim autorima kraj moderne označavaju različiti trenuci: 1945. godina i bacanje prve atomske bombe na Nagasaki i Hirošimu, slom utopijskih vizija i pobune mladih tokom 1968. ili prva velika energetska kriza ranih 70ih godina. Često se ukazuje na razlikovanje pojma postmoderne i postmodernizma: (1) postmodernom se označava kultura, a (2) postmodernizmom stil, pokret, skup tendencija ili epoha u umetnosti postmoderne kulture. Napomena: često je teško, veoma teško, razlikovati, postmodernu kulturu od postmodernizma u umetnosti, drugim rečima, između kulture i umetnosti u doba postmoderne postoje prepleti, identiteti ili nestabilne granice (margina postaje centar, centar postaje margina, itd.).

## 1.2 POSTMODERNA I POJAM AVANGARDE - RAZLIKE

U studijama o postmodernoj neodređen je odnos između pojma postmoderne (postmodernizma) i pojma avangarde.

Pojedini autori smatraju da je pojam postmoderne kao postistorijske formacije suprotstavljen pojmu avangarde (radikalnom modernizmu zasnovanom na zamisli nekontrolisanog razvoja ili napretka) po tome što postmoderna nije određena konceptom projekta (napredovanja, umetničke ili književne revolucije), doslovnog nefikcionalnog izraza, eksperimenta i ekscesa. Takvi autori postmodernu vide kao arbitrarnu fikcionalnu postistorijsku upotrebu (citati, simulakrum, mimezis) istorijskih tekstualnih tragova kulture i umetnosti, a time kao istorijsku suprotnost avangardi kao karakteristično modernističkoj utopijskoj formaciji.

Drugi autori pojmu avangarde suprotstavljaju pojam retrogarde. Po njima predstave, izrazi, značenja i vrednosti avangardne i moderne umetnosti su mrtvi znaci dovršenih kultura i umetničkih istorija. Retrogardni teatar je teatar koji koristi mrtve znake avangardi i revolucionarnih ideologija (komunizma, fašizma, nacionalsocijalizma, modernizma) da bi pokazao njihovu istrošenost, odnosno, da bi ukazao na traumatična mesta normalne moderne kulture (na Zapadu) i socrealističke, odnosno, postsocijalističke kulture (na Istoku). Po Marini Gržinić, pisano povodom likovnih umetnosti a primenljivo na performans i teatar, *retrogarda* (*retroavangarda*) je produkcija vizija i otelotvorenje topografije vremenske petlje sadašnjosti kao sutrašnje prošlosti: "U takvom slučaju, mašina koja produkuje značenje je u suprotnosti prići o racionalnom naučnom progresu koji je povezan sa progresivnom politikom, na strani a-modernog pogleda (B. Latour) koji ustraja na odsutnosti početka, prosvetčenosti i dovršenosti." ("U topia")

Treća grupa autora, posebno anglosaksonski autori, pojam avangarde koriste kao otvoren i primenljiv indeksni pojam kojim aistorijski označavaju i modernističke i postmodernističke ekscese, eksperimentalne i interdisciplinarne (intermedijske, intertekstualne, intersubjektivne) oblike izražavanja, prikazivanja, komuniciranja ili delovanja u svetu kulture i svetu umetnosti (teatru). Za njih avangarda nije istorijsko umetnička ili istorijsko teatarska kategorija, već relativno pogodna oznaka (nalepnica, indeks) za imenovanje umetničkog i teatarskog rada koji se ukazuje kao anomalija ili eksces u odnosu na aktuelnu dominantnu kulturu. Drugim rečima, i modernu i postmodernu umetnost (teatar) karakterišu tendencije koje su dominantne u određenom trenutku i zadovoljavaju opšte potrebe aktuelne kulture (*mainstream*) i tendencije koje su ekscesi u okviru specifičnog trenutka i kritička reakcija na dominantnu kulturu (avangarda).

Četvrti autori prave razliku između pojmova avangarda, neoavangarda i postavangarda u odnosu na megakulture modernizma i postmodernizma. Shematski:

- (1) prethodnica moderne - avangardom se naziva kompleksna zbirka ekscesnih, eksperimentalnih i interdisciplinarnih pojava, pokreta ili individualnosti koje prethode modernizmu kao dominantnoj kulturi ili predvode modernističke istorijske evolucije i revolucije od sredine XIX veka do kasnih 30ih godina XX veka,
- (2) korekcija i kritika dominantnog modernizma u doba hladnoratovske podele sveta - neoavangardom se naziva složena zbirka ekscesnih, eksperimentalnih i interdisciplinarnih pojava, pokreta ili individualnih praksi koje u okviru razvijenog (visokog na Zapadu i umerenog na Istoku) modernizma autokritički problematizuju njegove dogme, odnosno, utopijske projekte ranog modernizma i avangardi dovode do ideološke, tehnološke, urbanističke i umetničke realizacije u konkretnim društvenim okolnostima (tehnološka umetnost kasnih 50ih i 60ih godina), a
- (3) upotreba, brisanje i potrošnja avangardnih efekata, produkata i tragova - pojam postavangarde se definiše trojako: (3.1) kao zbirni naziv za različite ekscese

(kritičke i meta) pristupe istoriji avangardi i istoriji modernizma od kasnih 60ih godi-na do danas (od hepeninga i ranog Ježija Grotovskog/Jerzy Grotowski/ do Living teatra/Living theater/, (3.2) kao naziv za retrogardne i postromantičarske ili post-klasicističke dramske i scenske pristupe istorijskim tragovima (mrtvim znacima) avangardi na prelazu 70ih u 80e godine i (3.3) kao naziv za eksperimentalne, tehnološke, medijske, ekstatičke i kritičke pristupe odnosima visoke i masovne kulture na prelazu 80ih u 90e godine (tehnoteatar, tehnoumetnost i tehnestetika).

U nemačkoj literaturi se pojam poststrukturalizma često imenuje kao neostrukturalizam, a pojam postmoderne umetnosti se označava terminom neoavangarda. Neoavangardom se nazivaju ekscenke i eksperimentalne interdisciplinarne pojave i tendencije u umetnosti koje dolaze posle istorijskih avangardi, tj. avangardi prve polovine XX veka.

### 1.3 POJAM POSTMODERNOG TEATRA

Postmodernizmom u teatru, postmodernim teatrom ili postmodernističkim teatrom se nazivaju produkcije dramskog teksta i scenskog ili vanskenskog događaja razvijane od sredine 60ih godina. Razlikuju se postmoderna kao *stil* (izam, art) i postmoderna kao stanje/proces teatra u odnosu na moderni (modernistički) teatar. Ako se izvodi definicija postmodernog teatra kao odrednica stila (postmodernizam i postmodernizmi) tada se rasprava započinje krajem 70ih ili početkom 80ih godina sa:

- (a) eklektičkim citatno-montažnim teatarskim premeštanjima istorijskih oblika prikazivanja u teatru, književnosti i drugim umetnostima,
- (b) kritikom modernizma i modernističke ne-ili-anti-fikcionalne autonomije teatarskog dela, i
- (c) obnovom, rekonstrukcijom, parodijom, potrošnjom i simulacijom različitih pred, anti ili para-modernističkih teatarskih tvorevina (od Jana Fabra /Jean Fabre/ preko Vuster grupe/Wooster group/ do Rdečeg Pilota).

Ako se izvodi definicija postmodernog teatra u odnosu na kritiku modernizma, tada se evolucija pojma postmodernog teatra može pratiti od sredine 60ih godina kroz različite parateatraske strategije dekonstrukcije modernističke autonomije dramskog teatra (od Ibzena/Henrick Ibsen/ i Čehova, Sartra/Jean-Paul Sartre/, Kamija/Albert Camus/, Joneska /Eugene Ionesco/, Beketa /Samuel Beckett/ i Pintera /Harold Pinter/) u rasponu od hepeninga (Alen Kaprou /Allan Kaprow/, Žak-Žan Lebel /Jean Jacques Lebel/, Milan Knížak, grupa OHO, Tomislav Gotovac, Leonid Šejka), akcionizma (bečki akcionisti), body arta (od Brusa Nojmana /Bruce Newman/, Teri Foksa /Terry Fox/ i Denis Openhajma /Dennis Oppenheim/ do Dine Pane /Gina Pane/, Marine Abramović, Karela Milera ili Petera Štembere) i performansa (Džon Kejdž /John Cage/, Josef Bojs /Joseph Beuys/, Lori Anderson /Laurie Anderson/, Zoran Belić, Marina Abramović) do unutar teatarskih ekscenki strategija preuređenja teatarskog

dela kao događaja i umetnosti teatra kao paradigme (Grotovski, Piter Bruk /Peter Brook/, Living teatar i Robert Vilson /Robert Wilson/).

- (1) Karakteristični aspekti (opšte interpretativne indeksacije) postmodernog teatra su: Zasnivanje kritike, metaanalize (u 60im i ranim 70im godinama) i dekonstrukcije (u 70im i 80im godinama) velikog modernističkog teatra i njegove teorije. Misli se na kritiku, metaanalizu i dekonstrukciju postupaka i modela teatarskog (dramskog, scenskog) izražavanja i prikazivanja od Augusta Strindberga (August Strindberg) preko Bertolda Brehta i Artoa do Samjuela Beketa. U domenu teorije kritika, metaanaliza i dekonstrukcija su usmerene na egzistencijalističku, fenomenološku, hermeneutičku i formalističku kritiku i teoriju teatra. U evropskom kontekstu u pitanju su kritika, metaanaliza i dekonstrukcija egzistencijalizma, fenomenologije, hermeneutike i strukturalizma, a u američkom kontekstu, pre svega, pragmatizma i nove kritike. Dominantna teorija teatra postmoderne je zasnovana u okvirima post-strukturalističke produktivne i spekulativne teorije.
- (2) Uvođenje i razrada pojma intertekstualnosti kao teorijskog i produktivnog modela postmoderne umetnosti. Pojam intertekstualnosti je primarno izveden u književnoj teoriji i praksi poznog strukturalizma, da bi ubrzo bio primenjen u teorijskim disciplinama (filozofija, teorija kulture, teorija teatra) i samoj umetnosti (slikarstvu, filmu, teatru, muzici). Postmoderni dramski ili književni tekst nema autonomna estetska značenja. Subvertiraju se značenja uspostavljena na osnovu: (a) spoljašnje reference koja se nalazi u svetu i na koju tekst ukazuje (koju tekst prikazuje), (b) unutrašnje (psihološke ili duhovne), odnosno, ekspresivne, reference koju tekst izražava, i (c) unutartekstualnih (strukturnih, zatvoreni koncept teksta) odnosa autonomnih u odnosu na sve ono što je izvan teksta u prikazivačkom ili ekspresivnom smislu. Smisao i značenja postmodernog dramskog teksta su određena njegovim odnosima sa drugim tekstovima savremene kulture i istorije književnosti, umetnosti, nauke, filozofije, religije, svakodnevice, popularne kulture i politike. Intertekstualnost podrazumeva da su tekst ili tekstualni elementi preuzeti iz različitih tekstova njihovim preobražajem (transformacijom), premeštanjem (transfiguracijom) i smeštanjem u novi strukturalni poredak (mapiranjem). Postmoderni teatarski tekst nema po sebi specifična i utemeljena značenja, on ih zadobija tek kroz uspostavljanje odnosa sa drugim tekstovima ili složenijim tekstualnim porocima (kontekstima) teatra, umetnosti i kulture. Postmodernistička teorija značenja je antiesencijalistička (negira postojanje suštinskih osnova) i relativistička (ukazuje da su značenja funkcije konteksta, odnosno, relativnih tekstualnih odnosa u kontekstu pisanja i čitanja). Pojam intertekstualnosti se u postmodernom teatru posmatra trojako: (a) kao odnos dva ili više dramskih tekstova (odnos iste vrste) i (b) kao odnos dva teatarska dela

- (scenska teksta) ili (c) kao odnos tekstova različite vrste, na primer, odnos scenskog teksta i ekranskog teksta filma, odnos scenskog teksta i lingvističkog teksta knjiŹevnosti, odnos scenskog teksta i teksta slikarstva, itd.
- (3) Za postmoderni teatar je bitno razlikovanje dramskog (lingvističkog) teksta i scenskog (semiološkog) teksta. Dramski tekst je 'pravi' tekst, a to znači lingvistički tekst. Sintagma 'scenski tekst' je metafora i posredni model kojim se opisuje prostorno-vremenski-bihevioralni događaj. Kada se prostorno-vremenski-bihevioralni događaj modeluje kao tekst (prikazuje kao tekst), tada se pokazuje da su različiti pojavni aspekti teatra oblici produkcije značenja i smisla. Scenografija, ponašanje glumca ili tekst koji glumac govori oblici su proizvodnje značenja različite vrste i funkcije. Scenski tekst, zato, uvek zahteva izvesni meta-jezik (poetiku) koja objedinjuje različite scenske tekstulane aspekte u diskurs teatra. Diskursom teatra se naziva prenos značenja, smisla i vrednosti koje ostvaruje scenski događaj, pri tome TA značenja, smisao i vrednosti sadrŹe metajezike kôdove koji omogućavaju razumevanje individualno poetičkih, stilskih, ideoloških ili civilizacijskih značenja.
- (4) Postmoderni teatar jeste kao zbirka, biblioteka ili mnoštvo različitih jednako vrednih jezičkih igara. Postmoderni teatar je pluralistički u tom smislu što: (a) istovremeno i jednakovredno postoje različite paradigme teatra (visoka i popularna; nacionalna, internacionalna i transnacionalna; savremena i istorijska paradigma), drugim rečima, sve je istovremeno aktuelno i retro, i (b) ne postoje čvrste granice između umetničkih disciplina, teatarskih rodova i Źanrova.
- (5) Ukazuje se na pojmove razluke (*différance*) i razlučivanja (*différant*) kao bitne odrednice postmoderne kulture i teatra. Značenja jednog oblika ponašanja, discipline kulture i umetnosti, odnosno teksta ili tekstualnih elemenata su određena postojanjem razlika i razlikovanja između elemenata, struktura ili označivalačkih praksi koje proizvode tekstovi, pri tome karakteristične postmoderne razlike nisu podređene dijalektici (nisu ostvarene prevazilaŹenjem razlika i nastajanjem novog totaliteta) ili velikim sintezama razlika (suprotnosti), već su u pitanju *nesvodive* i *nerazrešive razlike* ili *raskoli* (*différend*). U postmodernoj kulturi se naglašavaju i retorički pre naglašavaju rasne, polne i političke, estetske i etičke razlike i raskoli. Pokazuje se da celovite vizije, koncepcije ili sistema prikazivanja i izražavanja nema. Teatarsko delo je fragment ili nekonzistentna zbirka grubo povezanih fragmenata koji pokazuju svoju posebnost, neuklopljenost i razliku. U postmodernom teatru se u okviru jednog dela radi sa razlikama i raskolima njegovih odrednica tako da nastaje disciplinarno nekoherentno delo koje istovremeno pripada i teatru i knjiŹevnosti i filmu i likovnim umetnostima i muzici. U postmodernom teatru delo postavljeno na sceni pokazuje svoju fenomenalnu (pojavnost i izgled scenskog

- događaja), sintaktičku i semantičku (tekstualnu), odnosno, rodovsku i Źanrovsku nekonzistentnost potencirajući činjenicu razlike i njene nesvodivosti, tj. raskola. Postmoderno delo jeste i mimezis razlika i raskola, odnosno, heterogenosti i nekonzistentnosti istorijskih izraza i predstava.
- (6) U postmodernoj je izvedena kritika pojma originalnosti kao izvornog (ishodišnog ili polaznog) impulsa stvaranja, prikazivanja, izražavanja, produkcije ili proizvodnje u modernističkom teatru. Za moderni teatar originalnost je suštinska odrednica stvaranja novog dela kao izraza specifične, neponovljive i izuzetne individualnosti (egzistencije) pisca, dramaturga, glumca, koreografa, scenografa. Za postmoderni teatar ne postoji ishodišno novi princip stvaranja, već se razvijaju eklektičke i pluralne strategije preobraŹaja i premeštanja aktuelnih ili istorijskih tekstova i modela teatarskog izražavanja i prikazivanja u produkovanju značenja, smisla i vrednosti. Kritikom pojma originalnosti se uvode istoričnost i eklektičnost kao određujući principi prikazivanja prikazanog (*mimezisa mimezisa*), prikazivanja, izražavanja, produkcije ili proizvodnje teatarskog dela, čime se pokazuje da teatarsko delo nije izvorno napisano (izmišljeno, fantazirano, intuitivno predočeno, stvoreno), već da uvek nastaje kao preobraŹaj ili premeštanje nekog ili nekih drugih postojećih tekstova umetnosti teatra i kulture.
- (7) Utvrđivanje eklektičkog karaktera teatarskog dela. Za modernističko teatarsko delo je vaŹilo da je autonomno i originalno struktuirano (stvoreno iz neprozirnosti intuicija individuum). Autonomija (izdvojenost, zatvorenost) i originalnost (posebnost, novina) ukazuju da modernističko teatarsko delo negira istorijske korespondencije i relacije sa drugim teatarskim delima. Modernističko teatarsko delo je neeklektično (homogeno, centrirano, samosvojno), aistorijsko (savremeno) i autonomno (začaureno) u odnosu na druga umetnička dela i njihove efekte. Postmodernističko dramsko delo je eklektično, odnosno, generisano je citatnim, kolaŹnim i montaŹnim procedurama od sinhronijskog i dijahronijskog različitih i međusobno nesvodivih tekstova umetnosti i kulture. Postmodernističko delo je eklektično u tom smislu što je sačinjeno (produkovano) od tekstova ili tekstualnih fragmenata različitog sinhronijskog i dijahronijskog porekla i što ih prikazuje upravo kao karakteristične indekse aktuelnih ili istorijskih stilova, oblika izražavanja ili prikazivanja, specifičnih kôdiranja (drugih) kultura.
- (8) Utvrđivanje i razrada sosirovskog pojma arbitrarnosti (proizvoljnosti) kao suštinske odrednice postmoderne kulture: od znaka do društvenih odnosa. Zamisao arbitrarnosti znaka, odnosno, arbitrarnog odnosa označitelja (*signifier*) i označenog (*signified*) u znaku teatra prepoznaje se i interpretira kao pravilo razumevanja odnosa u kulturi i umetnosti teatra. Pokazuje se da smisao, značenja i vrednosti teatarskog dela nisu uzročna ili prirodna značenja već arbitrarne



kulturološke tvorevine koje mogu biti motivisane ili nemotivisane. Zamisao arbitrarnosti se postavlja kao opšta odrednica odnosa u postmodernom teatru i kulturi. Postmoderna kultura i teatar se često nazivaju postsemiotičkom i postsemiološkom kulturom i umetnošću. Tako se nazivaju zato što postmoderna započinje kritikom modernističke fetišizacije znaka kao elementarnog (atomskog) i statičnog lingvističkog i semiotičkog produkta (izraza, predstave, robe). Po poststrukturalističkim teorijama znak je tek jedan trenutak u procesu (praksi) označavanja. To je trenutak koji proizvodi i fiksira značenje, ali to nije apsolutan, unapred određen odnos. U teorijama postmoderne se pokazuje kako se znak raspada (troši, gubi) do označitelja i označenog. I ukazuje se, pre svega, na označiteljske poretke (lance, mreže) koji prethode značenju, koji su tragovi nekadašnjih značenjskih izraza i predstava ili koji anticipiraju moguća značenja kroz bezbrojne obećavajuće arbitrarne kombinacije. Teatarski događaj nije konačno utvrđeni redosled znakova, već tek jedan trenutak u procesu uspostavljanja i recepcije znaka, odnosno, teatarski događaj je otvorena i promenljiva struktura znakova. U postmodernoj se umesto dramskog ili teatarskog događaja (zatvorenog znakovnog modela) govori o performansu (otvorenom preobražaju i premeštanju znakova).

- (9) Građenjem fikcionalnih i narativnih intertekstualnih struktura se proizvodi karakteristični teatarski tekst (**tekst koji hoda scenom**). Modernističko teatarsko delo je bilo zasnovano na redukciji i odbacivanju narativnog i fikcionalnog poretka. Postmodernistički dramski i scenski tekst nije jednostavna obnova narativnog (pripovednog) strukturiranja teksta, već postupak rada sa intertekstualnim suočavanjem razlikujućih i raskolničkih narativnih modela, narativnih fragmenata ili narativnih principa uspostavljanja fikcionalnog efekta u okviru jednog te istog teksta. Naracija za postmoderni teatar nije velika priča (mita, starog i novog zaveta, velikih zapadnih političkih ili religioznih utopija), već mnoštvo tragova, ostataka i fragmenata pripovedanja dostupnih arbitrarnoj kombinatorici trenutnog povezivanja. Fikcionalnost teatra je u radikalnom modernizmu (avangardi) redukovana do same i doslovne egzistencije izvođača (performera) na sceni ili izvan scene. U visokom modernizmu fikcionalnost je dovedena do znakovne retorike stabilnih i autonomno teatarskih figura (Sartrovi ili Beketovi junaci). Visoko modernistička fikcionalnost je retorika autonomnih zatvorenih (hermetičnih) znakova. U postmodernizmu fikcionalnost je upotrebna 'supstanca' teatra kao što su to bilo koji elementi ili aspekti umetnosti teatra (gluma, dramski tekst, scenografija).

- (10) U postmodernoj se definišu specifične procedure koje potvrđuju, produkuju i proizvode arbitrarnost, eklektičnost, nesvodive razlike i poližanrovske međurodovske teatarske

realizacije. Te procedure su: (a) citatnost je doslovno navođenje jednog teksta kulture u drugom, na primer, u dramskom ili scenskom tekstu, (b) kolažiranje je formalno sintaktičko povezivanje fragmenata različitih tekstova (fragmenata fenomena različitih umetnosti) u novi tekst, pri tome, kolažiranje može nastajati povezivanjem imanentno teatarskih aspekata i povezivanjem vanteatarskih sa teatarskim aspektima, (c) montaža je semantičko povezivanje različitih fragmenata (fenomena) ili tekstova u novi makro tekst ili makro scenski događaj, (d) brikolažiranje je spajanje nespojivih aspekata različitih tekstova (različitih umetnosti ili delatnosti kulture) u novi teatarski scenski tekst-događaj, (e) fragmentacija je razbijanje (razlaganje) konzistentnih i homogenih totalizujućih ili organskih tekstova ili teatarskih dela u elementarne tragove istorijskih tekstova teatra, kulture ili umetnosti, drugim rečima, postmoderni teatar pokazuje da postoje fragmentarni postistorijski aspekti teatra kao umetnosti, da je nemoguće načiniti konzistentno i celovito delo postmoderne, (f) fraktalizacija je razbijanje konzistentnih i homogenih totalizujućih tekstova teatra (teatarskog događaja) u elementarne tragove koji ogledaju ili prikazuju svoje nekadašnje celine, (g) simulacija je medijsko prikazivanje i proizvođenje fikcionalnog kao prisutnog i realnog teatarskog događaja, (h) *mimesis mimesisa* je prikazivanje prikazanog (prikazivanje istorijskih umetničkih dela, istorijskih uzoraka teatra, oblika prikazivanja i izražavanja kulture) kao fikcije koja odražava fikciju, odnosno, potvrđuje fikcionalni karakter svakog ljudskog čina u postmodernoj epohi, (i) hipertekstualna organizacija teatarskog događaja je digitalno ili softversko povezivanje po različitim nivoima predstava (*representations*) tekstova sinhronije i diahronije teatra, odnosno, metaforično opisivanje teatarskog događaja kao hiperteksta označava da jedan teatarski događaj karakterišu istovremeno različita scenska i ekranska predstavljanja koja se u recepciji mogu povezivati u neočekivane semantičke, vizuelne, prostorne, vremenske i bihevioralne odnose, (j) dekonstrukcija je arheologija znanja i eksplikacija granica metafizike pisma, a dekonstrukcija teatra je i praktično i teorijsko provociranje istorijskog metafizičkog horizonta postojanja teatra kao umetnosti (pogleda na svet, predstave sveta), (k) proizvodnja simptoma je ukazivanje da dramski tekst ili teatarski događaj (scenski tekst) nije samo artefakt, već i element koji pokreće klizanje svakog značenjskog, ideološkog, etičkog i estetičkog totaliteta, i (l) teatarska produkcija je arbitrarna medijska proizvodnja i upotreba aktuelnog ili istorijskog vantekstualnog i tekstualnog značenja u konfigurisanju scenske pretstave.

- (11) U postmodernoj se često tvrdi da subjekt teatarskog dela nije biološki i psihološki subjekt pisca, dramaturga, koreografa ili glumca koji postavlja delo na scenu. Pokazuje se da teatarasko delo nije direktni izraz ili odraz psiholoških, duhovnih

ili mentalnih, odnosno, egzistencijalnih stanja subjekta, već da je subjekt posredovan različitim tekstualnim hipotezama koje tekstom ili scenskim događajem postaju znak za subjekt, odnosno, prikazuju ga za čitaoca. O postmodernom subjektu teatarskog dela piše se kao o lingvističkoj ili semiološkoj hipotezi proizvedenoj ili produkovanoj u tekstu teatra. Postmoderni subjekt je subjekt kojim se prikazuje smrt modernistički shvaćenog teatarskog subjekta, pošto autor teatarskog dela nije biološki subjekt (on je samo posrednik, medij), delo nastaje iz drugih dela (indeksiranja i mapiranja) tekstova umetnosti i kulture.

- (12) Postmodernističko umetničko ili teatarsko delo nije pojedinačni artefakt ili token, već potencijalno mogući *teatarski* i *umetnički svet*. Postmoderni umetnik ne stvara završeno i celovito teatarsko delo odredljivo kao proizvod, već otvoren, promenljiv i interaktivan prostorno-vremenski telesni tekst koji je u odnosu sa drugim tekstovima ili artefaktima umetnosti i kulture. Postmoderna drama, ples ili opera nisu samo drama, ples ili opera kao pojedinačna dela, već i projekcija (simulacija) istorijskog ili aktuelnog sveta drame, plesa ili opere, odnosno, intertekstualnih odnosa sveta teatra. U svakom postmodernom teatarskom događaju obećana je struktura teatra kao sveta umetnosti. Kada posmatramo jedan teatarski događaj (scenski tekst), ono što vidimo kao delo postmodernog teatra nije samo ono što oko vidi i ono što uho čuje, već i kompleksna mreža sinhronijskih i dijahronijskih odnosa scenskog teksta pred nama (pred telom i za telo) i istorije teatra, aktuelnosti teatra, književnosti, politike, seksualnosti, itd.
- (13) Postmoderni teatar realizuje moći smrti teatra i rođenja teatra kao umetnosti. U modernoj, posebno avangardnim i neoavangardnim teatarskim tendencijama, postojalo je uverenje o smrti estetskog, o smrti umetnosti i o smrti teatra. Hepening je često opisivao kao poslednja instanca teatra. Postojalo je uverenje da teatar u modernom dobu dolazi do svog istorijskog i epohalnog kraja postajući sam život, novi direktni doživljaj, psihoterapijska situacija, poslednja instanca redukcije teatarskog teksta (figure na telo) ili preobražaj umetničkog teatarskog dela (prvostepene tvorevine) u teorijsko ili filozofsko delo (metateatarski performans). Postmoderni teatar je pokazao da ne postoji konačna koncepcija kraja teatra, umetnosti ili estetike, već da estetička, umetnička i teatarska produkcija uspostavljaju moć: istorijskog dovršenja umetnosti teatra, odnosno, moć iniciranja (pokretanja označiteljskog lanca) umetnosti i teatra kao novih, različitih ili slučajnih paradigmi. Lanac proizvodnje, razmene i potrošnje je beskrajn. Dovođenje, iniciranje ili revizije estetskih, umetničkih ili teatarskih paradigmi za postmodernu kulturu nisu epohalni obrti, kao što je bio slučaj sa modernom kulturom, već trenutne, privremene i promenljive strategije delovanja, činjenja, ponašanja, interpretiranja i produkovanja u svetu umetnosti i svetu teatra. Paradigma teatra, kao i njena istorija, za postmodernu postaju objekt umetničkog rada.

## 2. POSTMODERNI TEATAR I PERFORMANS

### 2.0. UVODNI INDEKSI

Zadatak ovog teksta je da opiše karakteristične primere performansa (*performance*) i pozadinske teorije (projekte, ideologije, utopije, koncepte). Termini teatar i performans su varijantni termini koje razlikujemo u sledećem: (a) teatrom se nazivaju tendencije da kontekstualno, istorijski i anticipatorski potvrđuju, uzglobljuju i razrađuju zamisao teatra kao autonomne i specifične umetničke discipline, a (2) performansom se nazivaju tendencije koje destruišu, prevazilaze, dekonstruišu ili proširuju paradigmu teatra gradeći intertekstualne-slikovne-bihevioralne realizacije u međuprostorima različitih i razlikujućih umetnosti. Teatar se realizuje (i konceptualizuje) kao centrirani i autonomni domen umetnosti, a performans se realizuje kao margina kojom se relativizuje svaki odnos centra, margine i granice. Performans može biti drugo od teatra, ali u ekscenim i entropijskim kretanjima on može postajati i ono što čak više nije ni drugo teatro. Zato, pojam performansa nije neutralan: on interveniše i menja (radikalni modernizmi) ili čini da izgleda drugačijim (prikazuje) sam telesni ili egzistencijalni čin, ali i samu umetnost teatra, pa i umetnost uopšte.

### 2.1 GRANICE TEATRA I DOMENI PERFORMANSA

#### 2.1.1 Akcionizam i realnost nesvesnog

Akcionizmom se nazivaju procesualni umetnički radovi (*artworks*) i događaji (*events, happenings*) u kojima umetnik (slikar, skulptor, pesnik) ima ulogu autora i učesnika. Nemački i austrijski umetnici i kritičari su termin akcija upotrebljavali da označe događaje koji su u anglosaksonskom kontekstu nazivani *hepeningom*, *body artom* i *performansom*. Akcionizam je nastao kao neoavangardna tendencija (kritika autonomije umetnosti u modernizmu, provociranje tematizacija tamnog modernizma /modernizam u polju borbe erosa i tanatosa/) da bi evoluirao do postmodernističkih eklektičkih strategija citata, kolaža i montaže. *Bečkim akcionizmom* se nazivaju akcije austrijskih umetnika Gintera Brusa (Günther Brus), Arnulfa Rainera (Arnulf Rainer), Oto Mula (Otto Mühl), Hermana Niča (Hermann Nitsch), Rudolfa Švarcoglera (Rudolf Schwarzkogler). Akcije austrijskih umetnika su hepeninzi i, u širem smislu, performansi pararitualnog karaktera u kojima se ljudsko telo koristi kao sredstvo ostvarenja ekspresivnog (izražajnog, izražavanje unutrašnjih teskoba i uživanja), magijskog (kao magijskog) i simboličkog događaja i psihološko-ekspresivnih efekata. Zamisli i realizacije bečkog akcionizma su utemeljene u eklektičkom spoju:

- (1) secesionističkog, u simbolizam potisnutog erotizma,
- (2) ekspresionističkog introspektivnog ispoljavanja psihičkih i duhovnih unutrašnjih stanja (unutrašnje nužnosti, teskobe, užasa, uživanja, radosti),
- (3) psihoanalitičkog uspostavljanja relacija transfera i kontratransfera između umetnika i publike, odnosno, publike kao aktera i umetnika kao priređivača i izvođača događaja,
- (4) povratka prvobitnom mitskom i ritualnom gestu posvećenja prostora, tela i čina, i
- (5) neoavangardnom uverenju da se kroz direktni čin neposredovan umetničkim otuđenim medijima umetnost i život spajaju u dramatičnu celinu.

Bečki akcionizam se razlikuje od tradicionalnog ranomodernističkog ekspresionizma po tome što odbacuje posrednike (boju, platno, naraciju, retoriku, glumu, institucije slikarstva i skulpture, odnosno, dramskog teksta i teatarske artificijelne izražajnosti) i locira konkretan egzistencijalni čin kao uzorak transfera između performerera (umetnika) i posmatrača (publike). Kontratransfer nastaje tako što posmatrač preuzima funkciju performerera. Dolazi do razmene afekata bez posrednika i posredovanja estetskim artefaktima. Pokretanje kompleksnih psiholoških i duhovnih odnosa u lociranom egzistencijalnom činu na sceni akcije otvara i scenu nesvesnog. Nesveno je suma učinaka događaja potisnutog i premeštenog u trenutku, događanja koje oslobađa učesnike društvene normalnosti (otpora transferu, otpora kontratransferu). Uspostavljeno polje transfera i kontratransfera otkriva (otvara, pokreće, razgolićuje) realnost nesvesnog. U manifestu *O.M. teatra (Orgien Mysterien Theater)* iz 1962. godine piše: "Jagnje je raskomadano, rastrgnuto a utroba mu je izdvojena 4. juna 1962. Približivši se teoriji projekta *O.M. Teatra* taj će se čin ('estetski' čin kao zamena za žrtvovanje) prepoznati kao razborit i neophodno potreban. ... Dosledno tom gledištu žrtvovanje treba da počne kao zanosna prilika i životna radost. Žrtvovanje je jedan drugi oblik, suprotan požudi, a sačinjen je od nesvesnog uzbuđenja. Seksualne moći preinačavaju se i rasterećuju pod okrutnim postupkom žrtvovanja. Prihvatam apsolutno oduševljenje životom koji ide sve do boli. Kroz izlivanje i potpuno iskušenje stiže se do svetkovine vaskrsnuća" (Herman Nič).

Anarhične, sa bitnom ulogom slučaja, akcije u kojima pored umetnika učestvuje i publika bliske su zamisli hepeninga, a akcije koje se realizuju u obliku ritualne predstave čiji je subjekt i telesni objekt umetnik bliske su *body artu*, a akcije koje se izvode sa svim scenskim ritualno-teatarskim efektima primitivne dramaturgije i naglašenog iluzionizma imaju karakter performansa. Za bečki akcionizam 60ih i 70ih godina bitno je preoblikujuće premeštanje (transfiguracija) od ekspresionističkog i postnadrealističkog slikarstva i skulpture ka doslovnom egzistencijalnom telesnom gestu, realnosti činjenja, upotrebi neumetničkih materijala, radu sa telesnim moćima i granicama bola. Bol koji izaziva umetnik realni je bol. Krv koja se prosipa u predstavi po nagim telima učesnika prava je krv. U batajevskom (Georges Bataille) smislu oni rade sa 'baznim materijalizmom'. Krv,

sperma, sekret, gnoj, limfa, mokraća, izmet su instance sinhrono tempiranog užasa uživanja. Vreme trajanja akcije realno je vreme živog (egzistencijalnog) događaja, a ne sažeto vreme fikcije i naracije dramskog teatra. Akcije su oblikovane po uzoru na ritualne (dionizijske) antičke orgije (Orfej, Dionis i Hrist). Ubijanje boga Isusa Hrista, jedenje njegovog mesa i pijenje njegove krvi pokazuje bezuslovno strukturalno srodstvo sa jednim vrlo ranim ispoljavanjem religijskog-totemizmom. Bog=životinja, Bog se ubija, svi jedu njegovo meso da bi u njih ušla snaga bogova. Zavodenje boga je igra posle smrti Boga. To je ono izazivanje sudbine kojim Nič dolazi posle Ničea (Nietzsche). Zavedeni bog leži krvav, silovan, posle orgazma. On je *brisani trag* egzistencije.

Herman Nič je sa grupom *Orgijski misterijski teatar* realizovao događaje u kojima su se preplitali ritualni oblici ponašanja-dela sa psihoanalitičkim, nadrealističkim i ekspresionističkim sadržajima. U Ničovim orgijastičkim akcijama na naga tela prosipane su različite organske tečnosti (na primer, krv) dok su iznad njih visila rasporena i razapeta tela životinja. Klimaks rituala se ostvarivao simboličkom identifikacijom boga, ljudskog bića i životinje. Nič je sadomazohističke, egzibicionističke i voajerske nagone transcendirao do sublimnog ritualnog čina pomerajući se od psihoanalitičkog frejdovskog odnosa pacijent-analitičar ka odnosu učitelja (šamana, profetskog vođe) i sledbenika (od pacijenta ka iniciranom).

Oto Mul je aspekte akcije transformisao od autodestruktivnog ekspresivnog hepeninga u životnu aktivnost ostvarujući sintezu umetnosti i života (prelivanje iz umetnosti u život i iz života u umetnost). On je osnivač i harizmatički vođa komune AA. U njegovom radu se simbolički karakter odnosa događaja preobražava u alegorijsku egzistenciju koja eklektički povezuje i radikalizuje ritualni svet plemena, inicijaciju sekte, politiku seksualne revolucije Vilhelma Rajha (Wilhelm Reich), učenja o poligamiji i ludizam kao oblik estetizacije svakodnevice. Gubi se razlika između umetničke akcije i totaliteta svakodnevice, između moći pojedinca i označiteljske ili životinjske nekontrolisane erupcije nagona. Pojavljuje se ljudska životinja (životinja posle ljudske istorije) u teatru i u samom životu, koja postavlja pitanje života živog bića. Tu nije bilo u pitanju ovladavanje životom, kao što je projektovano u avangardama, već je ovladavanje životom suočeno sa poljem nekontrolisanih nagona, libida, akcije i telesnosti. Destruktivna biopolitika je premeštena sa margine društva ka centralnim porivima individue ili drugog u odnosu na društvo. Pravo na život je izjednačeno sa pravom na smrt, čime je biopolitika otvorila



Ginter Brus, *Selbstbemalung*, 1964.

ekonomiju želje 'prostom' izvan razuma, ali i izvan ugovora (društvenog ugovora karakterističnog za zapadna moderna društva).

### 2.1.2 Transgresija i poludeli zakon

Ovde se postavlja pitanje *poludelog Zakona*, odnosno transgresije. Zamisao 'transgresije' je višeznačni termin (i teorijska mogućnost).

Reč 'transgresija' (lat. *transgressio*) znači: prestup, prekoračenje zakona ili naredbe, a u geološkom smislu: prodiranje mora u kopno i širenje na račun kopna. Bol i patnja se šire i prodiru kroz telo (kao more kroz kopno). Bol i uživanje dolaze...

Transgresijom se, u fenomenološkom smislu, naziva prekoračenje koje karakteriše pravu (!) umetnost, a to znači—prekoračenje iz pragmatične i instrumentalne u onostranu sferu ljudske recepcije. U pitanju je ekstaza, orgijastičko uživanje, orgazam ili sasvim precizno lakanovski rečeno *jouissance*. Transgresija označava ulazak u kvalitativno drukčije stanje bezpovesnosti, bezgraničnosti, odsutnosti, transcendentnosti, neiskazivosti, metafizičnosti, nedeljivosti ili bezinteresnosti, pošto je tek u takvom stanju među ljudima lišenim svake društvene i životno-pragmatične konkretizacije (Mihail Bahtin, Žan Pol Sártr) moguće apsolutno ispravno razumevanje ili, zapravo, bivanje umetnosti (unutar umetnosti). Hajdeger, na primer, govori o onom zaista pravom umetničkom delu, a drugi fenomenolozi o idealnom predmetu (Roman Ingarden).

U freudovskoj psihoanalizi zamisao transgresije je, između ostalog, povezana sa potrebom za kaznom (*Strafbedürfnis*): "Unutarnji zahtjev što ga Freud postulira kao ishodište ponašanja nekih subjekata za koje je psihoanalitičko ispitivanje pokazalo da traže bolne ili ponižavajuće situacije i u njima nalaze zadovoljstvo (moralni mazohizam). Krajnja zajednička crta takvih ponašanja morala bi otkriti njihovu vezu s nagonom smrti" (J. Laplanche, J-B. Pontalis, *Rječnik psihoanalize*). Frojd je objašnjavao samokažnjavajuća ponašanja napetošću između posebno zahtevnog Nad ja i Ja.

U lakanovskoj psihoanalizi iznosi se kontraverzna zamisao da je jedina prava transgresija sam Zakon koji se krši: "Najveća pustolovina, jedina prava pustolovina, pustolovina, koja prima sve ostale (zločinačke) pustolovine u malograđansku opreznost, jeste pustolovina civilizacije, pustolovina samog Zakona..." (Slavoj Žižek, *Filozofija skozi psihoanalizo*). Po Lakanu najveća transgresija je najveće ludilo, besmislica, traumatični čin, sam Zakon: **ludi Zakon**. Zato, Zakon u sebi udvaja: nepomirujući Zakon i ludi Zakon. Suprotnosti između Zakona i njegovih transgresija su u nekom smislu ponovljeni unutar samog zakona. Zakon nije *gola* pomirujuća sila koja se suprotstavlja transgresijama, već najveću transgresiju krije sam Zakon. Drugim rečima, pravi prestupnici nisu čari, Fransi Pikabija (Francis Picabia), Žan Kokto (Jean Cocteau), Arto ili bečki akcionisti, već upravo oni koji skrivaju prestup da bi vladali scenom, a to su tradicionalisti (iluzionizam mimezisa)

i modernisti (autonomija dramskog i scenskog teksta). Otkrivanje **Ludog Zakona** se dešava kroz užas uživanja Artoa ("Ja nisam mrtav, ja sam rastavljen!") ili kroz smrtnu ritualizaciju potisnute seksualnosti bečkih akcionista ("Ekstaza proizvedena najglasnijom mogućom bukom"). Kruženje ognja otkriva zakone vladanja ledenih figura teatra.

Avangardne transgresije su otkloni (subverzije, parodijska oponašanja, stvarna prekoračenja, bolni prekidi, telesni iskoraci, konceptualne i medijske inovacije, umetnički i /anti/estetski eksperimenti, sanjane revolucije) u odnosu na dominantne vladajuće (centrirane) hijerarhije moći u umetnosti, kulturi i društvu. U avangardnim umetnostima kasnog XIX i ranog XX veka avangardne transgresije označavale su, najčešće, dva paralelna procesa:

- (I) kritiku (subverziju, prekid) dominantne diskurzivne institucije estetičkog (vrednosti čulnog, recepcije), umetničkog (stvaranja umetničkog dela), egzistencijalnog (oblika ponašanja i funkcija umetnosti u istorijskom društvu i kulturi) i političkog (modela realizacije društvene ideologije kao strukture moći) i
- (II) projektovanje 'novog' kao dominantne odrednice aktuelnosti (modernosti) ili budućnosti (utopija, optimalna projekcija).



Herman Nič, 48. akcija, Paris, 1975.

Avangardna transgresija je, zato, istovremeno prethodnica dominantne modernističke kulture od kraja XIX veka do početka Drugog svetskog rata i, zatim, njena imanentna kritika i prevazilaženje u ime novog (prethodnica) ili drugog (imanentna kritika, druga 'scena') u doba nakon Drugog svetskog rata. Zato, govori se o razlici avangarde i neoavangarde. Zato između avangardnog apsurd Artoa, egzistencijalističke estetizacije apsurd Kamija (i, delimično, Sartra) i telesnog praznog apsurd subjekta u procesu (*Sujet en proces*) Living teatra ili bečkih akcionista postoji suštinska razlika:

- (a) Arto anticipira viziju novog *sveta teatra* koji će postati teatar modernizma,
- (b) Kami i Sartr utvrđuju teatar modernizma i njegov diskurs upisuju između polova logocentričnog predočavanja *sveta egzistencije* i modernističke autonomije i centriranosti dramskog teksta, a
- (c) Living teatar ili bečki akcionisti se suočavaju sa granicama modernosti i svoju želju pronalaze kao želju d(D)rugog u odnosu na dogme modernizma—dramskom teatru i njegovoj autonomiji nude interdisciplinarnost doslovnog ljudskog tela koje između scene i sveta postavlja koridore (iskorake, prolaze, kapije, genitalije).

Filozofiju transgresije uspostavio je francuski mislilac i pisac Žorž Bataj. Ukazuju se dve, svojstvene, transgresije diskursa razuma. Prva transgresija uvodi niže elemente (plač, krik,



tišina, omaške, mrlja mastila). Druga transgresija ukazuje na više elemente (provocira simbolički kod iznutra, problematizuje garante i legitimnosti smisla). Pokazuje se da svi garanti smisla (etike i estetike) jesu poludeli Zakoni. Suočavajući ove dve transgresije provocira se i problematizuje *procep* (jaz, hijatus, distanca) između visokog i niskog: "Vrlo tužno večer. Sanjao sam zvezdano nebo pod mojim stopalima." (Bataj). Prestup je paradoks. Bataj sasvim precizno zapisuje: "Često je i kršenje zabrane podvrgnuto pravilima, bar koliko i sama zabrana. Jer tu nije reč o slobodi. U kojem trenutku i dokle se šta može u tome je smisao prestupa. Ali ova sloboda, u prvi mah ograničena, može da se dovede do neograničenog predavanja slepoj sili: zapreke nisu prosto uklonjene, pa čak može biti neophodno da se, u trenutku prestupa, istakne njihova čvrstina. Ponekad se baš u prestupu izpoljava najveća briga za pravila, jer je nemir teže obuzdati kada je već jednom uzeo maha. Ipak, izuzetno se može zamisliti i neograničeni prestup". Zato, Žari ili Arto destruiraju tradiciju teatra, anticipiraju modernizam koji će ih ščepati u svoja *pravila nove akademije* i zatim prepustiti razarajućem eksperimentu neoavangarde (Living teatar, bečki akcionizam) i dekonstruktivnom zavodu postmoderne (pozni Vilson, pozni Glas, Fabre,



Žorž Bataj

itd). Šta nam ovi primeri otkrivaju? Oni otkrivaju dinamiku umetnosti (istorije umetnosti) koja nije nevina smena stilova, već borba (udara i kontraudara) unutar pojava velikih megakultura (tradicija, moderna, postmoderna). U tom smislu, teatar (ballet/ples, opera, dramski teatar, telesni teatar, performans) jesu produkcije koje jesu ili koje predstavljaju borbe megakultura ili borbe unutar megakultura. Zato, one mogu, batajevski, da se metaforično opišu terminom **erotika**: "Erotizam se razlikuje od obične seksualne aktivnosti; ova je svojstvena animalnom životu, dok se jedino čovek odlikuje jednom aktivnošću koju možda najbolje određuje njen đavolski vid, to jest onaj kome pristaje ime erotizma" (Žorž Bataj, "Rađanje erosa"). Za Bataja je transgresija jedno unutrašnje iskustvo u kome individua, ili, u slučaju ritualizovanih transgresija kakva su kolektivna slavlja (*la fête*), društvo, premašuju granice racionalnog, svakodnevnog ponašanja, vođenog profitom, produkcijom i samoočuvanjem. U transgresiji se moć zabrane ispoljava. Transgresija koristi moć zabrane. U ovom smislu konstituisana zamisao **transgresije** ulazi u strukturalističku misao preobražavajući je u ekstatični i decentrirani diskurs.

Žak Derida (Jacques Derrida) sugerise da transgresija pravila diskursa implicira transgresiju opšteg zakona. Roland Bart (Roland Barthes) ukazuje na transgresiju vrednosti, i svakako jezika. Ulaganje u jezik, višak vrednosti. Uživanje u jeziku. I, zato, transgresija rečnički (i post-batajevski) jeste i:

1. subverzija, prekid, lom i revolucija - doslovnost subverzije, prekida, loma i revolucije

2. u individualnoj egzistenciji;
2. parodija transgresije - po Marselu Plejneu (Marcelin Pleynet) "u naše vreme, nema više transgresije, nema više subverzije, nema više prekida" samo "parodija transgresije, parodija subverzije, simulakrum, ponavljanje prekida" (1966);
3. odsustvo značenja - samo telo, arbitrarnost ponašanja;
4. materija bez metafizike (*bas materialisme*);
5. ekstaza i anarhija;
6. intervencija tela u tekstu (*écriture corporelle*);
7. teorija potrebe za manjkom/gubitkom, a ne teorija gubitka/manjka;
8. klizanje (*glissement, sliding*);
9. opasnost naspram sublimnog;
10. horizontalnost naspram vertikalnosti (ovozemljsko naspram duhovnih vertikalala);
11. entropija (rasipanje, potrošnja, brisanje, odnošenje, napuštanje),
12. bezizvornost (umesto istorije kao stabla, istorija kao rizom);
13. arhitektura protiv sebe same;
14. erotizam,
15. opozicija perversije i normalnosti,
16. funkcije interpretacije i *slepe tačke* koju svaka interpretacija otkriva,
17. besformno (*informe, formless*),
18. prolaznost naspram idealizma o večnom,
19. otvoreno delo naspram zatvorenog ili završenog dela,
20. trauma kao fikcija i trauma kao doslovna telesnost,
21. ulaz u projekt i gubljenje nužnosti,
22. prekoračenje dimenzija tela,
23. relativna eliminacija simbola, metafore i alegorije, i
24. entropija smisla koja pokazuje (prosvetljuje) logiku, Zakone, funkcije i efekte po sebi razumljivog, prirodnog, normalnog, univerzalnog, opšteljudskog, itd...

### 2.1.3 Hepening i performativ

Hepening (*happening*) je prostorno-vremenski i bihevioralni događaj u kome učestvuju umetnici i publika. Hepening je nastao u okvirima likovnih umetničkih eksperimenata da bi, zatim, bio određen kao multimedijalna umetnička disciplina između teatra, likovnih umetnosti i konkretne egzistencije. Hepening nema karakter spektakla već delimično režirane ili neregirane situacije koja publiku (voajere) pretvara u saučesnike-aktere (performativna dimenzija).

Za hepening se kaže da ima performativnu (izvršnu, delatnu, bihevioralnu) strukturu događaja, a ne referencijalnu ili ekspresivnu strukturu komuniciranja značenja zato što:

- (1) značenja činova, gestova, akcija ili oblika ponašanja najčešće nisu ni referencijalna ni kontekstualna, već
- (2) gest, akcija ili ponašanje stiču značenje samim izvršenjem u konkretnom vremenu i prostoru mikrosocijalne strukture.

Performativne strukture hepeninga su iskazi ili bilo koje strukture ponašanja (činjenja, delovanja) čije se značenje ostvaruje njihovim izvršenjem (izgovaranjem, ispisivanjem, čitanjem, telesnim kretnjama). Analitički filozof Dž. L. Ostin (John Langshaw Austin) izveo je zamisao performativa sledećim primerom: kada u hodu prolaznik gurne prolaznike i izgovori "Izvinite", on izvršava radnju izvinjenja. Kada u hepeningu učesnik gurne drugog učesnika značenja njihovih činova-odnosa nisu metafore, simboli ili znaci nekog skrivenog smisla (nasilja, nepažnje, seksualne privlačnosti ili inicijacije), značenja se ostvaruju samim činom izvršenja (pokret tela je pokret tela, gest je gest, udarac je udarac). Od performativnih značenja hepeninga se ne očekuje prenos poruke, već estetski, umetnički ili egzistencijalni učinak na učesnike i posmatrače koji postaju saučesnici akcije. Značenja hepeninga nisu ni istinita ni lažna. Ali, da bi se postigli očekivani učinci (da bi se hepening održao kao akcija), moraju se izvršiti saglasno prećutnim ili minimalnim pravilima scenarija događanja, odnosno, moraju se zasnivati na kršenju javnih-očiglednih društvenih pravila ponašanja. Po teorijskoj psihoanalizi performativ svoj efekt smešta u polje Drugog, a to znači da se hepening kao performativni značenski poredak smešta u polje Drugog. Drugi je mesto gde se postavlja lanac označitelja, koji upravlja svim što se od subjekta može uprisutniti, to je polje tog živog bića, gde se subjekt ima pojaviti. U tradicionalnim umetničkim delima (roman, slika, tragedija, opera, balet, film) subjekt se pojavljuje sa samim umetničkim delom. Estetsko i umetničko umetničkog dela počivaju na upisu subjekta u označiteljski poredak dela. U hepeningu subjekt dela nije još oformljen, on se anticipira i ka njegovom uobličanju se ide, mada se konačni subjekt (lik-figura) subjekta ne uspostavlja. Zato je hepening paradoksalna predestetska i predumetnička realizacija. Sam hepening je nekakav haotičan označiteljski odnos koji prethodi smislu i značenjima teatra kao umetnosti. Hepening kao primarno označiteljski odnos (ono što prethodi teatru kao čistom ili sama materijalnost teatra) po svojoj prirodi uvek anticipira smisao teatra razotkrivajući nekoliko unapred njegove razmere.

Zamisao hepeninga je inicirana istraživanjima u *Blek Mauntin Koledžu* (*Black Mountain College*) u Severnoj Karolini i Novoj školi za socijalna istraživanja (*New School for Social Research*) u Njujorku. Od sredine 50ih godina na časovima Džona Kejdža (John Cage) na *Novoj školi za socijalna istraživanja* eksperimentisalo se sa slučajnim i nenamernim akcijama. Tokom 1958. i 1959. zamisao hepeninga se uobličila u prostorno vremenske događaje koji su tada nazivani još i teatarskim komadima, performansima, igrama i totalnom umetnošću. Jedan od prvih javnih hepeninga je rad *18 hepeninga u 6 delova* Alena Kaproua (Allan Kaprow) realizovan 1959. u galeriji Ruben (*Reuben Gallery*) u Njujorku.

Po Kaprou hepening je namerno (intencionalno) komponovana vrsta (forma, tip, stadijum) teatra u kome razni, logički nepovezani i arbitrarni elementi, između ostalog nerezirana glumačka delatnost, grade segmentne događajne strukture. Izdvajaju se dva aspekta hepeninga:

- (1) alogičnost prezentovane celine kojom upravlja spontana reakcija učesnika, i
- (2) segmentna struktura koja hepening određuje kao mehanički zbir događaja, a ne kao logični narativni tok.

Oba aspekta su rezultat osnovne strategije zasnivane na destrukciji i odbacivanju naracije, odustajanju od utvrđenih likova i stabilnih pripovednih veza između njih. U jednom od *stejment*a Kaprou je zapisao: "Iako su nastali iz akcionog slikarstva i akcionog kolaža - drugi stilovi potječu iz avangardnih tendencija glazbe, plesa i poezije - svi moji happeninzi, po mom mišljenju, pravi su teatar. Pa ipak, kada su i najpotpuniji, oni se jako mnogo razlikuju od kazališnih komada. Evo primjera: oni su prije svega negovorni (povremeno se upotrebljavaju i riječi, ali na uskličan način, kao signali, nipošto diskurzivno); ne izvode se na pozornici ni na raščišćenom prostoru (ponajprije izvode se u već postojećim ambijentima, npr. u podrumima, na pokretnim stubama robnih kuća, u šumi, u autobusima koji krstare unutrašnjošću zemlje, na *Times Squareu* ili u kuhinji prijatelja); njihovo izvođenje ne poštuje jedinstvo vremena i prostora (ovi događaji mogu se odigravati u gradovima čitavog svijeta, istovremeno ili nepovezano, tokom nekoliko dana, pa i čitave godine); u njima ne glume profesionalni glumci (kazališno obrazovanje obično im šteti); ne probaju se (iako se pridržavaju određenog plana radnje); nemaju publike (događaji su angažirani sami po sebi); i konačno, izvode se samo jednom. Ovim ne želim reći da su happeninzi nešto slučajno.



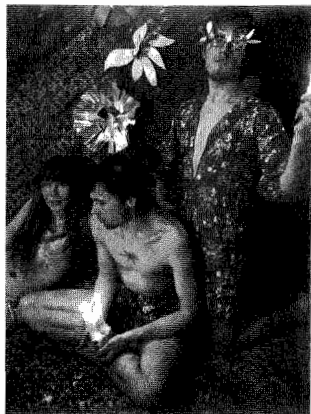
Alen Kaprou, *Dvorište*, 1961.

*Happening* može iziskivati čak i šest mjeseci napornog rada... Otuda, ako u njima ima nagoveštaja bilo kakvih teatarskih tradicija, to su možda teatri skupova, safarija, karnevala, parada, ratnih igara, bogoslužja i međunarodnog uho-darenja. Kao takvi, oni ne sadrže ništa ezoterično. *Happeninzi* su, zapravo, jedna vrsta pomno probranog i oblikovanog pučkog života. Po duhu su srodni dječijim igrama, svaki put se nanovo izumljuju, prema dogovorenim pravilima. Ako su im značenja složena, kao što je to slučaj sa svakom misaonom umjetnošću, njihova simbolika i emocionalno djelovanje neposredni su koliko i mukanje teladi, služenje velike mise ili koraci uhode. Što se tiče sadržaja i svrhe mojih tvorevina, one su pretežno zamišljene kao obredi, kao nekakve 'misterije', ali misterije koje nisu izdanak nikakva kulta... Ja gotovo svakodnevno gledam takav obred: kad se vozim podzemnom željeznicom u vrijeme najgore gužve; na sajmištima

gdje se prodaju polovni automobili što plivaju u svjetlosti trepravih svjetiljki; na prodavaču koji svakog trena udara nogom automobilske gume i podiže prozore; u čišćenju zuba najnovijim čudesnim izumom; u pušenju u krug; u načinu na koji jede čovjek koji umire od visokog tlaka..." (Allan Kaprow, "Happening" iz T. Sabljak (ed), *Teatar XX stoljeća*). U ovom navodu se otkrivaju mogućnosti:

- (1) kretanje od umetnosti ka životu čime se poništava *aura* (Benjamin) umetničkog dela njegovim integrisanjem u svakodnevicu,
- (2) kretanje od svakodnevnog (običnog) života ka umetnosti čime se zamisao Dišanovog *ready made-a* primenjuje na ljudsku egzistenciju i trivijalno (obično) ponašanje, i
- (3) insistiranje na umetničkom delu kao doslovnom događaju (*event*) i događanju (*happening*) naspram fikcionalnog predočavanja događaja u dramsko-teatarskom ekskluzivnom i izolovanom scenskom događaju.

Američki happening karakteriše ispunjavanje prostora industrijskim proizvodima koji egzistencijalni prostor istovremeno pokazuju kao đubrište (tragovi industrijske civilizacije) i robnu kuću (ono što će tek postati trag u sistemu proizvodnje, razmene i potrošnje). Nagomilavanje predmeta je povezano sa stvaranjem veštačkih zvukova i buke (zvuk kosačice, motora kamiona, automobila, aviona, usisivača, glasova). Svi ovi elementi preobražavaju prostor i događaj happeninga u egzistencijalnu sliku-kolaž modernog potrošačkog društva. Predstavnici američkog happeninga su Alen Kaprou, Red Grums (Red Grooms), Robert Vitmen (Robert Whitmen), Džim Dajn (Jim



Grupa Dviženije, *Improvizacija*, 1970.

Dine), Klaes Oldenburg (Claes Oldenburg), En Halprin (Ann Halprin), Keroli Šniman (Karolee Schneeman) itd...

Evropski happening je nastao iz evolucija novog realizma (problematizacije statusa proizvedenog ili načinjenog objekta) i flukusa (umetnosti protoka, promene, dešavanja, života). Vodeći predstavnici su Volf Voštel (Wolf Vostel), Jozef Bojs (Joseph Beuys), Franc Erhard Valter (Franz Erhard Walter), Ben Votir (Ben Vauter), Žan Žak Lebel (Jean Jacques Lebel), bečki akcionisti, Milan Knižak, grupa *Dviženije*, grupa *Mediala* (Leonid Šejka), Vladan Radovanović, grupa *OHO-Katalog*.

Posebnu struju čini japanski happening koji povezuje destruktivne efekte američke neodade sa japanskom zen tradicijom i istočnjačkim erotskim ritualima. Japanski happening karakteriše ekscesna i eruptivna snaga oslobođenog erosa i tanatosa, koja nadilazi ludističke elemente i poprima karakter individualnog rituala. Ovde se ritualno-religijsko razumeva kao individualni, vaninstitucionalni, odnos sa nevidljivim, neprisutnim (transcendentnim), sublimnim ili trivijalnim Drugim. U modusu bivstvovanja ritualno-religijsko nije verovanje u neke ideje, već telesni stav: budi TU i SADA. Japanski happening je iniciran je radom grupe Gutaji (Gutai), a razvijali

su ga veoma različiti umetnici kao što su Jajoi Kusama (Yayoi Kusama), Tetsumi Kudo (Tetsumi Kudo), Miko Šiomi (Mieko Shiomi).

Razlike između američkog, evropskog i japanskog happeninga su očigledne:

- (1) američki happening radi sa produktima bogatog industrijskog i potrošačkog društva (društva visokog modernizma); usmerava se kritički potencijal na otkrivanje i pokazivanje apsurdnosti svakodnevice, pri tome se iz rada izvodi egzistencijalne, a ne političke konsekvence,
- (2) evropski happening deluje u neoanarhističkoj tradiciji levih ideologija (neomarkizam ili nova levica, situacionisti, anarhizam) i politički potencijal usmerava ka kritici kapitalističkog građanskog društva, odnosno, u Istočnoj Evropi happening je deo borbe za umetničke slobode u okviru realsocijalističkog totalitarizma, dok je
- (3) japanski happening egzotični i egocentrični eksces umetnika koji ritualizuje duhovne i seksualne aspekte ponašanja otuđene moderne subjektivnosti između Istoka i Zapada.



Yayoi Kusama (Jajoi Kusama), *Hapening na Vol Streetu*, 1968

#### 2.1.4 Fluksus, muzika, koncept i performans

Fluksus (*fluxus*; *flux*, lat. = tok, protok) je neoavangardni pokret koji je delovao u SAD i Evropi posle 1962. godine. Umetnost flukusa karakteriše intermedijalnost, tj. rad u muzici, performansu, asamblažu, poeziji, plesu, happeningu i različitim umetničko-životnim oblicima ponašanja. Flukusu je bihevioralna i konceptualna praksa, drugim rečima,

- (a) praksa umetničkog delovanja kojim se ponašanje i život umetnika stavljaju u prvi plan delovanja,
- (b) praksa umetničkog delovanja kojim se kao umetnički materijali postavljaju tradicionalni, moderni ili vanumetnički materijali, ali i aktivnosti, pojave i odnosi koji ne mogu da se imenuju terminom 'umetnički materijal', a to su: misli, osećanja, međuljudski odnosi, ideje, fantazije, naučni, politički, filozofski i religiozni sadržaji. Fluksus pripada dadaističkoj i postdišanovskoj tradiciji umetničkog aktivizma u spajanju života i umetnosti, pa u vitgenštajnovskom smislu fluksus jeste životna aktivnost.

Počeci flukusa dosežu do avangardne škole *Blek Mauntin Koledž* u Severnoj Karolini tokom kasnih 40ih i 50ih godina i nastave koju je držao Džon Kejdž na *Novoj školi za socijalna istraživanja* u Njujorku od 1956. do 1958. godine. Kejdžovi studenti su

postali vodeći autori i predstavnici hepeninga, neodade i fluksusa: Džordž Breht (George Brecht), Dik Higin (Dick Higgins), Džekson Meklou (Jackson Mac Low), Alan Kaprov i Al Hansen (Al Hansen). Između 1958. i 1960. nastaju hepening i asamblaž kao evolucija dišanovskih ready made strategija upotrebe vanumetničkih predmeta kao umetničkih dela. Hansen radi na prostorno vremenskoj umetnosti, a Mek Lou i Higin zamisao slučaja (slučajnosti) primenjuju u poeziji i eksperimentalnom pozorištu. George Maciunas (George Maciunas) sve te različite akcije i dešavanja uobličava u nov internacionalni pokret nazvan fluksus. On deluje u SAD i u Nemačkoj. U Nemačkoj se susreće sa nemačkom akcionom muzikom i dekolazom. Susreće umetnike kao što su Nam Džun Pajk (Nam June Paik), Volf Voštel, Josef Bojs, Ben Votije itd. Mačunas je organizovao više Fluksus festivala (*Festa Fluxoru*) koji su se oslanjali na tradiciju dadaističkih kabarea, a realizovali su se u rasponu od avangardnih muzičkih koncerata i čitanja poezije do projekcija i hepeninga. Između 1962. i 1963. održano je više festivala u Nemačkoj, Danskoj, Švedskoj i Francuskoj. U Njujorku su akcije organizovali Džordž Breht i Robert Vats (Robert Watts). Vodeći fluksusovci se od 1963. usmeravaju na izdavačku delatnost. La Mont Jang (La Monte Young) i Mek Lou (Mac Low) izdaju fluksus zbornik nazvan *Jedna antologija* (1963), Mačunas pokreće Fluksus godišnjak (1962-64 i 1968), a Foštel izdaje dekolaze. Higin osniva izdavačku kuću *Something Else Press* 1964. Pored spomenutih autora u fluksusu su delovali Henri Flint (Henry Flynt), Ken Fridman (Ken Friedman), Emet Vilijams (Emmett Williams), Đuzepe Kjari (Giuseppe Chiari), Robert Filiu (Robert Filliou), Erl Braun (Erl Braun), Valter De Maria (Walter De Maria), Joko Ono (Yoko Ono), Robert Moris (Robert Morris), Robert Vats (Robert Watts) itd...

U formalnom smislu dela, ili produkti, ili efekti umetnika fluksusa su otvoreni i nekonzistentni - to su:

- (a) *multimedijalni radovi* - uvođenje jednog medija u drugi ili izvođenje efekata jednog ili različitih medija unutar drugog medija,
- (b) *intermedijalni radovi* - suočavanje različitih medija i njihovih efekata u jednom konkretnom delu, odnosno, prenošenje efekata jednog medija u drugi medij, itd.
- (c) *dekolazni radovi* - oduzimanje jednoj celini njene konzistentnosti dela (komada) i pokazivanje njenih slojeva i heterogenih izvora porekla,
- (d) *mixed medijalni radovi* - grubo sintaktičko, semantičko, topografsko ili bihevioralno spajanje efekata ili elemenata različitog porekla, izgleda i sistemskih karakterizacija,
- (e) *heterogeni radovi* (akcije) i oblici ponašanja, koji se ne mogu identifikovati kao umetnička dela (predmeti, situacije ili događaji).

Mnoga dela, u fenomenološkom smislu ono što prethodi delu, neodredljivog medijskog karaktera su dvostruko realizovana:

- (1) kao kratka tekstualna ili dijagramska uputstva za izvođenje umetničkog rada (opis kako, šta i zašto činiti u prostoru i vremenu), i



Džordz Mačunas, Izvodi u *In memoriam Adrianu Olivetiu*, 1962.



Džordz Mačunas, *In memoriam Adrianu Olivetiu*, 1964.



Šarlota Murman, *TV Bra for living sculpture*, 1970.



La Mont Jang, *Kompozicija 1960 no.2*, 1964.

FLUXUS



(2) kao izvođenja ili događaji pred publikom (festivali, hepeninzi, koncerti, akcije) Tipično flukusus uputstvo je, na primer, tekst Roberta Filijua "Ne-komad # 1": To je komad koji niko ne sme da gleda. To jest, nedolazak publike čini komad. Kao i veoma veliko reklamiranje spektakla preko novina, radija, televizije, privatnih poziva, itd. Nikome ne sme biti rečeno da ne dođe. Nikome ne bi trebalo reći da stvarno ne treba da dođe. Nikoga ne smemo sprečiti da dođe, ni na koji način!!! Ali niko ne sme da dođe, inače nema komada. To jest, ako gledaoci dođu komada nema. A ako nijedan gledalac ne dođe, opet nema komada... Hoću da kaŹem, kako god okrenete komad je tu, ali je to Ne-komad. Ovakvi tekstovi se mogu nazvati i *konceptima* pošto predviđaju i u jezičkoj (lingvističkoj) formi zamišljaju i projektuju umetnički rad. Oni se razlikuju od konceptualne umetnosti, zato što su prvostepeni, a ne teorijski metarad sa jezikom. Flukusus umetnici rade sa jezikom i idejama izraženim jezikom kao sa primarnim, doslovim i prvostepenim materijalom direktne umetničke gestualne i bihevioralne intervencije. Konceptualni umetnici jezik i ideje koriste u metajezičkom smislu, izlazeći iz sveta stvaranja i delovanja, tj. analizirajući i raspravljajući jezik i zamisli umetnosti kao *teorijski objekt*. U flukusu se radi sa umetnošću kao idejom, a u konceptualnoj umetnosti sa idejom kao idejom umetnosti. Drugim rečima, u flukusu se *ideji* pristupa kao prvostepenom intencionalnom objektu sa kojim umetnik radi na isti način kao sa slikarskom bojom ili zvucima klavira, a u konceptualnoj umetnosti se *ideji* pristupa posredstvom teorijskog predočavanja (analize, rasprave) pojedinačnih ideja u umetnosti ili opštih ideja umetnosti. U flukusu jednaku važnost i tretman imaju Mačunasovi dijagramski programi festivala, flukusus festivala (događaji), police sa flukusus knjigama, sviranje ili nesviranje muzičkih instrumenata (Nam DŹun Pajk i čelistkinja Šarlota Murman /Charlotte Moorman/, snimanje beskrajsnih ponovljenih radnji na film, snimanje nagih tela (Joko Ono i snimanje monotonih filmova), itd.

Zamisli flukusa su bliske neodadi, pojedini autori se mogu identifikovati i kao neodadaisti i kao flukususovci. Suštinska razlika između ova dva pokreta je u emocionalnom i političkom karakteru. Neodada je hladna i specifikatorska aktivnost konstatovanja outđenih i arbitrarnih činjenica i činjenja. Neodadaisti bez ekspresivnih gestova izvode rad sa materijalima, predmetima i tragovima potrošačke visokomodernističke kulture. Radovi Kaproua, DŹaspera DŹonsa (Jasper Johns) i Roberta Raušenberga (Robert Rauschenberg) nemaju referencu ka političkom, već ka imanentnoj unutarumetničkoj kritici visoko modernističke kulture i umetnosti. Flukusus ima vitalistički, egzistencijalni, spiritualni i politički karakter. Zasniva se na društveno-emancipatorskim pozicijama:

- (1) život je umetničko delo, umetničko delo je život,
- (2) flukusus umetnici rade kako sa medijima zapadne kulture (tradicija muzike, elektronika, film, video, izdavaštvo) tako i sa budističkim i zenovskim konceptima svesti, slučaja, prosvetljenja (umesto estetskog uživanja očekuje se zenovsko probuđenje od flukusus akcija), i

- (3) flukusus ostvaruje levičarsku revolucionarni političku viziju istorijskih avangardi da kroz umetnost i promenu pojedinca treba promeniti društvo - napomena: pod levičarskim se razume kritika i subverzija kapitalističkih odnosa proizvodnje i funkcija potrošnje u umetnosti, kulturi i društvu.

Po DŹordŹu Brehtu flukusus pokret se sastoji od pojedinaca koji su veoma različiti po svojoj ličnosti i radu, ali njihov ljudski pristup je upadljivo sličan. Njihov rad je Źestoka borba protiv gluposti, tuge i odsustva smisla, što predstavlja ranu savremenog života. Oni su za nametanje sveta u kome će spontanost, radost i humor, kao i nova vrsta uzvišene mudrosti (monogi flukususovci su prošli kroz zenbudizam), kao i istinska pravda i društveno blagostanje i dobrobit (mnogi flukususovci su levičari anarhisti) postati svakodnevice. Flukusus je emancipatorski pokret pošto se zalaŹe za individualnu i društvenu promenu koja se ostvaruje kroz estetizaciju svakodnevice i deestetizaciju umetnosti. Flukususom se bave umetnici, neumetnici, antiumetnici, angaŹovani ili apolitički umetnici, pesnici ne-poezije, ne-plesači koji plešu, glumci i ne-glumci, muzičari, ne-muzičari i anti-muzičari. Flukusus je zato dijalektičan (u obrtu i prevratu misli, osećanja i egzistencije), njegovi stvaraoči Źele da kroz dramatična suočavanja suprotnosti dođu do novog životnog, duhovnog i političkog kvaliteta (drugosti). Flukusus je moderan zato što brani optimizam i ulogu prevratničko-dijalektičkog projekta umetnosti, a postmoderan zato što odbacuje postignuti cilj i hegemonu vladavinu modernizma i njegovih represivnih institucija morala, proizvodnog rada, ekstatičke potrošnje i liberalnog kapitalističkog uređenja političkog funkcionisanja.

Problem flukususovske muzike nije jednostavan i određen je sa nekoliko uporednih protivurečnih pristupa u smeru istraŹivanja i demonstriranja granica muzike:

- (I) medija muzike - pitanje jeste da li je muzika određena medijima stvaranja, izvođenja, prenošenja, beleŹenja i prijema (recepcije muzike) ili su sasvim različiti međusobom neuporedivi mediji mogući unutar muzike ako postoji odgovarajuća konceptualna naddeterminacija razloga, načina i postupaka upotrebe tih posebnih medija,
- (II) koncepta muzike - ponuđen je odgovor da status *nečega* (pevanja, sviranja, komponovanja, slušanja muzike sa radija, trčanja, pljuvanja, smejanja ili vođenja ljubavi) ima status muzike (muzičke umetnosti) ako postoji ponuđen takav koncept koji omogućava da se *nešto neizvesno* interpretira kao muzička umetnost (kao muzika i kao umetnost),
- (III) fenomena muzike - muzika jeste ono što se pojavljuje pred čulima (sluha, vida, dodira), ali što nuŹno nije usereno samo na sluh i doŹivljaj slušne pojave, već ima sasvim različita i otvorena promenama usmerenja ka vizuelnom, ka haptičkom, ka seksualnom, ka ludističkom, ka političkom ili ka religioznom,
- (IV) paradigme muzike - muzika kao umetnost jeste sloŹenost (odnos, familija, struktura, praksa) koja objedinjuje različite medijske, konceptualno-interpretativne,

fenomenološke i institucionalne mogućnosti, zato su umetnici fluksusa usmereni, ne toliko na sam zvučni događaj (fenomen izvođenja i recepcije zvučne kompozicije) muzike, koliko na rad na paradigmi muzike, zapravo, paradigma muzike je *predmet* njihovih intelektualnih, telesnih, bihevioralnih, emotivnih, spiritualnih i političkih bavljenja, činova, akcija (mnoštva činova) i intervencija, i

- (V) diskurzivnih institucija muzike - sve ove aktivnosti u muzici, sa muzikom i na muzici nisu izvedene *ne vino*, to znači da se svaki gest umetnika fluksusa prepoznaje kao gest provociranja onih diskurzivnih predodžbi koje identifikuju muziku kao muziku, kao umetnost, kao kulturu i kao svet, drugim rečima muzika se ukazuje u demistifikacijama ideologije (projekta realnosti) muzike kao umetnosti i kao kulture u odnosu na životnu aktivnost individuumu.

Ispitivanje granica muzike kao medija, koncepta, fenomena, paradigme i diskurzivne institucije ima svoju istoriju koju je Džordž Mačunas izveo iz tri izvora:

- (a) iz apstraktne kaligrafije i letrizma (vizuelnih tipografskih istraživanja ontologije lingvističkog, vizuelnog i muzičkog pisma),
- (b) iz futurističkih i bruitističkih muzičkih eksperimenata tokom istorijskih avangardi, kao i recepcijom i muzičkom preradom njihovih rezultata u delima Edgara Vazeza (Edgard Varèse) i
- (c) iz dadaističkog teatra i njegovih evolucija do hepeninga.

Na ovim mogućnostima muzika fluksusa je uspostavljena i eksperimentalno razvijana:

- (1) kao dijagramsko predočavanje zamisli (koncepta) muzike kao muzičkog ili umetničkog dela,
- (2) kao dijagramsko predočavanje fenomena (događaja sa fenomenom zvuka) muzike kao muzičkog ili umetničkog dela,
- (3) kao *tejp muzike*, odnosno, kao muzika koja je stvarana, izvođena i slušana posredstvom elektronskog snimanja tona, tišine, šuma i buke,
- (4) kao *muzički teatar*, pri čemu je obrt izveden od muzike koja sugerise dramsku radnju u teatru (modernistička pozicija o funkcijama muzike u teatru) preko postavljanja čina stvaranja ili izvođenja muzike kao javnog scenskog ili vanskenskog događaja (što duguje zamislama apstraktnog ekspresionizma da je delo trag izvođenja dela) do akcije ili hepeninga gde su muzički, vanmuzički (svakodnevni, javni, tajni, privatni, slučajni) zvuci konstituenti situacije ili događaja zajedno sa bihevioranim, vizuelnim, haptičkim, itd,
- (5) kao umetnost koncepta (*concept art*) koja se bavi zamislama (plan dela), konceptima (pojmovna i verbalna formulacija plana dela) ili idejama (složenim odnosima zamisli i koncepta) muzike kao fenomena (događaja u prostoru i vremenu), paradigme i institucije.

Fluksus muzika se ukazuje kao niz problemskih zahvata u odnos muzike i drugih umetnosti

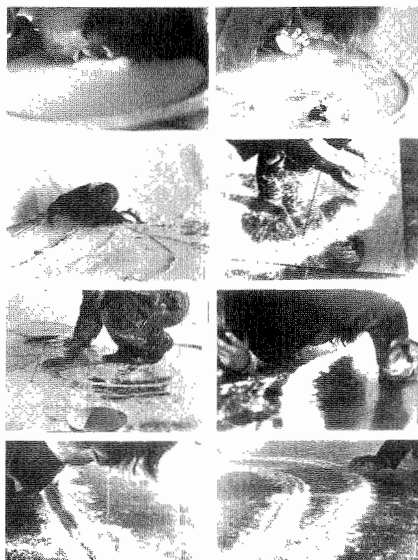
(poezije, slikarstva, skulpture, teatra, filma). Dok je u visokom modernizmu svaka umetnička disciplina (muzika, teatar, slikarstvo, skulptura, film) težila svojoj posebnosti i autonomiji, postupci umetnika fluksusa su bili usmereni ka razaranju granica umetničkih disciplina i ka, metaforično govoreći, otvaranju njihovih ontologija. Ovde je potrebno izvesti niz istorijskih koraka koji su doveli do potpune otvorenosti umetničkog (teatarskog, muzičkog) dela u doba fluksusa:

- (I) u istorijskim avangrdama (od ekspresionizma, futurizma, bruitizma, konstruktivizma, dadaizma i nadrealizma) napadano je umetničko delo kao fenomenološki celoviti predmet, situacija ili događaj, pri tome su uvedene nove tehnike kolaža (grubog semantički neorijentisanog povezivanja heterogenog materijala), montaže (sofisticiranog semantički orijentisanog povezivanja heterogenog materijala u smislu novu celinu) i *ready made-a* (uvođenja vanumetničkih 'pojava' u kontekst umetnosti kao umetničkog dela),
- (II) u "muzičkoj avangardi" (noavangardama) posle drugog svetskog rata je došlo do realizacije i koncipiranja otvorenog umetničkog dela (na primer, eksperimenti Pjera Buleza /Pierre Boulez/, Karlhajna Štokhauzena /Karlheinz Stockhausen/ i Džona Kejdža) gde je muzička kompozicija (zasnovana na strukturalno-serijalnim načelima) *otvarana* (a) ka mogućnostima da muzičko delo ne bude završeno celina (*komad*) u organskom smislu već da bude struktura koja potencijalno može da se dalje razvija u zvučnom ili konceptualnom smislu, (b) ka mogućnostima da muzičko delo bude završeno ili dovršeno intervencijom izvođača sa ili bez uticaja kompozitora, (c) ka mogućnostima da muzičko delo bude završeno ili dovršeno čulnim, konceptualnim ili fizičkim (telesnim, bihevioralnim, muzičkim) učešćem slušalaca (gledalaca), i (d) ka mogućnostima da se praksa muzičkog stvaranja uvede u druge disciplinarnе i medijske eksperimente (teatra, performansa, radija, filma, videa i kompjutera),
- (III) u fluksusu se napuštaju kompozicioni (odnos tonalnog prema metafizičkim mimesisima) i strukturalni (serijalni formalno-konstruktivni) principi stvaranja, izvođenja i recepcije muzičkog dela, koje se razumeva kao *otvoreno delo* koje opstoji na efektima *izvođenja* situacije i događaja posredstvom heterogenih 'elemenata' (elementa koji potiču iz muzike, iz skulpture, iz poezije, iz svakodnevice, iz prirode, iz veštačkog sveta).

Drugim rečima, dela muzike fluksusa su performansi (događaji) ili koncepti (tekstovi) kojima se deluje: unutar sveta muzike, u svetu umetnosti ili ljudskom svetu (društvu). Muzičko delo, u fluksusu, postoji kao *trag* ili *dokument* performativnih mogućnosti i situacija umetnika. Muzičko delo je delo po egzistencijalnom izvođenju ili odigravanju događaja ili njegovom konceptualnom predočavanju, a ne po kompozicionim ili strukturalnim naddeterminacijama muzike kao umetnosti u tradiciji Zapada. Zato je Džon Kejdž napisao: "Muzika se nikada ne zaustavlja, mi smo oni koji je isključuju..."

### 2.1.5 Body Art kao realizam činjenja

*Body art* je modus činjenja, delovanja i rada sa ljudskim telom, pre svega, sa sopstvenim telom. *Body art* čine radovi (izvođena dela) umetnika koji svoje telo ili, ređe, telo druge osobe upotrebljavaju direktno i doslovno kao materijalni objekt umetničkog činjenja. Ljudsko telo u biološkom, anatomskom, fiziološkom, psihološkom, seksualnom, bihevioralnom i socijalnom smislu postaje doslovno i direktno sredstvo, materijal i nosilac pokazivanja, imenovanja, delovanja i saopštavanja namera i zamisli umetnika. Telo umetnika ili saučesnika u realizacijama *body arta* isključivi je nosilac događaja. Umetnik ne radi sa predstavama (posredovanjem i prikazivanjem tela, na primer, skulptorskom ili slikarskom figurom), već sa konkretnim fiziološkim, psihološkim i bihevioralnim situacija-



Teri Foks, *Yeild*, 1973.

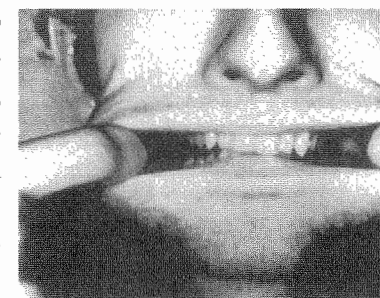
ma. *Body art* jeste nulti stupanj umetničkog redukcionizma pošto kompleks istorijskih značenja, vrednosti, uverenja, idealnih ili pragmatičkih koncepcija smisla umetnosti svodi na tautološko izlaganje primarnih fizioloških, telesnih i psihičkih aspekata. Tautološkim izlaganjem naziva se doslovno neprikazivačko i neizražajno izlaganje koje pokazuje da je izložena činjenica kao takva (samonaneti bol jeste bol, a ne simbol, metafora ili alegorija univerzalnog kosmičkog bola ili opšteg ljudskog bola). *Body art* je realistička i konkretistička umetnost u kojoj se radi sa činjenicama ljudskog organizma (sistema) shvaćenog kao kompleksa fizioloških, anatomskih, psiholoških, seksualnih i prostorno-vremenskih telesnih fenomena (pojavnosti i doživljaja pojavnosti tela). Na primer, Vilabi Šarp (Willoughby Sharp) je

ukazao da je od samog tela važnije ono što se čini sa telom. To što se čini sa telom je sasvim trivijalno: ležanje, hodanje, udaranje, ljubljenje, štipanje, probadanje, nadraživanje, utrnuće, masturbacija, čačkanje nosa, pravljenje grimasa, itd. Pri tome, ove akcije, najčešće, ne nose težinu sublimnog ekspresionizma kako je određen od Vasilija Kandinskog (unutrašnja nužnost) do Bereta Njumana (Barnett Newman) (sublimna kompozicija slike). U pitanju su sasvim trivijalne provokacije koje *sistemima posrednika* koje nameće kultura, odnosno, lakanovski rečeno simboličkom, vraćaju samo realno koje kao da je izvan simboličkih registara. Ova nužna doslovnost ima za cilj da konceptualne i fenomenološke efekte uspostavi baš tu kao efekat unutar nekog neutralnog, lokalizovanog konteksta. Kontekst i objekt u svojoj minimalnoj neretoričnosti se ukazuju kao jedina minimalna provera koju umetnik može da izvrši. Umetnik se podjednako odriče promene sveta (avangarda) i sublimne estetike (visoki modernizam).

*Body art* je nastao nakon 1966. godine sinhrono u SAD i Evropi. *Body art* se pojavljuje u urbanim postindustrijskim društvima, gde su primarne funkcije ljudskog tela otuđene i pomerene na margine simboličkog i alegorijskog prikazivanja i upotrebe tela. S druge strane, *body art* nastaje kao kritička alternativa u kulturama u kojima je estetika visokog modernizma (SAD, Engleska, Nemačka, Italija) ili estetika umerenog modernizma (Čehoslovačka, Slovenija, Hrvatska, Srbija) dominantna naddeterminacija slikarskog i skulptorskog stvaranja. U početku se umetnici nisu bavili složenim i spekulativnim relacijama tela i rituala, već primarnim, infantilnim i elementarnim činovima (hodanje, pravljenje grimasa, nanošenje bola, čačkanje nosa, štipanje, seksualno nadraživanje, žvakanje, varenje). Režija događaja je minimalna, delovanje se zasniva na direktnim uzročno-posledničnim činovima, poštuje se prirodni tok i trajanje događaja, naracija je redukovana, a fiktionalizacija odbačena. Radovi se prezentuju kao događaji i situacije sa ili bez publike ili posredstvom tekstualne, dijagramske, foto, filmske i video dokumentacije. Cilj *body art* umetnika je da dođu do predestetskih i predumetničkih aspekata činjenja i ponašanja, odnosno, da složeni estetski i umetnički smisao umetničkog dela redukuju na trenutni, doslovni, egzistencijalni i predestetski smisao.

Razlikuju se analitički, ekspresivni i bihevioralni *body art*.

Analitički *body art* se zasniva na tautološkim i logički ispraznim radnjama sa ljudskim telom (telo kao mesto, telo kao podupirač, telo kao fiziološki mehanizam). Logička ispraznost je ona odrednica koja ukazuje da smisao jedne telesne akcije ne proizilazi iz dubokog egzistencijalnog ili metafizičkog iskustva umetnika, već iz njegovih elementarnih *analitičkih propozicija*. Sledeći Džozefa Košuta (Joseph Kosuth) može se reći da je umetničko delo analitička propozicija kada je izraz definicija umetnosti. Analitičko u sintagmi 'analitički body art' ne ukazuje na nekakav naučni ili istraživački rad u umetnosti, već postavljanje umetnosti kao definicije primarnih telesnih akata. Na primer, Vito Akonči (Vito Acconci) demonstrira situaciju ugriza zubima na pojedinim delovima svog tela. Delo je izraz propozicije ugriza koja je izvedena iz definicije umetnosti kao procesa sa ljudskim telom (telom umetnika). Ili, Denisopenhajm stoji u krugu nacrtanom na podu u stavu mirno. Neko baca kamene kocke u krug koje potencijalno mogu da ga pogode. Za to vreme kamera snima izraze njegovog lica. Denisopenhajm je povodom simultanih akcija sa Akončijem i Terijem Foksom rekao sledeće: "Pre svega moje izvođenje nije u uskoj vezi sa pozornicom. Četiri dana pre ovog događaja pitao sam se da li da izdelim jedan sat određen za izvođenje i pođem od pokušaja, *feedbacka*, ishoda, ili da uradim baš ovo i ostavim ga što je moguće više neoblikovanim. U osnovi, to je komad o kontroli materijala sa udaljenosti i njegove objektivizacije kada je jednom



Brus Nojman, *Studije za holograme*, 1970.

odvojen od izvora. To je poniklo iz jednog ranijeg dela *Extended Armor* (istrgnuto okružje), u kojem sam čupao kosu i duvao je kroz kanal ka kutiji koja pokušava da je usisa. To je bio način istezanja materijala sa jednog kraja na drugi. Takođe me je zanimalo što moja kosa, jednom odvojena od mog sklopa, može biti objektivizirana, tretirana kao poseban objekt, a još pod kontrolom. U *palley-u* sam to koristio da blokiram izvesnu aktivnost, tj. približavanje životinje. ... Upotrebio sam pauka kao agresora, živu snagu koja se može primorati ili odvratiti od određenog pravca. Može se privući, ili odbiti. Tarantula je izabrana zato što baš odgovara - nije ni veliki, ni premali; dlakav je; relativno spor. ... Pa, disanje je obezbeđivalo impuls za regulisanje aktivnosti unutar žljeba. Polako sam kidao kosu, stavljao je ispred usta i disao. Svaki put kada sam izdisao kosa se pomerala sve dalje i dalje. To je bio naizmenični pritisak. Moja kosa je sada bila tamo, a ja sam joj podvalio:



Denis Openhajm, *Extended Amor*, 1974.

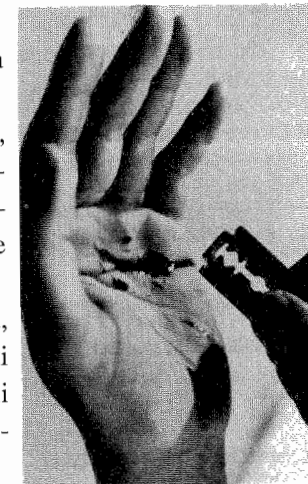
na udaljenosti od 8 stopa još uvek sam je kontrolisao. I služila mi je kao oružje protiv pauka, kao zamka." (iz Vladimir Kopiel /ed/, *Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti*). Ovo delo izgleda sasvim trivijalno. Umetnik se usredsređuje na centriranje trivijalnog i infantilnog procesa i odnosa sa materijalima i organizmima. To je istorija jedne borbe koja želi ukazati da su najznačajnija mesta umetnosti našeg vremena ona u kojima se mešaju ukazivanja (indeksacije) smrti umetnosti i smrti umetnika. Vitalna

negativnost jeste atmosfera ovog rada u kome dolazi do svesnog i namernog identifikovanja tela, kose, daha kao same TU prisutnosti sveta. Svet jeste postojanje u infantilnosti i besmislenosti borbe. Umetnik tu nije stvaralac ili onaj koji prikazuje već neko ko pokušava da verifikuje (proveri, iskusi) svoje moguće akte. Stvari se dovode u odnose na taj način da se ide ispod *zatamnjujućeg* i *zamućujućeg* praga simbolizacije. Tu nema ekranskog projekta smisla. Postoji fizičko postojanje ljudskog organizma između smrti umetnosti (umetnost gubi delo i njegove simboličke efekte) i smrti umetnika (umetnik se izlaže bezrazložnoj opasnosti). S druge strane, Brus Nojman snima (polaroid, filmska kamera 16mm, holografско snimanje) svoje lice dok pravi grimase. Doslovnost besmislene grimase je ponuđena kao isečak bihevioralnog procesa. Manjak smisla je efekat dela. Manjak (ono što se gubi od metafizike umetnosti) daje se kroz dokument. Dokument je potvrda čina. Ići po ivici kvadrata, laganim ravnomernim hodom. Svirati violinu i tokom sviranja stajati na stolici. Prekrivati svoj torzo bojom. Prosuti kafu. Prolaziti kroz koridor koji se sužava i zatvara prolaz. Igrati se genitalijama. Praviti grimase i zatim ih projektovati posredstvom laserske fotografije. Tu je italijanski kritičar Đermano Čelant (Germano Celant) bio sasvim precizan: "Sve vizuelizirane i materijalizirane ideje, događaji, činjenice i akcije jesu

u stvari izostravanja u fokusu simultanosti koja postoji između zamisli i izvedbe. Oni vode proširenju iskustva o ideji, o tom događaju, o toj činjenici ili o toj akciji. Namera je ove umetnosti da sama potvrdi svoje prisustvo preko medija koji ništa neće prepustiti dvosmislenosti i skretanju ka semantici. Odatle i proističe potreba za fiziciranjem ideja: ideja prenesena u materijal postaje model za mentalno i činjeničko učenje." Umetnik odbacuje celokupnu tradiciju da bi na njenoj *slepoj mrlji* učio o elementarnom učenju postojanja, bivanja, nestajanja, pokazivanja namere i preuzimanja direktnih posledica za svoj čin.

Ekspresivni *body art* se zasniva na upotrebi ljudskog tela ili ponašanja kao sredstva za direktno i doslovno izražavanje i prikazivanje ljudskih emocija, odnosno, psiholoških stanja, egzistencijalne ugroženosti, potisnute seksualnosti ili agresivnosti. Načelno, pojam 'ekspresije' se predložava trostruko:

1. telom se izražavaju direktno i doslovno unutrašnja stanja samog umetnika,
2. unutrašnji procesi (radost, tuga, melanholija, depresija, psihoza, neuroza, paranoja, šizofrenija) ne mogu se predložiti vizuelno ili telesno, već telo (telesna akcija, ponašanje) jeste indeks kojim se indirektno spolja ukazuje na ono što ne može biti izrečeno, pokazano i izraženo,
3. telom se simbolički, analogno simbolizmu slikarstva, muzike, plesa ili književnosti prikazuju mogućnosti simboličkog zastupanja *realnog* - tu su karakteristični primeri koji se oslanjaju na umetničku tradiciju simbolizma, secesije, ekspresionizma i nadrealizma.



Dina Pane, *Sentimentalna akcija*, 70e

Pri tome, umetnik jeste subjekt i objekt akcije: izvor životnog (živog delanja), komunikacioni kanal razmene informacija i ponor simboličkog (ono *mesto* gde nestaje simboličko i obećava se Lakanovo Realno). Vito Akonči je, povodom svojih telesnih akcija sasvim nedvosmisleno zapisao: "Telo performansa: pre nego da nešto učini ono se smešta bilo gde, moje telo može biti mesto na kome se događaj odigrava (moje telo ne zahteva mesto - ja ne zahtevam sebe)" (*Rubbing Piece*, maj 1970, *Avalanche*, Fall 1972). Ekspresivne telesne akcije mogu biti:

- (I) sama ekspresija - izražavanje opštih emocionalnih stanja koja se mogu identifikovati kao 'opšta' radost, tuga, groza, ushićenje,
- (II) određena ekspresija - izražavanje posebnih emocionalnih stanja - autobiografski usmereno predložavanje radosti, ekstaze, orgazma, melanholije, depresije...
- (III) izražavanje odnosa prema smrti i simbolizmu smrti,
- (IV) izražavanje odnosa prema seksualnosti i pokaznosti seksualnosti,
- (V) izražavanje odnosa prema erotici i simboličkim sistemima erotskog u modernom i tradicionalnim društvima,



(VI) izražavanje odnosa prema nasilju: u sasvim različitim varijantama mazohizma, sadizma, sadomazohizma, grupnog nasilja, seksualnog nasilja, telesnog nasilja, psihičkog nasilja, itd...

Ekspresivni *body art* su realizovali oni autori koji su radili sa svojim psihičkim stanjima (Dina Pane), pervertiranjima simboličke i ekspresionističke tradicije (bečki akcionisti) i radom na sebi u polju želje drugog (Marina Abramović i Ulay /Ulay/).

Bihevioralni *body art* se zasniva na ponašanju umetnika u mikrosocijalnim uslovima svog svakodnevnog života, okružujuće kulture ili paradigmi megakulture. Ponašanjem (načinom oblačenja, vrstom gestova, postupcima ophođenja) umetnik, najčešće, pokazuje, razotkriva i subvertira društvene norme, tabue, ideološke i etičke vrednosti. Ono što se u svakodnevnom životu ukazuje kao *normalnost ponašanja* kroz performanse postaje izdvojeni i naglašeni uzorak koji otkriva represiju svakodnevice i njene mehanizme proizvodjenja realnog *normalnog*. Drugim rečima, pokazuje se da realna društvena normalnost (svakodnevice) ima strukturu fikcije koja se kao ekran upisuje između subjekta

(umetnika) i Lakanovog Realnog pisanog sa velikim početnim slovom 'R' (onoga što ne može biti pokazano i otkriveno).



Urs Lüt, *Transformer*, 70e.

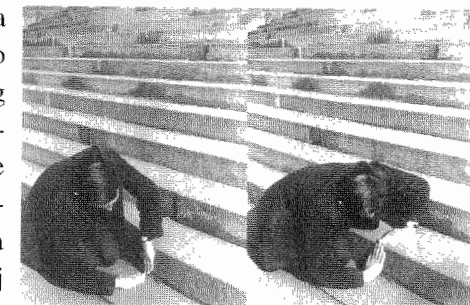
Jedan specifičan primer statusa *body arta* je onaj kojim se ukazuje na telesni rad umetnika u zemljama realnog socijalizma. Ovde je posebno zanimljiv primer kretanja od češkog hepeninga do *body arta*. U Češkoj se paralelno zvaničnoj umetnosti socijalističkog realizma razvijala alternativna umetnost, koja je imala dva sasvim odvojena i suprotstavljena toka: (a) razvoj modernističke umerene i visoko estetizovane umetnosti (lirska apstrakcija, enformel, lirska i nova figuracija, fantastično slikarstvo, asocijativna geometrijska apstrakcija) i (b)

razvoj subverzivne, kritičke i eksperimentalne avangardne, neoavangardne i postavangardne umetnosti 50ih, 60ih, 70ih i 80ih godina (bretonovski pozni nadrealizam, kinetička umetnost, konkretna i vizuelna poezija, hepening, *body art*, konceptualna umetnost, neoekspresionizam, transavangarda, politička dekonstruktivna umetnost). Milan Knižak se u 60im godinama izdvaja kao izuzetna figura. On je jedan od tvoraca i realizatora evropskog hepeninga. Njegova rana dela nastaju u duhu ludizma i individualnog anarhizma, na primer, hepeninzi *A Short Carting Exhibition* (1963), *An Individual Demonstration* (1964), *A demonstration for All the Senses* (1964) i *Soldier's Game* (Prag, 1965). Dok je u zapadnim društvima (SAD, Francuska, Nemačka) hepening bio izraz otpora potrošačkom društvu i njegovim ekspanzivnim vrednostima, u Češkoj su Knižakovi hepeninzi bili kvalifikovani kao politički ekscesi. Ludizam, individualni anarhizam i umetnički eksperiment su u realsocijalističkoj Češkoj bili politička provokacija i udar na birokratski i partijski projektovanu

društvu normalnost. On je, zbog toga, 1973. godine uhapšen kao antirevolucionar. Knižakovo delovanje u 60im godinama mu je obezbedilo na Zapadu status predvodnika istočnoevropskog fluksusa i hepeninga. On je delovao u grupi *Aktual* (*Aktual band*, *Aktual University*, *A-City*). Vremenom se njegov rad širio u različitim smerovima: moda, dizajn, muzika i likovne umetnosti. Tokom kasnih 80ih je radio na kipovima i lutkama koje su istovremeno bile izrazi češke folklorne bajke, simboli nacionalnog i državnog identiteta i izrazi realsocijalističke potrošnje vrednosti i značaja istorijskih likova. Knižak je problematizovao istorijski i nacionalni kič marginalne socijalističke i postsocijalističke kulture. Nastaju ironična i transgresivna dela u kojima se spajaju figure čeških kraljeva, patuljaka iz narodnih priča i socijalističkih političara: *Fathers of Homeland* (1989), *An Idea for the Monument of Velvet Revolution serving also as an Anthema* (1990), itd. U Knižakovim rečima, akcijama i delima se otkriva konceptualizacija eklektičnog, arbitrarnog i ekstatičkog spoja nespojivog u umetnosti postsocijalizma: spoj nacionalnog, realnog, irealnog, mitskog, voajerskog, socijalističkog, kičastog, marginalnog, ironijskog, racionalnog, regionalnog, istorijskog, internacionalnog. Njegov humor je istovremeno tipično češki humor usmeren ka subverziji svake institucionalne moći, ali i fluksusovska analogija *zen koanu* koji je usmeren ka preobražaju ljudskog bića. A, tokom 70ih godina nastaje i Češki *body art*. Izdvajaju se privatne, tajne i javne akcije, performansi i rituali Karela Milera, Petera Štembere, Jiri Valoha, Jana Mlčoha, i drugih. Ova dela se sasvim razlikuju od optimističkog ludizma i anarhizma Knižaka. Češki *body art* je nastao kao izraz rezignacije i užasa usled sloma praškog proleća. Njegova analitičnost je privid egzistencijalne hladnoće, otuđenja i redukcije egzistencije na minimalni *prag bola*. Miler svojim telom premerava prirodu, miriše travu ili na ulici rukama skuplja otpatke. On jedino ima poverenja u svoj minimalni i neekspresivni telesni gest koji smešta u marginalni, prazni i nemogući svet svakodnevice. Štembera izlaže svoje telo bolu (trnje se bodljama zariva u ruku, krv otiče iz vene, nož milimetar po milimetar prodire u stomak). Mlčoh u besmislenom ritualu sa zavezanim očima, bos, preskače vatru. Tu nema igre, izazova i ekscesa, naprotiv, u pitanju su rituali izlaganja doslovnog bola, patnje i rezignacije. Ova dela su poslednji stadijum modernističkog sna o suočenju života, umetnosti i smrti (smisla, egzistencijalnog čina i besmisla). Dok je jedan minimalni gest u američkom *body artu prazni uzorak* obesmišljenog proizvodnog rada koji se pretapa u samo ponašanje



Jan Mlčoh, *20 minuta*, Prag, 1975.



Karel Miler, *Merenje*, 1974.

(pokretanje tela), dok je jedan minimalni gest u zapadnoevropskom *body artu* provokacija utemeljenog i naslojavanog simboličkog poretka metafizičkog smisla, češki *body art* kao umetnost u doba realnog socijalizma revolucionarnoj retorici rada (kolhoza, fabrike, petogodišnjih planova, radnog veselja) nudi tajni, minimalni, neutilitarni, ispražnjeni, bolni rad koji ne može menjati svet. Telo je jedino ono sa čime umetnik raspolaže i sa čime može da se odnosi prema svetu. On se odnosi prema svetu pasivno i otuđeno. A iz pasivnosti i otuđenosti proizilazi i zamisao arbitrarnosti.

Takođe kao posebna tipološka jedinica *body arta* može se izdvojiti i feministički *body art* (po Lusi Lipard/Lucy Lippard/) koji u konkretnim primerima ima odlike i analitičkog i ekspresivnog i bihevioralnog *body arta*. Feministički *body art* se izdvaja kao specifična umetnička praksa po tome što se pristup telu određuje kao pristup žene koja svojim telesnim gestom (činjenjem ili ne činjenjem) ukazuje na svoju (melanholičnu, autoagresivnu, egzibicionističku) nemoguću (frustriranu, potisnutu, brisanu) želju. Želja žene paradoksalno može biti i želja ženske emancipacije i želja ženske drugosti i želja ženskog egzibicionizma i želja muškarca i želja univerzalne ljudske drame. Česta upotreba nagog

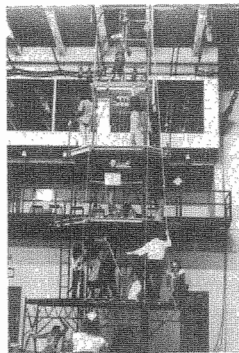


Linda Benglis, Reklama, 1974.

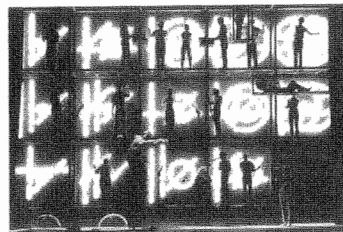
tela, pokazivanja genitalija ili javnog izvođenja seksualnih radnji ne prelazi u erotski spektakl (što bi bila odlika postmodernističke erotizacije tela i ponašanja u performansima), već ostaje nulti stupanj seksualnosti (fiziološkog aspekta tela, označiteljskog odnosa unutar biologije), što je odlika rane postavangarde koja kritički dekonstruiše simboličke (erotske) moduse na materijalno-činjeničke (seksualne telesno-fiziološke) moduse. Mazohizam i melanholija upravljaju postupcima Đine Pane. Igra sa smrću je prisutna kod Ane Mendieta (Ane Mendieta) koja pokazuje svoje smrtno telo u primitivnim ritualima. Marina Abramović radi sa doslovnim pokazateljima tela (ranjivost, seksualnost, smrtnost, požuda). Linda Benglis (Lynda Benglis) provocira autoerotske potencijale u radovima gde ljubi (zavodi) svoje lice na ekranu, odnosno poigrava se sa biseksualnošću u trenucima kada na svoje raskošno žensko telo postavlja veštački falus.

*Body art* 60ih i ranih 70ih godina obeležava period koji je Žan Bodrijar (Jean Baudrillard) nazvao kraj proizvodnje: 'Nalazimo se na kraju proizvodnje'. Ta forma na Zapadu koincidira sa obznanjivanjem tržišnog zakona vrednosti, to jest, sa vladavinom političke ekonomije. Pre toga, ništa se nije proizvodilo u pravom smislu te reči; sve se izvodilo, putem milosti (Bog) ili darivanja proroda, putem jedne instance koja isporučuje ili uskraćuje svoja bogatstva. Vrednost emanira iz vladavine božanskih ili prirodnih kvaliteta (koje mi, potom, zamenjujemo). Na taj način su fiziokrati sagledavali ciklus

zemlje i rada: sam ciklus za njih nije imao sopstvenu vrednost. Možemo se zapitati postoji li onda pravi zakon vrednosti, pošto smo je se otarasili a da njen izraz nije uspeo da se racionalizuje. Njena forma nije napuštena jer je vezana za neiscrpnu referentnu supstancu. Ukoliko neki zakon postoji, on je, za razliku od tržišnog zakona, prirodni zakon vrednosti. Jedna mutacija ruši ovu strukturu prirodne raspodele ili deljenja bogatstva čim vrednost postane proizvedena - njena referenca postaje rad, a njen zakon opšta ekvivalentnost svih radova. Vrednost se od sada odnosi na prepoznatljivo i racionalno obavljanje ljudskog rada (društvenog rada). Ona je merljiva, a samim tim predstavlja višak vrednosti" (Žan Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*). Bodrijar ukazuje na prelaz od prirodne vrednosti na proizvodnu vrednost i proizvodne vrednosti na strukturalnu vrednost. *Body art* nastaje u izvesnom kritičnom i kritičkom okviru suočenja sa proizvodnom i strukturalnom vrednošću umetnosti. Od kasnih 40ih godina se uspostavlja jedan institucionalno utvrđeni svet modernističke umetnosti sa jasnom hijerarhijom odnosa proizvodnje, razmene i potrošnje vrednosti, odnosno, zauzimanja polja viška vrednosti u širokom rasponu od estetskih preko metafizičkih i etičkih do političkih pozicija. Umetnost posle Drugog svetskog rata je postajala kao umetnost velikih institucija i njihovih nužnih posrednika (*advokatura*) što je samu umetničku produkciju vodilo do *komada* (proizvoda) u razmeni vrednosti i, zatim, sve više, razmeni simboličkih mogućnosti posredovanja. *Body art* je nastao kao reakcija na funkcije i efekte viška rada koji se u umetnosti ukazuje kroz vladavinu autonomnog fikcionalnog predočavanja. U *body artu* dolazi do razaranja posrednih funkcija dela (*komada*) i, zatim, samog proizvodnog procesa obrtom od proizvodnje umetničkog dela ka činjenju i ponašanju u svetu umetnosti. Time se razara mogućnost ostvarivanja viška vrednosti i dešava se situacija u kojoj je sam čin dekonstruisan od svih utilitarnih proizvodnih funkcija. Delo jeste telo (ljuštura) subjekta u besmislenom procesu koji ne vodi ka predviđenom društvenom cilju. Ovim je poništen sam poziv na rad u ime rada bez produkta. I tu se opaža suštinski paradoks *body arta*. Da bi se modernistički fetišizam rada (proizvodnog rada u teatru, umetnosti, kulturi) učinio očiglednim bilo je nužno da se subjektu rada oduzme proizvod (*komad*) i da se na njegovom mestu predoči sam rad koji sada više nije proizvodni rad već je samo činjenje. Drugim rečima, fetišizam rada se razobličava kada se sam rad odvoji od proizvoda, a subjekt rada tada postavi kao objekt čina.



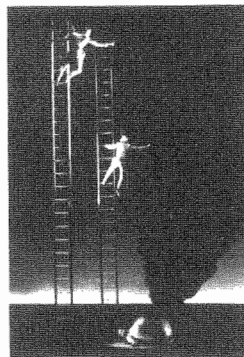
Living teatar, Kula novca, 1973.



Robert Vilson, Pismo Kraljici Viktoriji, 1974.



Robert Vilson i Filip Glas, Ajnštajn na plaži, 1976.



Robert Vilson, Gradanski ratovi, 1984.

## 2.1.6 Ambijentalna umetnost i ambijentalni teatar

U ambijentalnoj umetnosti oblikuje se i artikuliše celina (totalitet, anticipacija totaliteta) prostora. Ambijentalno umetničko delo ne koristi prostor kao pasivni omotač oko predmeta, već ga tretira kao sastavni i suštinski deo umetničkog rada. Ambijent odražava i prikazuje kontinuitet površine, zapremine i prostora. Ambijentalna umetnost ima odlike celokupnog umetničkog dela (*Gesamtkunstwerk*), pošto se u njoj povezuju različiti fenomeni (prostor, svetlost, zvuk, predmeti, telesno kretanje umetnika i posmatrača) i različite umetnosti (skulptura, slikarstvo, arhitektura, muzika, performans, teatar, film, video, holografija). Ambijentalna umetnost je anticipirana u avangardama (futurizam, dada, konstruktivizam), a kao specifična umetnička interdisciplinarna produkcija formulisana je tokom 60ih godina.

Ambijent se u teatarskoj umetnosti prostorno organizuje za događaj. U tradicionalnom smislu razlikuju se:

- (1) teatar kao scena (arhitektura scene i dekoracija scene),
- (2) teatar kao arhitektura (zgrada u koju je smeštena institucija teatra), i
- (3) teatar kao otvoreni prostor (urbanistički ili prirodni prostor kao mesto realizacije teatarskog događaja).

Status i prioritet ambijenta u avangardama se menja: ambijent nije samo sredina (narrativna ili dekorativna) u kojoj se izvodi predstava ili ostvaruje događaj. Ambijent i ambijentalni aspekti (objekti) postaju akteri predstave (*Impresije Afrike* Rajmona Rusela iz 1911), ili središnja pojavnost (tematizacija) predstave (Oskar Šlemer /Oskar Schlemmer/*Ples u prostoru* (*Prikazivanje prostora figurom*), 1927).

Pojam 'ambijentalni teatar' uveo je teoretičar i praktičar američkog eksperimentalnog teatra Ričard Šekner (Richard Schechner). Punoća prostora, beskrajni načini na koje se prostor može artikulirati i pokrenuti čine osnovu ambijentalne teatarske scenografije. Takav prostor je polazište za rad sa izvođačima-glumcima. Prvi scenski princip ambijentalnog teatra je kreiranje i rekreiranje celokupnog teatarskog prostora: očiglednih prostornih domena, prostora u prostorima, prostora koji sadrže ili obuhvataju ili se odnose ili dodiruju sva mesta gde se nalazi publika i/ili izvođač. Svi prostori su aktivno (na delatan način) uključeni u aspekte predstave. Prostor dobija izvestan **kritičan karakter subjekta** ili **retoričke figure** koja zastupa nešto nalik subjektu u teatarskom događaju.

Pojam ambijentalnog teatra može se i proširiti (na to ukazuju antropološke studije Ričarda Šeknera, Euđenija Barbe (Eugeni Barba), Pitera Bruka, Ježija Grotovskog ili psihoanalitičke studije Entonija Hauela (Antony Howell) i redefinisati kao *antropološki ambijent* ili *psihoanalitički prostor* (*druga scena*). Koncept antropološkog ambijenta ne označava samo punoću ili totalitet scenskog prostora, već i njegovu uzglobljenost semantičkim, ikonografskim, koreografskim, scenografskim i medijskim sredstvima u prostor

kulture u kojoj nastaju teatarsko delo ili performans. Totalitet prostora je antropološka (ljudska) celovitost izraza, predstave, značenja i smisla koja strukturalno povezuje scenu i kulturu koju ona prikazuje (transformiše, transfiguriše). Antropološki ambijent performansa ritualni je intertekstualni model uvođenja i suočenja različitih kontekstualnih nivoa u jednoj predstavi: prostor scene, prostor kretanja, semantički prostor kulture koja se ritualizuje (na primer, zanimanje za hinduističke ili zenovske rituale kod Grotovskog, Šeknera, Barbe). Antropološki ambijent uvek je višeslojna struktura razlikovanja nivoa egzistencije, na primer, upotrebom jednog pokreta iz Katahalija prostor se determiniše prenesenim, ali ipak-konkretizovanim egzistencijalnim činom. Istovremeno se indijski kulturni prostorni kôd transfiguriše u postmodernistički evropski teatarski kôd telesnog rada. Suočenje evropskog postmodernog prostornog teatarskog kôda sa indijskim katahali-kôdom (koji prikazuje preobražaje od etničkog rituala do savremenog egzotičnog plesa) situacija je raskola upravo u onom smislu u kome Žan-Fransoa Liotar (Jean-Francois Lyotard) ukazuje da u postmodernim jezičkim igrama ne može doći do razrešenja, već se otvaraju uvek novi, reći ćemo, raskoli nomadske i nestabilne subjektivnosti i racionalnosti postmodernog umetnika. Postmoderni umetnik je *nomad* koji (transestetski) prelazi preko različitih i nespojivih kôdova istorijskih i aktuelnih kultura i civilizacija.

U postmodernom teatru nastaju dve uporedne tendencije u odnosu na pristup prostoru:

- (1) upotreba ambijentalnog rešenja kao fenomenološkog i strukturalnog poretka generisanja (izvođenja) predstave (upotreba više različitih scena istovremeno u Vilsonovim predstavama *Ajnštajn na plaži*, 1976. ili *Građanski ratovi*, 1985) i
- (2) redukcija događaja na situaciju (događaj postaje odsutni označitelj) u ambijentima, koji više ne pripadaju samo umetnosti teatra, na primer, delo Jana Fabra *Hej, kakva prijatna ludost!* (1988) i Vilsona *Pod* (1993).



Robert Wilson

Redukcija događaja na situaciju ukazuje da se umetnik bavi teatrom kao kompleksnim sistemom fenomena (pojava u polju recepcije) koji se mogu oblikovati, primenjivati ili izvoditi svođenjem na pojedine aspekte celovite vizije teatra. Svođenje je strategija (moć):

- (a) razumevanja konstitutivnih aspekata teatra u smislu metateatarskih pozicija, ali je i
- (b) postmodernistička strategija transfiguracija i transformacija jedne umetnosti u drugu.

Umetnik (ne koristi se više termin glumac, režiser, scenograf, skulptor, slikar) pokazuje da nijedna umetnička disciplina po sebi nije stabilan i zatvoren sistem specifičnih estetičko-umetničkih metoda, fenomena, vrednosti, medija, značenja, umeća, znanja i moći. Umetnik postaje igrač (u smislu jezičkih igara Ludviga Vitgenštajna /Ludwig Wittgenstein/

koji ne produkuje konkretno delo, već model ili svet umetnosti. Fabre ili Vilson pokazuju kako se događaj kao suštinski konstituent performansa premešta (zamrzava) i preobražava (preoblikuje) u situaciju (ambijentalni raspored predmeta i pojava). Jedan celokupni umetnički model (teatar kao istorijski i aktuelno kontekstualni zbir) transfiguriše se i smešta u ambijent kao okvir tragova (memorisanih kôdova). Teatar u njihovim ambijentima postoji kao memorisani kôd (sećanje na teatar, na istoriju teatarskih realizacija) i kao potencijalna anticipacija događaja koji se ne odigrava. U ambijentalnoj realizaciji *Pod*, izvedenoj na Venecijanskom bijenalu, Vilson lucidno ostavlja mogućnost za performans. Situacija očekuje i *označiteljski anticipira* događaj. Performans se u uobičajenom smislu reči ne odigrava, ali publika koja ulazi u ambijent i hoda po podu kamenih komada proizvodi zvuk (anticipira i generiše događaj koji još nema sve attribute događaja teatra). Ovde je, u smislu Manfreda Šnekenburgera (Manfred Schneckeburger), **umetničko delo delatna forma**: ostvaruje se telesnim činom posmatrača koji prolazi kroz delo i aktivno ga, svojim telom, percipira. Ili, sledeći raspravu percepcije Merlo-Pontija (Maurice Merleau-Ponty), može se reći da steći iskustvo o umetničkom ambijentalnom delu (scena kao akter) ne znači da ono pasivno deluju na nas, već znači ući u njega, živeti ga, shvatiti ga, prisvojiti ga, otkriti njegovo unutrašnje značenje. Odnosno, po Umberto Eku (Umberto Eco), ovakva dela su otvorena umetnička dela, a to znači da ih publika dovršava svojim učešćem u njegovoj realizaciji ili postojanju. Umetnost teatra, danas, pokazuje svoju moć da simultano prikaže i ostvari istorijske, konceptualne i fenomenološke aspekte jedne discipline ili interodnose više disciplina u njihovom istorijskom i aktuelnom izgledu.

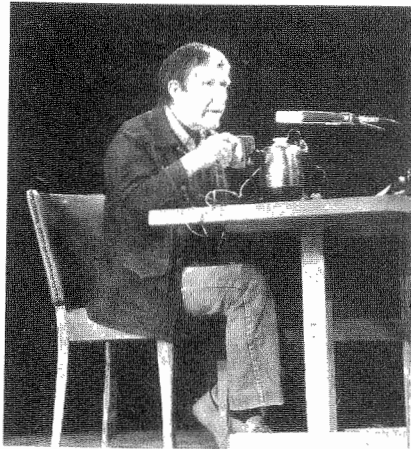
#### 2.1.7 Oralna poezija i govorni čin

Oralna (govorna) poezija se zasniva na semantičkoj upotrebi ljudskog glasa, govornog čina i socijalne (intersubjektivne) govorne situacije. Od 60ih godina u američkoj poeziji se upotrebljava termin 'oralna poezija' za poetske performanse Dejvida Entina (David Antin), Džeroma Rotenberga (Jerome Rothenberg), Džeksona Mekloua i Džona Kejdža koji se zasnivaju na činu izgovaranja i (kao scenskog) izvođenja poetskog teksta. Entin za svoju poeziju koristi termin *govorna pesma* (*talk poem*), a Kejdž *predavačka poezija* (*lecture poetry*).

Oralna poezija se zasniva na semantički definisanom tekstu (simboličkom, narativnom, eksplanatornom, interpretativnom, demonstrativnom) koji se izgovaranjem (intonacija, boja i visina glasa, tempo, ritmika, vrsta žargona) i performansom (mimika, telesni gestovi, bihevioralne situacije, prateća muzika) realizuje kao govorni čin i govorna situacija. Zamisao govornog čina po filozofu Džonu Serlu (John Searly) zasniva se na uverenju da govoriti jedan jezik znači učestvovati u jednom obliku ponašanja uređenom nekim pravilima. Izgovarani tekst pesme u oralnom performansu ne gradi konzistentno značenje saglasno



jednom sistemu pravila (pravilu istinitosti kod referencijalnog značenja ili pravilu funkcionalne zavisnosti kod kontekstualnog značenja). Oralni pesnik se podjednako služi i referencijalnim i kontekstualnim značenjima, pri čemu sam čin izgovaranja (pragmatička dimenzija jezika) kao dominantna estetska činjenica preoblikuje semantičke efekte i referencijalnih i kontekstualnih značenja. Oralna poezija je, često, transgresivna (prestupnički prekoračuje) u odnosu na utilitarni prirodni govor svakodnevice (*ordinary language*). Govor kao aktivnost menja smisao koji bi zapisani tekst imao. Govorna situacija koju pesnik ostvaruje sinteza je ambijenta i događaja koji transgresivno prodiru u nagovešteno i



Džon Kejdž, 1978.

obećano značenje zapisanog teksta. Značenjske funkcije oralne poezije mogu biti i performativne, što znači da se činom izgovaranja smisao, funkcija i značenje izgovorenog (izgovorenih reči) ostvaruje i ispunjava (naredbe, izvinjenja, magijske šifre, zavodenje, trans). Oralna poezija vraća poeziju ritualnom i šamanističkom činu, ali i aspekte ritualnog i šamanističkog čina transfiguriše u neoavangardni i postavangardni performans redefinisanja zatvorene estetske autonomije zapadne modernističke poezije. Moderna poezija je nastajala kao istorija pisma (pisanja) koja je sticala svoju autonomiju u odnosu na misao ili emociju prekidajući kontinuum logocentričnih naddeterminacija misli-govora i pisma. Oralna poezija, inverzno, pismo među drugim pismima poezije vraća govoru, izgovaranju, ponašanju i, zatim, umu ili emocijama govorećeg (kao scenskog) subjekta. Zato, pesma mora da deluje u svetu, njena struktura mora da bude iskušana u intersubjektivnom ili, čak, širem kontekstu društva. Oralna poezija jeste deo izvesnog ekosistema (ambijentalnog poretka, atmosfere, u okviru koga se pesnik kreće, ponaša i govori) i izvesne politike tela koja postoji, čini, deluje i realizuje sebe kroz komunikacione kanale: psihološkog sugerisanja, biološkog pokretanja, kosmološkog očekivanja i obraćanja, fizičkog delovanja, političkog projektovanja. Oralna poezija Entina, Rotenberga, Mekloua i Kejdža je transgresivna i u odnosu na modernizam jer razara njegove autonomije pisma i u odnosu na postistorijski postmodernizam pošto se ne odriče utopijskih intencija.

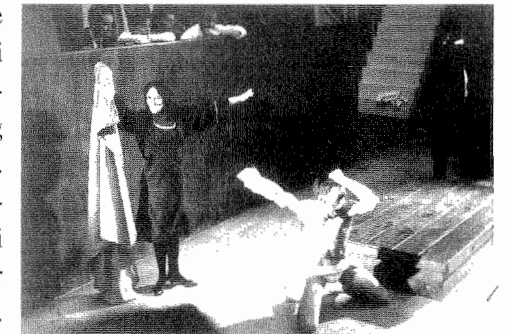
### 2.1.8 Teatarske laboratorije i metateatar

Zamisao teatarske laboratorije kao duhovnog i umetničkog prostora u kome se eksperimentalno i teorijski istražuje teatarska umetnost (gluma, ples, režija, scenografija, meditacija, ritualizacija svakodnevice) svojstvena je modernizmu i avangardi (istraživanja

psihologije glumačke igre Konstantina Stanislavskog (Konstantin Stanislavski), eksperimenti sa biomehanikom Vsevoloda Mejerhojda (Vsevolod Meyerhold), mehaničkimatematički balet Oskara Šlemmera u Bauhausu, škole plesa Rudolfa fon Labana (Rudolf von Laban) i, u Beogradu, Mage Magazinović. Modernističke i avangardne teatarske laboratorije karakteriše:

- (a) utopijski projekt teatra kao celokupnog umetničkog dela (*Gesamtkunstwerk*) i
- (b) poetička i pedagoška funkcija laboratorije kao domena teorijske i praktične pripreme za javni nastup.

U neoavangardnom i postavangardnom smislu pojam teatarske laboratorije uveo je i razradio poljski umetnik Ježi Grotovski od kraja 50ih do ranih 70ih godina (*Teatar Laboratorijum* - Vroclav i kasniji rad u SAD). Rad Grotovskog se odvijao kroz formativni period kritičkog preispitivanja avangardne tradicije, formulacije siromašnog teatra (čistog teatra) krajem 60ih i napuštanjem normalne teatarske prakse radi *totalnog eksperimenta* i istraživanja graničnih područja rituala i duhovnih mikrorelacija (duhovnog i egzistencijalnog školovanja) grupe saradnika (početkom 70ih). Zamisao siromašnog teatra zasniva se na transformaciji teatra kao institucije koja proizvodi spektakl u čist (autonoman) teatarski prostor oslobođen književnosti, likovnosti i muzike. Kod Grotovskog se ukazuje pomak od teatra

Ježi Grotovski, *Via Negativa*.

kao institucije ka teatru kao fenomenu (sistemu pojava i njihovog predočavanja). Institucionalna autonomija teatra koja je uspostavljena od renesanse preko doba prosvetljenosti do građanskog teatra XIX i prve polovine XX veka dovedena je nakon iminentnih kriza smisla, forme, značenja i vrednosti unutar egzistencijalističkog dramskog teatra pod sumnju u neoavangardnim *anti* ili *nedramskim* eksperimentima. U okviru neoavangardnih eksperimenata se uspostavlja radikalni redukcionizam koji razara i stečenu institucionalnu autonomiju teatra i vodi ka predinstitucionalnim nivoima pojavljivanja teatra kao umentosti, odnosno, ka teatru (prostoru, događaju) kao samom-fenomenu (onome što se pojavljuje i predodžbama koje prate to pojavljivanje). Bitan je rad Grotovskog sa glumcima u kome se oni podvrgavaju ne samo tehničko-umetničkoj obuci, već i sistematskom *duhovnom* usavršavanju (**posvećeni glumac**). Posvećeni glumac nije više interpretator ili izvođač, već postaje inicirani (posvećeni, probuđeni, pokrenuti) subjekt konkretne telesno-duhovne i bihevioralne situacije na lociranoj sceni u svetu i svetu lociranom kao sceni. Teatraski rad se razumeva kao podstrek za istraživanjem i verifikovanjem duhovnog i fizičkog postojanja učesnika u procesu teatra kao umentosti. Ideja, duhovno stanje ili intersubjektivni odnosi učesnika preneseni u scenski ili kao scenski ili laboratorijski

ili vanteatarski prostor postaju model za činjeničko, fikcionalno i duhovno učenje saučesnika. Drugim rečima, institucije pisca, dramaturga, reditelja, glumca, scenografa, kostimografa, itd. se utapaju u otvorenu i kritičnu instituciju saučesnika-performera.

Pomak od neoavangardnog (preispitivanje tradicije avangarde i imanentna kritika modernog teatra) i kasnije postavangardnog (težnja ka teatru-kao-fenomenu) laboratorijuma Grotovskog ka postmodernoj teatarskoj laboratoriji-školi-radionici (*workshop*) izveli su Piter Bruk, *Living teatar*, Performans grupa Ričarda Šeknera (*performance group*), *Odin teatar* (*Odin teater*) Eudenia Barbe, *Teatarska laboratorija Vicinal* (Brisel), *Atelje za istraživanje teatra* Žorž Bal (Georges Ball, u Parizu), teatarska grupa *Sankai Džuku* (*Sankai Juku*), škola grupe *The Ting: Theater of Mistakes* (London), itd.

Razvoj laboratorijskog rada vodio je koncipiranju teatarske prakse kao metaistraživanja prirode i koncepta teatra kao umetnosti i društvene prakse (metateatar) i to:

- (1) formalnim telesnim, prostornim i vremenskim istraživanjem diskurzivnog i nediskurzivnog teatra i preispitivanjem avangardne tradicije (poznata neoavangardna i rana postavangardna faza tokom 60ih od Grotovskog i *Living teatra* do *Odin teatra* i kasnije *The Ting: Teatra grešaka*),
- (2) teorijsko i političko formulisanje prirode teatarskog eksperimenta (postavangardna faza na prelazu 60ih u 70e godine; karakteristična je politizacija *Living teatra* i izjednačavanje domena dejstva teatarskog i domena dejstva političkog u telesnom i ambijentalnom događaju),
- (3) kritika i dekonstrukcija ekskluzivne i autonomne modernosti - povratak ritualnim šamanističkim prekidom temeljnog teatarskog odnosa glumca i publike (Grotovski), istraživanje etnoteatra (Šekner) i vanevropskih ritualnih, plesčkih i teatarskih ritualno-magijskih sistema (Barba), čime je ustanovljen poližanrovski, pluralistički i eklektički teatar rituala svojstven za postmodernističko nomadsko ili trans-kretanje od metateatra do pararitualnog arhetipskog čina.

Napomena: pararitualnim se nazivaju oni citatni, kolažni, montažni i simulacijski postupci kojima se određeni (nivo znakovnog, metaforičnog i alegorijskog izraza) ili apstraktni (modernistički dekontekstualizovan i autonomijom umetnosti začauren) ritual izvodi kao da je stvarni ritual, drugim rečima:

1. arhajski-fikcionalni sadržaj (mit, naknadne predodžbe mitova) ili telesni etnoritual (dokumentarne predstave stvarnih vanevropskih rituala) prethodi zamisli i realizaciji teatarskog događaja,
2. u zapadnoj tradiciji od antike do modernizma u teatru je ritual posrednofikcionalno prikazivan (mimetička predstava rituala: od grčke tragedije do Šekspirovih dela),
3. u visokom modernizmu (Beket, Jonesko, Sartr, Kami, Pinter) teatar kao umetnost eksplicira svoju teatarsku posebnost (autonomiju) i prekida se mimetički odnos sa

ritualnim vanteatraskim izvorima - na primer, Kada se Kami služi mitskim onda je mitsko zapravo apstraktna shema koja nosi dramski kostur, a ne pripovedanje mita ili predočavanje pripovedanja mita,

4. u avangardama, neovangardama i postavangardama se ukazuju dva suprotstavljena procesa: (a) destrukcija autonomije teatra i povratak ritualu, ritualnom ili samom doslovnom egzistencijalnom činu (teatar postaje sam život, na primer, u hepeningu), odnosno, (b) dekonstrukcija autonomije teatra i ukazivanje da je umetnost teatra oblik ili strategija **prikazivanja načina prikazivanja** i izražavanja u istoriji umetnosti (od rituala kao predistorije teatra do istorijskih formacija teatra).

Takođe, pojam **metateatar** zahteva izvesna razjašnjenja. Metateatrom i/ili metaperformansom se nazivaju prostorno-vremenski i bihevioralni događaji koji nemaju za cilj samo postignuće umetničkog ili estetskog efekta, već imaju za cilj autorefleksivnu, pedagošku ili teorijsku raspravu prirode, smisla i koncepta teatra (umetnosti) sredstvima umetnosti teatra.

Autorefleksivni teatarski ili performans rad pokazuje i prikazuje kako nastaje situacija, događaj ili predstava. Upotrebom telesnih akata, stvaranjem bihevioralnih situacija i demonstriranjem narativnih postupaka autorefleksivni rad ne prikazuje, ne izražava i ne simbolizuje neku priču (mit, istoriju, subjektivni doživljaj), već pokazuje kako teatar upotrebljava telesne akte, omogućava bihevioralne situacije i razvija narativne sheme (*paterne*).

Pedagoški laboratorijski rad u teatru ima dva karakteristična nivoa realizacije:

- (a) laboratorijski rad je odvojen od javnog nastupa i usmeren je na pripremu saradnika za javni nastup, i
- (b) laboratorijski rad postaje dominantan put istraživanja i u radikalnim primerima isključuje javne nastupe.

Isključenjem javnih nastupa zamisao teatra ili performansa se transformiše u praksu analognu delovanju sekte, ideološke grupe (partije) ili naučnog istraživačkog tima. Učenik postaje inicirani *sledbenik*, *saborac* ili *pokusni kunić*, ali, možda, i *novi čovek* koji svoju trivijalnu svakodnevicu preobražava u izuzetni ritualni životni put (životnu aktivnost). Zatvorena, izdvojena i sasvim ekskluzivna zajednica praktičara i teoretičara pomera smisao teatarskog i performansa rada u domen intelektualnog, duhovnog, egzistencijalnog ili političkog školovanja, istraživanja i raspravljanja koje prekoračuje modernistički shvaćenu teatarsku produkciju koja je usmerena na doživljaj celovitog i autonomnog dela koje pokazuje svoje scenske i dramske aspekte.



Dario Fo, Eudenio Barba i Ježi Grotovski, *Voltera*, 1981

Teorijski rad se zasniva na građenju teatarske predstave kao mimezisa i simulacije teorijskih i ideoloških diskursa. Teatarski ili performans rad ne samo da prikazuje izvesne teorijske i ideološke aspekte, već svojom strukturom označavanja pokazuje kako događaj, situacija ili predstava proizvode prostor za teoriju i ideologiju. Artur Danto (Arthur C. Danto) je ukazao da je svako umetničko delo, prvo, sopstvena interpretacija, a da umetnička dela XX veka teže da u što većoj meri postanu u teorijskom smislu interpretativna. Kada se kaže da umetničko delo (teatarska predstava, performans) postaje interpretativno, ukazuje se na moć umetničkog dela (teatarske predstave, performansa) da proizvede **teorijske indeksacije** (ukazivanja), značenja, vrednosti i smisao u onom smislu u kome Dišanovi (Marcel Duchamp) *ready made* prestaju da budu svakodnevni predmeti i umetnikovim činom (preoznačavanja, rekodiranja, premeštanja iz konteksta u kontekst) postaju umetničko delo, mada se materijalno nisu suštinski promenili (preoblikovali). Postmoderni teatar i performans (od Roberta Vilsona preko Jana Fabra do Antonija Hauela ili Dragana Živadinova) postaje diskurzivna mašina proizvodjenja simultanih, a različitih, interpretativnih nivoa determinacije:

- (I) situacije (naglašen prostorni, ambijentalni ili ekološki, a ne akcioni karakter scenske postavke),
- (II) događaja (naglašen akcioni karakter unutar kontinuuma ili fragmentacije prostora i vremena), ili
- (III) predstave (ambijentalni i akcioni karakter su u funkciji prikazivanja i pripovedanja stvarnih ili fikcionalnih situacija i događaja).

Odnos kritičkog i teorijskog diskursa sa diskurzivnim mašinama situacije, događaja ili predstave intertekstualni je odnos. Intertekstualni odnos je razmena značenja i smisla između dva tekstualna sistema koji imaju metakarakter (moć proizvodnje metajezika). Ovde pojam intertekstualnog ukazuje na teatar kao na odnos tekstova različite prirode:

- (I) dramskog teksta koji je transformacija književnog teksta,
- (II) scenskog teksta koji je upisivanje mogućnosti prostorno-vremenskih kontinuuma ili diskontinuiteta,
- (III) telesnog teksta koji je premeštanje mogućnosti tela, tela kao figure i tela ko figure koja referira na lik književnog/dramskog teksta,
- (IV) poetskog teksta koji je ugrađen kao imanentna interpretacija (gledište, stajalište) pisca, dramaturga, reditelja i ostalih učesnika projekta,
- (V) stilskog teksta koji je funkcija smeštanja teatarskog dela ili performansa unutar istorijskih i geografskih mogućnosti samoidentifikovanja i identifikovanja dela,
- (VI) metatekstova koji su intencionalno uodnošeni prema teatarskom delu i koji nužno pokazuju njegove mogućnosti prikazivanja, izražavanja, simulacije i konstruisanja teatarskog sveta na onaj način na koji se ukazuje moć diskurzivne institucije - to je zamisao na kojoj je Mišel Fuko (Michael Foucault) insistirao kada je ukazao da

- (VII) diskurzivne prakse nisu naprosto načini proizvodnje diskursa, već da se one uobličavaju na tehničkim pravilima, u institucijama, u shemama ponašanja, u tipovima prenosa i difuzije, u pedagoškim oblicima koji ih u isto vreme nameću i održavaju, različitih tekstova teatra i tekstova izvan teatra (religije, politike, običaja, književnosti, itd.) koji se odnose prema pojedinačnom teatarskom delu i omogućavaju da ono deluje kao značenjski vredno - drugim rečima, jedan teatarski izraz ili predstava sličniji je tekstovima kulture koji ga čine mogućim nego bilo kom referencijalnom događaju iz života.

Priznati teatarskom i performans umetničkom radu legitimnost teorijske interpretacije znači priznati da se u umetnosti (teatra i performansa) dešavaju isti procesi uspostavljanja produkcije, hermeneutičkih krugova interpretacije ili intertekstualnog međudonošenja kao i u diskursima filozofije (estetike), teorije književnosti, teorije teatra ili psihoanalize. To znači pokazati da *teorija* nije samo znanje koje je situirano u verbalnom govoru, već i znanje koje se situira i desituira (premešta, otklanja, pomera) u svakoj umetničkoj instituciji i time samoj njenoj moći da se uspostavi kao diskurzivna praksa.

Ali, treba podsetiti i na Lakanovu tezu da "Nema metajezika!" Ova teza je suštinska i za postavangardni postmodernistički teatar i performans. Kada se u teorijskoj psihoanalizi tvrdi da "Nema metajezika!" ne negira se postojanje primera, izraza i uzoraka metajezika (produkcije metajezika), ali se pokazuje da metajezici nemaju univerzalnu zakonomernu i zakonodavnu legitimnost povlašćenog jezika o jeziku. U svaki metajezik na nekoj od njegovih instanci pojavnosti i izgleda prodire označitelj (*prošiveni bod*) uvodeći dijalektiku subjektivnosti, slučaja, *Ne-Celog*, nekonzistentnosti, paradoksa. I metateatar se ponaša analogno psihoanalitičkom modelu. U proteorijski meta-rad teatarskog diskursa upisuju se pojedinačnosti (fragmentarizacije) telesnosti, subjektivnosti, slučaja, paradoksa ili kôdova teatarske istorije (samobitnosti teatra kao predstave). Postoji kruženje između konstruisanja metajezika i iskoraka u pojedinačnost neponovljivog slučaja. Zapravo, materijalni poredak teatra (njegova označiteljska strukturiranost) pruža otpor dominaciji sigurnog i legitimnog znanja kulture, geografske lokacije, istorijskog trenutka. Otpor označitelja ponuđenom, očekivanom, željenom ili nametnutom smislu jeste suštinski proces identifikacije teatarskog ili performansa dela. To je onaj trenutak kada se znak-identiteta pokazuje u svojoj semiološkoj pokrenutosti i arbitrarnosti. Danas kada svoje radionice (*workshop*) ili predavanja (*lecture*) izvode Eudenio Barba ili Robert Vilson one se posmatraju ambivalentno - kao pedagoški ili poetski teatarski rad, ali i kao scenski događaj koji ne mora imati nužno teorijske konsekvence mada ima teorijske aspekte. Teorija ili poetika ili pedagogika u tom trenutku postaju *inteligentne scenske figure*. Teorija jeste figura (mašina ispod 'aure' predočavanja) koja korača scenom.

## 2.1.9 Od baleta do postmodernog plesa

Postmoderni ples (dance) je dekonstrukcija zapadne metafizike baleta i modernističke autonomije plesa:

- (I) kroz esencijalistički pročišćen telesni gest (doći do suštinske i doslovne telesne, prostorne ili vremenske osnove plesa kao umetnosti koja proizlazi iz baleta),
- (II) kroz formalno (u izvesnom smislu sintaktičko) premeštanje i smeštanje tela u prostoru (telo kao element sintaktičkih transformacija i formacija unutar mogućih kontekstualizacija prostora-vremena-i-tela),
- (III) kroz redukovni i izolovani tautološki ili arhetipski pokret telom i pokret tela (telesni izraz nije realizacija fikcionalnog narativnog predloška, već propozicija o plesu kao umetnosti),
- (IV) kroz bihevioralne intersubjektivne odnose tela i hipoteza subjekta,
- (V) kroz rad sa trajanjem, proticanjem, sažimanjem i rastezanjem fikcionalnog vremena pripovedanja ili specifičnog fikcionalizujućeg vremena baleta kao umetnosti, odnosno, doslovnog vremena igranja TU i SADA na sceni, i
- (VI) kroz promišljanje baleta kao istorijske institucije umetnosti iz konteksta (sveta) plesa (ili igre).

Ovde reč 'dekonstrukcija' ne može biti identifikovana kao razaranje ili kao kritika baleta, već kao suočenje i raslojavanje metafizičkih dogmi baleta, a to su:

- (a) dogma o mimetičkoj nad-determinaciji baleta - drugim rečima, *beli balet* se vidi kao umetnost u kojoj se scena, kretanje tela i muzika odnose prema suštinskim zamislima mimezisa kao *vernog* predočavanja zamisli sveta (platonizam), mimezisa kao *nevernog* predočavanja sveta ili fikcionalnih projekata sveta (aristotelijanstvo), i *mimezisa* kao predočavanja teatarskih mimezisa od rituala preko grčke tragedije do modernog dramskog teatra (klasicizmi),
- (b) dogma o logocentričnom poretka baleta kao umetnosti - drugim rečima, *beli balet* se vidi kao scenski-muzički-telesni poredak koji počiva na odnosu scensko-muzičko-telesnog poretka prema pismu i govoru koji zastupaju misao ili emociju, i
- (c) dogma o sistemskom ustrojstvu baletske umetnosti - drugim rečima, *beli balet* jeste sistem predočavanja i izražavanja koji je uspostavljen kao zatvoren i zaokružen sistem mogućnosti - drugim rečima, opcrtan je horizont *belog baleta* koji identifikuje ontologiju baleta kao umetnosti.

Moderni balet je nastao na evolutivnom i postupnom preobražaju unutrašnjih karakterizacija *belog baleta*. Moderni balet je bio na vrhuncu sa visoko estetizovanom, pročišćenom, autonomnom i metafizički ritualizovanom koreografijom i plesom Marte Gream (Martha Graham). Mers Kaningam (Merce Cunningham) dovodi moderni balet do granice jezika i sveta. Kao što je Ludvig Vitgenštajn u filozofiji tvrdio da su granice njegovog jezika



Mers Kaningam, *Razmena*, 1978.



Ivona Rajner, Debora Hej, Robert Raušenberg, Robert Moris, Seli Gros, Džozef Čilter, Toni Holder, Aleks Hej, 1965.



Triša Braun, *Opalna petlja/oblak*, Njujork, 1980.



Ivona Rajner i Stivi Pakston, *Reči Reči*, 1963.



Robert Raušenberg, *Prolećni trening*, 1965.



Aleks Hej, *Polje sa travom*, 1966.



Triša Braun, *Rad na krovu*, Njujork - SOHO, 1973.



granice njegovog sveta, kao što je Džon Kejdž pokazo da je tišina i granica i konstituent muzike, a Džasper Džons (Jasper Jones) da je površina slike granica prikazivanja, tako je Kanimgan doveo moderni balet do njegovog ruba ističući **sam pokret** (lagani suštinski, estetski i autonomni pokret). Sećam se Kaningamovog laganog pokretanja/okretanja šake u zglobu ruke. Pokret koji svojom elegantnom sporošću obećava suštinu plesa (plesnost od pokreta). Nova igra nastaje početkom 60ih godina na kritici modernističke estetike plesa sprovođenjem radikalnog redukcionizma. U *Igračkom teatru Džadson* (*The Judson Dance Theater*, nakon 1962) dolazi do minimalističke revolucije koju sprovode: Ivona Rejner (Yvonne Rainer), Triša Braun (Trisha Brown), Lusinda Čajlds (Lucinda Childs), Debora Hej (Debora Hay), Aleks Hej (Alex Hay), Stiv Pekston (Steve Paxton), Daglas Dan (Douglas Dunn), Simona Forti (Simone Forti), Robert Moris (Robert Morris). Triša Braun opisuje duhovnu klimu novog plesa rečima: "Nije bilo tradicije na osnovu koje bismo znali šta treba da radimo. Neki ljudi u Džadsonu potpuno su se prepuštali i doživljavali sve što se događalo. Nisam mnogo žurila. Počela sam sa običnim kretanjem koje sam organizovala kao igru ili zadatak i onda se vraćala u svet dekorativnih pokreta." Ivona Rejner je pra-ktično i teorijski razradila zamisli *minimalnog plesa* svodeći koreografiju (strukturu kretanja igrača) i scenografiju (ambijentalni poredak u kome se odvija kretanje) na primarne i tautološke odnose tela u prostoru i vremenu. Ona zapisuje u tekstu "The Mind is a Muscle. A Quasi Survey of Some Minimalist Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A" (1966) poredeći pozicije skulptorskog i plesnog minimalizma:

## Objekt

## Ples

eliminirati ili minimizirati

- |                                |   |
|--------------------------------|---|
| 1. uloga umetnikove ruke       | 1. stil ( <i>phrasing</i> )                 |
| 2. hijerarhijski odnosi delova | 2. razvoj i vrhunac                         |
| 3. tekstura                    | 3. variranje: ritam, oblik, dinamika        |
| 4. referencijalne figure       | 4. karakter                                 |
| 5. iluzionizam                 | 5. izvođenje                                |
| 6. složenost i detalj          | 6. raznolikost: faze i prostorna polja      |
| 7. monumentalnost              | 7. virtuoзна veština i potpuno širenje tela |

zameniti

- |                           |   |
|---------------------------|---|
| 1. fabrička izrada        | 1. energetska jednakost i nađeni pokret |
| 2. jedinične forme moduli | 2. jednakost delova, ponavljanje        |
| 3. neprekidne površine    | 3. ponavljanje i posebni događaji       |
| 4. nereferencijalne forme | 4. neutralno izvođenje                  |
| 5. doslovnost             | 5. zadatak ili zadatku slična akcija    |
| 6. jednostavnost          | 6. pojedinačna akcija, događaj ili ton  |
| 7. ljudska dimenzija      | 7. ljudska dimenzija                    |

Novi ples koji je ovako pozicioniran u binarnim relacijama karakteriše:

- (I) odbacivanje modernističke autonomije umetničkih disciplina, ekspresivnosti i visokog estetizma, zato se *novi ples* već od sredine 70ih godina naziva i *postmoderni ples*,
- (II) transformacija teatarskog sveta modernističkog baleta u svet umetničkog performansa (igra na ulici, po krovovima zgrada, u garaži, galeriji, muzeju), i
- (III) istraživanje prirode, fenomenologije i konceptualizacija pokreta, telesnosti i ponašanja u rasponu od tautološkog gesta igrača-izvođača (performera) do magijsko-ritualnog plesa, odnosno, od doslovnog do fikcionalnog efekta telesnog pokreta, situacije ili događaja.

Tokom 70ih i 80ih godina postmoderni ples (postmoderna igra, performans i balet) razvija se u složenu umetnost ekstatičkog i eklektičnog postistorijskog spektakla. Pina Bauš (Pina Bausch) transformiše eksperimentalni neoavangardni evropski balet u postmodernu umetnost koja radi sa kôdovima zapadne tradicije naracije, simbola, ekspresije, alegorije i subjektivnosti telesnog i bihevioralnog pokreta. Hajner Miler, povodom plesa/teatra Pina Bauš zapisuje: "Vrijeme u teatru Pina Bausch jeste vrijeme bajki. Povijest se javlja kao smetnja, poput mušica ljeti. Prostoru prijati zaposjedanje od strane jedne ili druge gramatike, one baleta ili one drame, ali ga okomit smjer plesa čuva od obaju zaposjedanja. Ovo je područje Nova zemlja. Jedan otok, koji se upravo pomalja, produkt jedne nepoznate (zaboravljene ili uprav nadolazeće) katastrofe: možda se ona zbiva navlastito sada dok traje predstava. Ovdje se spravlja nešto poput izravnih sveza sa životom, glede kojih je Brecht toliko zavidio elizabetanskom teatru. Film odnosno televizija nisu nikakva konkurencija: može ih se upotrijebiti. Cjelina je igra djeteta" ("Krv je u cipeli ili Zagonetka slobode"). Džon Džonas (Joan Jones) ulazi u svet performansa koji je rekonstrukcija individualnog i kolektivnog rituala. Lora Din izučava azijske koncepcije i tradicije plesa praveći obrt od elementarnog minimalističkog čina u stilizovani gest kontemplativnog ritualnog kretanja tela i kretanja telom. Formalni minimalistički redukcionizam telesnog gesta se na nultom stupnju podudara sa kontemplativnim, ritualnim i stilizovanim redukcijama telesnog pokreta u ritualu, transu, meditaciji.

Kasni rad Triše Braun postaje rekonstrukcija baleta kao umetnosti iz plesnog performansa kao anti-umetnosti (setite se Dišanovih reči da je samo umetnik mogao da *pravi* anti-umetnost):



Pina Baus

- (1) ona performansima s kraja 60ih i s početka 70ih (*Radovi sa akumulacijom* i *Rad na krovu*, 1973) balet transformiše u ples i ples u telesno bihevioralni događaj (igru kao telesni čin), zatim,
- (2) ispražnjenim gestovima vraća semantičke, estetsko-dekorativne i koreografski pune aspekte izvedeći kompleksni rad novog spektakla zasnovanog na retorici tela u pokretu (*Opalna petlja/oblak*, 1980).

U duhu proživljavanja novog rođenja baleta kao umetnosti nastaju i plesovi Lusinde Čajlds *Relativni mir* (1981) i Lore Din *Timpani* (1981). *Postmoderni parabalet* (igra koja pomoću plesa simulira balet kao istorijski skup zbir scenskih kôdova) retorički je i eklektički okret ka naraciji (pripovedanju telom) i ka dekoraciji (telesnom ornamentikom gestualnog ponavljanja i variranja postiže se estetski učinak). Retorički i eklektički modusi postmodernog baleta se prenatlažavaju do ekstaze spektakla.

Iz rečenog se mogu izdvojiti dva problema koja treba naznačiti i, zatim, razviti:

- (a) konceptualna razlika baleta, plesa i igre, i
- (b) odnos tela i muzike.

Balet je scenska predstava koju sačinjavaju telesni pokret i muzika. U istorijskom smislu balet kao umetnost nastaje iz plesa estetskim utvrđivanjem i propisivanjem telesnih pokreta i posebnog (prikazivačkog i izražajnog) odnosa normiranih telesnih pokreta i

Pina Baus, *Kontathof*, 1978.

muzike. Balet kao posebna institucija umetnosti, između muzike i teatra, izdvaja se u renesansi i razvija se do početka XX veka, kada nastaju modernističke (avangardne) kritike estetske i iz nje izvedene fiktionalne normativnosti baleta kao umetnosti. Balet kao umetnost naddeterminiše teorija mimezisa kao estetski horizont razumevanja i doživljaja baleta, koja, najčešće ne označava doslovno prikazivanje, već sugerisanje (i izražavanje) muzikom i telesnim pokretom. Zamisao *mimezisa* označava veliku meta-priču koja omogućava da se neikonički ili nepredstavljajući aspekti stilizovanog telesnog gesta i muzike postave, komuniciraju i prihvataju kao sugerisanje ikoničkog poretka naracije i fiktionalnog sveta. Termini igra i ples se mogu prihvatiti kao sinonimni ili varijantni termini, ili kao dva

različita termina:

- (a) **igra** označava telesni pokret koji prethodi baletu ili, ako je normativizovan u baletskoj umetnosti, tada je strukturalni aspekt baleta (na primer, igra (klasična) je skup igračkih pokreta, propisanih, razvrstanih i korišćenih u baletu kao umetnosti), ali, termin igra se koristi i u smislu ludizma (neutilitarnog telesnog kretanja, zabave, oslobođenja), ali i u smislu analogije Vitgenštajnovoj zamisli *jezičke igre* (oblika ponašanja, izražavanja) koji prethodi jezičkim (lingvističkim) strukturacijama i ima odlike *životne aktivnosti*, i
- (b) **ples** je scenski ili vancenski (ritualni, ludistički, umetnički) izraz ili oblik ponašanja koji sačinjavaju telesni pokreti i muzika, pri tome, taj izraz ili oblik ponašanja, najčešće, nije podudaran sa normama baleta kao umetnosti, odnosno, odnos muzike i telesnih pokreta može biti sasvim arbitraran, kontekstualan, sinhronijski i dijahronijski motivisan i sugestivan.

Ako se, sada, vratimo na zamisao *minimalnog* i *postmodernog plesa* tada odnose igre, plesa, baleta možemo pokazati kroz sledeće istorijske odnose:

1. **arhajski ritual** u kome se ne razlikuju magijsko činjenje, igra, ples i muzika, drugim rečima, norme magijskog, igre, plesa i muzike su norme rituala,
2. **ritual** ili obred u kome se diferenciraju religiozne (ritualne) radnje, igra, ples i muzika, drugim rečima, dolazi do razdvajanja ritualnih i estetskih normi,
3. **igra** kao ono što prethodi plesu i iz čega se ples pod izvesnim istorijskim i geografskim uslovima konstituiše, drugim rečima, razdvajaju se estetske i umetničke norme,
4. **balet** kao umetnost normativizovanih mogućnosti se izdvaja iz igre i plesa, drugim rečima, norme baleta kao posebne institucije umetnosti se redefinišu u okvirima estetskih normi, odnosno, opšte (nediferencirane estetske norme) pronalaze svoj pojedinačni identitet (institucionalni izraz baleta kao umetnosti),
5. u **avangardama se balet podvrgava unutrašnjoj ili spoljašnjoj kritici**, i to na sledeće načine: (A) kritika mimetičke *naddeterminacije* zapadnog baleta, (B) kritika formalno-estetskih normi baleta kao autonomne institucije, (C) traganje za suštinskim svojstvima (esencijalistički zahvat) baleta kao umetnosti, i (D) ukazivanje na razlike od književnosti (kako baletom ispričati književni sadržaj) i muzike kao konstitutivne, ali ipak druge umetnosti, (E) odbacivanje fiktionalnih efekata baletskog dela u ime njegove TU i SADA prisutne pojavnosti kao situacije (naglašavanje statičnih odnosa) i događaja (naglašavanje dinamičkih, procesualnih, vremenskih odnosa),
6. u **minimalnom plesu** dolazi do metabaletskog reduktivnog zahvata, pri čemu se jedno delo pokazuje kao: (a) odnos registara baleta, plesa, igre u odnosu na telo kao nosioca (označitelja) baletske umetnosti ili u odnosu na prostor, objekte u prostoru i fizičko vreme događaja, (b) esencijalističko postavljanje donje granice (metaforično *atomskom stavu* u filozofiji Rasela (Berthand Russell) i Vitgenštajna:

najelementarniji činilac filozofskog iskaza, odnosno, u ovom slučaju, baletskog, plesnog ili igračkog iskaza) baleta kao umetnosti tela i muzike kao *podupirača* (konstituenta) te umetnosti, i (c) traganje za nultim stupnjem (analogno Bartovom *nultom stupnju pisma*) baleta, plesa i igre, pri čemu *nulti stupanj* postaje osnova za rekonstrukciju plesa i baleta kao umetnosti (što je postmoderna intencija).

I još jedan komentar o baletu, plesu i igri, ali u odnosu na pojam performansa. Pojam performans (*performance*) upotrebljava se dvostruko:

- (a) kao naziv za izvođenje scenskog dela u odnosu na neki scenskom tekstu spoljašnji tekst (od metateksta mitologije i Biblije preko autorskih tekstova književnosti do scenarija za scensko izvođenje), i
- (b) kao naziv za specifičnu akciju umetnika koju on izvodi pred publikom i u kojoj je umetnik (autor dela) i izvođač dela.

Balet je uobičajeno performans u prvom smislu (a). Ples i igra (*Dance*) mogu biti performans i u prvom i u drugom smislu (a i b). Minimalni ples je, najčešće, performans u drugom smislu (b), pošto su umetnik, izvođač i autor jedna te ista osoba, odnosno, pošto se ne izvodi jedan spoljašnji tekst kao scenski događaj, već se scenski događaj prezentuje kao doslovni događaj baš te scene i tog trenutka. Postmoderni ples 80ih i 90ih godina se vraća zamislama performansa u prvom smislu (a) i rekonstruiše zamisao posrednog, a ne doslovnog, izvođenja.

Odnos tela (statičnog ili dinamičnog tela) u baletu i muzike može se imenovati terminom **interbaletski odnos** analogno pojmu **intertekstualno**. Intertekstualno je konstitutivni odnos dva ili više tekstova iz koga proizlaze njihova značenja i smisao. Ili, analogno ranim raspravama Žaka Deride (Jacques Derrida) o pojmu strukture, može se reći da jedan element ne nosi značenja po sebi, već da ih zadobija smeštanjem u neki odnos sa drugim elementima, odnosno, da jedan tekst zadobija svoja značenja odnoseći se prema drugim tekstovima. U tom smislu može se reći da je odnos muzike i telesnog kretanja (muzike i igre) u baletu kao intertekstualan, odnosno, da je interbaletski. Odnos muzike i igre u baletskoj instituciji je estetski, a to znači da nije bilo koji odnos, već odnos motivisanog odnošenja telesnog pokreta i muzike. Pri tome, pitanje je šta motivisani odnos muzike i telesnog kretanja može da znači? Može da bude:

- (a) arbitran, ali motivisan ukusom koreografa, izvođača ili publike,
- (b) analogijski, da između telesnog kretanja i muzičkog kretanja postoji izvesna sličnost (na primer, sličnost između muzičkog i telesnog ritma),
- (c) uslovljen zamislama prikazivanja, ako se muzika i telesni pokret prilagođavaju programskim zahtevima teksta i sugestivno prate priповest teksta,
- (d) uslovljen zamislama izražavanja, ako se muzika i telesni pokret prilagođavaju programskim zahtevima teksta i sugestivno prate emocionalnost teksta, odnosno, emocionalnost izvođača muzike i baleta,
- (e) konvencionalan, između muzike i igre postoje izvesni uobičajeni ili normativizovani

odnosi karakteristični za određenu civilizaciju, pojedinačnu, kulturu, epohu ili istorijski trenutak,

- (f) arbitran i ne motivisan, odnos muzike i telesnog kretanja je sasvim proizvoljan, ali se kao određeni strukturalni poredak prihvata, i
- (g) arbitran, svaki pojedinačni strukturalni poredak muzike i telesnog kretanja je poseban slučaj arbitarnosti koji tek kao uobičajen ili normativizovan stvara iluziju ili pretpostavku motivacije.

Među istorijskim interpretacijama može se izdvojiti, kao primer, Delakrozov (Jacques Dalcrose) odnos muzike i telesnih pokreta:

Glazba	Pokretna plastika
Visina zvuka	Položaj i smjer gesta u prostoru
Jačina	Mišićna dinamika
Boja	Različitost tjelesnih oblika (spolovi)
Trajanje	Trajanje
Vrijeme	Vrijeme
Ritam	Ritam
Stanke	Stanke
Melodija	Neprekinuti niz izoliranih pokreta
Kontrapunkt	Suprotstavljanje pokreta
Akordi	Zahvaćanje povezanih pokreta (ili gesta skupina)
Harmonijski nizovi	Niz povezanih pokreta (ili gesta skupina)
Fraze	Fraze
Konstrukcija (oblik)	Raspoređivanje pokreta u prostoru i vremenu
Orkestracija (boja)	Suprotstavljanje i kombiniranje različitih tjelesnih formi (spolova)

Delakroz u duhu modernističkog mišljenja problem arbitarnosti muzike i igre razrešava analognim odnosima. A minimalistički ples, upravo, intencionalno pokazuje ovu dominantnu arbitarnost i suštinski strukturalni, a ne analogni (sugestivni, pripovedni ili emocionalni) odnos. S druge strane, kasniji, takozvani, postmoderni ples 80ih i 90ih godina, na utvrđenoj osnovi nužne arbitarnosti pokazuje kako ples ili balet kao tekstualna mašina može da stvara (i prikazuje) motivacijske odnose (kontekstualne, emocionalne, prikazivačke, simboličke, pa i metafizičke). Pri tome, to nije obnova kanonske metafizike zapadnog tradicionalnog mimetičkog baleta, već postistorijsko prikazivanje da strukturalna (ili tekstualna) priroda baleta kao umetnosti proizvodi arbitrarne mogućnosti različitog smisla i značenja. Ples postaje umetnost *mimezisa mimezisa*, a to znači prikazivanja istorijskih modusa prezentovanja motivacije muzike i telesnog kretanja.

Jedan poseban slučaj plesa, danas, realizuje balerina i filozfkinja Džil Sigman (Jill Sigman). Ona postavlja paralelni odnos između telesnog scenskog rada i teorijskih rasprava

istorije i filozofije baleta/plesa. Ona je uvela pojam *thinkingdance* u kome je suočila mogućnosti improvizacije, koreografskih vežbi, izbora specifičnog mesta izvođenja (*site specific*) i tradicionalnog lociranja tela na sceni sa refleksijom u trenutku igre. Time njen rad ima trostruki status:

- (I) izražavanja stava, kao što je to rađeno u feminističkim plesovima,
- (II) telesnog izraza koji je u odnosu sa konkretnim ambijentom i međuljudskom atmosferom, i
- (III) refleksije igračice/koreografa koja je uračunata u njeno ponašanje i uspostavljanje odnosa između igračkih varijanti i invarijanti.

Ovako postavljen koreografski i igrački rad ima status *teorijskog događaja*, a to znači događaja kojim se ukazuje sinhronijski na samu baletsku (plesnu, igračku) situaciju i na pokretanje indeksa koji se mogu diskurzivno predočiti kao *horizont* igračke umetnosti. U doktorskoj tezi koju je odbranila na katedri za filozofiju Prinstonskog univerziteta (*Princeton University*) ona je postavila zamisao umetnosti i, posebno, igre (baleta, plesa) u odnosu na tri problema: (a) problem tela, (b) problem duha, i (c) problem ljudske svakodnevice (*običnih ljudi*). Drugim rečima, predočeni su odnosi konkretnosti tela, funkcija teatralizacije i odnosa prema specifičnim kontekstima.

#### 2.1.10 Tehnoestetika i performans

Tehnoestetički zahtevi nisu pronalazak postmoderne - izvori se mogu pronaći u mitskim, kabalističkim ili naučnofantastičnim (SF) narativnim projekcijama (fantazmima). U avangardama se tehnopoetički momenti pojavljuju u utopijskim zahtevima da se na sceni odigrava događaj bez ljudi vođen mehaničkim transformacijama ambijenta (ideali Oskara Šlemmera /Oskar Schlemmer/) ili ostvarivanjem svetlosnog događaja muzika boja (Tomas Vilfred /Thomas Wilfred/, Oskar Fišinger /Oskar Fischinger).

Tehnoestetski i tehnopoetički zahtevi koji se postavljaju pred postmoderni performans omogućeni su postsemiološkom organizacijom (proizvodnim i prikazivačkim ili predstavnim potencijalima) aktuelnog društva. Proizvodni i prikazivački (reprezentativni) potencijali postmodernih društava se zasnivaju na masovnoj kulturi i tehnološkim modusima kompjuterskih, televizijskih i holografskih sistema koordinacije (regulacije) između biološkog tela i tehnološkog sistema.

Posebnu struju tehnoperformansa čine autori (Stelark /Stelarc/, Orlan, Ron Ati /Ron Athey/) koji rade sa **tamnom tehnostetikom**, odnosno sa demonskom tehnologijom, perverznom seksualnošću, nekontrolisanim nasiljem (destrukcijom i autodestrukcijom) i postistorijskom tehnološkom, metaforično govoreći, kiberkulturom (*cyber-culture*). U pitanju su autori koji svoje telo indeksiraju (na sceni, ekranu ili u mreži) kao simptom biomedicine, informacijskog sažimanja i virtuelnog realizovanja, protetičkog produžavanja i

proširivanja, defikcionalizacije i upotrebe. Na primer, Trejsi Var (Tracy Warr) u spisu "Spavač" o riziku u savremenom performansu piše: "Stahl Stensliev i Kirk Wolfordov *Cyber SM* (1994) je interaktivno seks odelo koje je priključeno na Internet. Stelarc je od ovješnog tijela krenuo ka tijelu prikopčanom na tehniku. U projektu *PsiNet* (1995) Kathleen Rogers, potpomognutom od strane BBCa i Agemae, uspostavlja paralelu između tehnike za emitiranje programa i psihičkih transmisija i recepcija. James Turrelov rad eksperimentira s moždanim valovima, percepcijom i svjetlom. Entropisti žele svoju svijest prenijeti u računala. *Stroj za samožrtvovanje* (1995) Erica Hobeina omogućava korisnicima da se okupaju u vatri. Orlan redizajnira lice uz pomoć kozmetičke kirurgije čime ocrtava doseg trajnih tabua oko tijela. 'Mi vjerujemo da će nam, ako se bavimo tijelom, nebo pasti na glavu.' (Orlan, 1995) Operacija je izvedena pod lokalnim anestetikom te je umjetnica putem satelita razgovarala s globalnom publikom... U smislu rizika, ozvučeno, uspavano, ranjivo tijelo britanskog umjetnika Brucea Gilchrista, podvrgnuto blagim električnim udarima, može djelovati alarmantno - ali rizik od tehnike je neznatan. Kada je neočekivano zagrmilo tijekom Gilchristovog performansa na otvorenom u Fribourgu, tehničari su prvo zaštitili opremu - potom ih je publika upozorila na to da i ozvučenom spavaču treba nekakva zaštita. Rizik kod Gilchristova rada odnosi se na dugoročnije efekte deprivacije i ometanja sna, na zajednički san spram tajni naše svijesti."



Marcel, LL

Rizik u egzistencijalnom, odnosno, demonsko u metafizičkom, smislu u tehnoperformansu nastaje iz paradoksalnog i nekontrolisanog odnosa biološkog organizma i mašine, ali i iz dramatične alegorizacije odnosa subjekta (biopsihološkog organizma) i mašine kao *spoljašnjeg asimetričnog Drugog*. Mašina kao spoljašnji asimetrični Drugi biopsihološkom organizmu poprima aspekte demonskog bića koje nadilazi našu prirodu i u beskrajnim transformacijama i transfiguracijama svojih pojavnosti i provociranja realnog i fikcionalnog rizika sugerije različite potisnute strahove.

#### 2.1.11 Fragment: fenomenologija postmoderne opere(kao)performansa

Opera kao umetnost ima sasvim različite istorijske 'figure'. Ona se ukazuje kao umetnost promene predočavanja scenskog, književnog i muzičkog teksta. Muzički, književni i sceniski tekst su *virtuelne igre* prizorom u polju Drugog. Pri tome, opera kroz istoriju menja svoje 'pojavnosti' upisujući se i brišući tragove prividnih ili stvarnih egzistencija. Opera je nastala vekovima nakon smrti grčke tragedije. U nju je ugrađena nada da će zahvatiti ili, tek, dodirnuti sublimni poredak mitskog sveta koji priprema evropski subjekt. Ubrzo



zatim, opera je zadobila ulogu mašine. Dekartovi (René Descartes) principi racionalne rekonstitucije kosmosa (prirode) su dati kao urbanistička, arhitektonska i mehanička mašina scenskog pokretanja fantazma. Operski fantazam je u isto vreme mašina (ili sama institucija opere) ali i efekat mašine (operska predstava - scenski, muzički i književni prizor). Fantazam se odvaja od tela pevača (igrača) kao *leksija* prizora koji pokazuje svoju semantiku (značenja, smisao) pomešanu sa fenomenologijom (udarima, zavodjenjima, uzletima, padovima, erotizmom situacije, otklonima statičnog i dinamičnog, smenama arije i rečitativa, razlikama pevanja muškarca, žene i kastrata, itd). Opera ima odlike masovne ili popularne ili pučke umetnosti. Od XVIII ka XIX veku opera postaje institucija građanskog društva (Adornova **buržoaska opera**). Ona zavisi od odnosa klasa i one klase koja pokazuje svoju moć (spremnost da ostvari moć) da uživa javno u bezinteresnoj (Kant) i bezfunkcionalnoj (Adorno) scenskoj igri figura-tekstova muzike, književnosti i teatra. Još jednom! Wagner pokušava da kroz operu spase, ne samu operu, već kroz nju zamisao celine (*Gesamtkunstwerk*) u evropskoj kulturi i, zatim kroz ideju-fenomen celine da spase sublimno (uzvišeno groze u lepoti igre glasa i tela). Od kraja XIX veka i tokom prve tri četvrtine XX veka opera doživljava (sama sebi proizvodi) *brojne smrti*! Svi govore o **smrti opere**, a ona se igra upravo tim moćima ili nemoćima da predoči svoju sopstevnu smrt u telu, u muzici, u dramskom dešavanju, u glasu koji gubi svoju logocentričnu centriranost između uma i pisma. Opera je u istoriji bila igračka paradoksalnih odnosa visoke i popularne kulture, odnosno, onih indeksnih predočavanja uživanja u scenskom prizoru, koja su u isto vreme aspekti visoke umetnosti (elitnog estetizma) i trivijalnosti-bizarnosti popularne kulture. Opersko uživanje se pokazivalo kao simulakrum besmislenog pripovedanja po izgubljenom mitskom ili pučkom obrascu, kao oblik javne društvene igre građanske klase i njenih diskretnih zamena značenja u vladanju vrednostima, ali i kao neka vrsta prikrivenog izazivanja orgazmatičnih snaga (uživanje, po Lakanu: *Jouissance*).

U postmodernoj dolazi do obrta. Postmoderni obrt u odnosu na operu nije još jedna reforma opere, već iskorak od **pevajućeg i igrajućeg teatra** koji fantazmatskom projekcijom oponaša grčku tragediju ka performansu. To znači da dolazi do promene *ontologije operskog reda* (strukturnih očekivanja). Tradicionalna ontologija operskog reda ukazuje da opera svojim efektima skriva strukturu procesa odnošenja književnog, scenskog i muzičkog teksta u ime priče koju predočava oku i uhu za telo recipijenta. Postmoderna opera nastaje u trenutku kada teatar, muzika i književnost otkrivaju svoj produkcijski skelet i kada efekat opere više nije zanimljiv po tome što će predočiti još jednu priču sublimnog ili trivijalnog ili orgazmatičnog štimunga. Postmoderna opera će pokazati kako se struktura produkcije efekata opere istovremeno otkriva gledaocu/slušaoocu i kako se efekti umnožavaju do prerastanja simboličkog reda (pripovesti sa svim parazitskim uživanjima) u imaginarnu simulaciju fantazma koji pokazuje svoju fantazmatsku logiku u igri zavodjenja realnosti. Zapravo, realno (nemoguće realno) biva

pokazano simultanim sredstvima popularne i elitne umetnosti. To se vidi kada Robert Vilson i Filip Glas (Philip Glass) ili Lu Rid (Lou Reed) i Robert Vilson operu preobražavaju u scenski spektakl postmoderne masovne kulture, da bi u njegovoj *metastazi* (fragmenata za uživanje) locirali indekse eksperimenta. Pri tome, opera omogućava da se očigledno sa svim retoričkim detaljima razrade nekoherentne muzičke, teatarske i književne (pripovedne) dramaturgije u odnosu na medijska umnožavanja detalja do fantazmatskog ekrana. Postmoderna opera je ekranska ne samo u tom smislu što se zasniva na upotrebi ekrana (na primer, ekrana kao aktera u operi *Le Belle et la Bête*, 1995), već i po tome što scenu sa scenografijom tretira kao ekran. Scena kao funkcija ekrana jeste, zapravo, zamka. Ova zamka nije ništa drugo do psihoanalitičkim rečnikom rečeno **fantazam**: što će reći okvir, koji za svaki subjekt uslovljava skupinu njegovih predstava. Lakan definiše fantazam kao ekran koji odvaja subjekt od realnosti, odnosno, kao samu formu nesporazumevanja sa Realnim (nemogućim). U operi se uvek baratalo sa nesporazumevanjem, i postmoderna opera to podstiče do meta-fizičke ili metafikcionalne mogućnosti. Razdvajanje života i smrti, uživanja i bola. Karakteristične su i dve tehnike postmodernog performansa koji operu uzima za referenta:



Filip Glas, *La Belle et la Bête*  
(Lepotica i zver), 1994.

1. pristup gde se teatar sa svojim dramskim mogućnostima defikcionalizuje do *mape* fragmenata koji međusobno nisu u motivisanom odnosu (arbitrarni su) - time, davanje iluzionističkog utiska da je događaj kao operski pomaže (motivše) da se prizori odvoje od utilitarnosti priče i poruke i pokažu u svojoj ekstatičkoj arbitrarnosti - ovaj mimezis arbitrarnosti znaka (u Sosirovom smislu) jeste jedan od modusa operskog karaktera unutar predstava Jana Fabra (na primer, *Silent Screams Difficult Dreams*, 1992),
2. pristup u kome se spektakl masovne kulture fikcionalno pomera (simbolički, imaginarno) od rok koncerta ka operskoj predstavi i od operske predstave ka performansu umetnika (na primer, Lori Anderson, *Stories from the Nerve Bible*, 1992-93).

Ova dva primera su izvesni radovi sa anomalijama *žanra* i njegovih evolucija u *višemedijskim* umetnostima.

#### 2.1.12 Oko feminističkog performansa

Ženskim performansom se nazivaju različite akcije i događaji koje autorski postavljaju i izvode žene (umetnice). Ženski performans tematizuje telo, čin, ponašanje, pa i sam život, kao ženski čin određen specifičnim drugim (razlikujućim) pogledom na svet. Drugi pogled

na svet se koncipira kao otklon od centra ka margini društvene, kulturne i umetničke dominacije. Od onoga da ona vidi svet na način na koji to projektuje muška racionalnost-subjektivnost, dolazi se do toga da se svet dodiruje za pogled koji ne razlikuje centar i marginu.



Keroli Šniman, *Interior Scroll*, 1975.

Nekakva tajanstvena haptička dinamika se uvodi u pogled koji obuhvata telo, koje više nije idealno platonovsko geometrizovano telo muške estetike ili idealizovano glatko i ravno falusno telo muške erotike, već, pre, biologija na delu, odnosno, telo koje pokazuje svoje organe. Hemija i fiziologija naspram anatomije i njene ekspresivne izražajnosti. Parafrazirajući reči Julije Kristeve o ženskom pismu, može se o ženskom performansu reći da se u tim događajima vidi, oseća i dodiruje - bilo da oni odišu popustljivošću, nežnošću, zlom, zavodljivošću ili užasom - **telo koje je sastavljeno od organa**. Kao da su afekti koji određuju odnose među pojedincima i društveni programi kojima upravlja, metaforično govoreći, idealitet falusa u njima svedeni na tekućine i unutarnje organe koje je ranija kultura simbolički prikrivala. Ekspresija, tako karakteristična za retoriku muške telesne gestualnosti, biva zamenjena biopolitikom: zavodničkim organima koji funkcionišu (proizvode, luče, menjaju se, šire se, razmnožavaju se), a to znači telom koje je u oduzimanju (ili poništavanju) velikog metadiskursa tela i u upisivanju pojedinačne raskolničke priče sada i tu. Ženski performans se zasniva na otimanju događaja od istorije i njenih glatkih naddeterminacija identiteta, glasa i uloge, ili, sasvim trivijalno, ženski performans koji je izvorno (metafizički) izvan scene istorije kao da tu scenu biologizuje preobraćajući univerzalizam zapadne istorijske politike i kulture u pojedinačno telo uživanja ili patnje.

Ženski performans je performans u domenu biopolitike, a feministički performans je u domenu biopolitike koja se formuliše od poetičkog fantazma u izvesnu jednokratnu peolitiku (fantazam preveden u efekte uverenja). U istoriji moderne umetnosti i teatra se mogu razlikovati tri faze ženskog performansa:

- (I) predfeministički performans koji nastaje ili kao privatni ženski ritual izvan prostora muškog pogleda ili se odvija na način muškog pogleda (velike utopije avangardi),
- (II) feministički performansi koji nastaju kao javni ritual kritike kapitalističke (ali i realsocijalističke) ekonomije pogleda i njegovih simboličkih naddeterminacija u maniru nove levice - razlikuje se smer koji vodi ka: (b.1) kritici i subverziji društvene (muške, kapitalističke, realsociojalističke) podele rada i uloga u društvu, (b.2) sadomazohističkoj retorici iskazivanja užasa nad polnim identitetom (Elen Siksu /Hélène Cixous/: "Njihov spol ih još i sada zastrašuje. Kolonizirali su im tijelo u kojem se nisu usudile uživati."), (b.3) produkciji fikcionalnih simboličkih

razrešenja u transcendentnom (traganje za arhetipskim izvorima umetnosti, društva, kulture, ženskog identiteta, na primer, teza Lusi Lipard o odnosu moderne i neolitske umetnosti),

- (III) postfeministički performansi nastaju u osvojenom polju asimetrija i transgresija Drugog, a to znači da se realizuje kao istraživanje, realizacija ili delovanje post-strukturalističke teorije kao poetike prezentacije (prikazivanja) raskola ženske subjektivnosti i racionalnosti u odnosu na biologiju tela kao fenomena, teksta ili, samog, događaja (spektakla u pogledu žene).

Izdvaža se više karakterističnih modela performansa koji koncipiraju, postavljaju i izvode žene, ovde se, pre svega, misli na postfeminističke realizacije:

1. performansi kojima se tematizuje status žene (od metafizičkog identiteta Drugog preko uloge žene u savremenom društvu do izražavanja feminističkih uverenja ili širih teorijskih rekonfiguracija dominantne poetike, filozofije, politike, psihoanalize),
2. performansi kojima se tretiraju moći, funkcije, efekti i ishodišta fenomenologije i semiologije ljudskog (ženskog, muškog i dečijeg) tela, odnosno, tretiranje tela kao središnjeg strukturalnog poretka egzistencije, činjenja i delovanja,
3. performansi kojima se provociraju politička pitanja značenja, smisla, vrednosti i funkcija fantazma (ideologije) u društvu, istoriji, specifičnim geografskim kulturama, multikulturalnom društvu i marginalnim zajednicama (zajednice mladih, homoseksualne zajednice, hendikepirani, bolesni, etničke i rasne zajednice u velikim gradovima),
4. performansi kojima se pravi proboj i otklon od visokog ezoteričnog i elitnog galerijskog performansa pozne moderne (karakterističnog za muški identitet umetnika) ka, u jednom smeru, privatnom performansu i, u drugom smeru, ka popularnoj masovnoj kulturi spektakla i medijskog prikazivanja,
5. performansi karakterističnog terapijskog karaktera nastali, najčešće na spoju feminističkog aktivizma i učenja u tradiciji antipsihijatrije, odnosno, na bočnim uticajima lakanovske psihoanalize ili na teoretizacijama šizoanalize Gatarija (Felix Guattari) i Deleza (Gies Deleuze),
6. performansi koje određuje poetika transvestizma (od estetike maskiranja do transseksualnosti),
7. performansi koji pripadaju lezbejskom aktivizmu, i
8. tehnoperformansi u kojima se radi sa Drugim od Drugog, ako je žena asimetrični Drugi za muškarca, tada je mašina (kibernetički sistem, kompjuterska mreža, planetarni satelitski prenos) asimetrični Drugi i za muškarca i za ženu.

## 2.1.13 Zaključni fragmenti: paradoksalna interdisciplinarna disciplina

Performans je oblik postobjektnog umetničkog rada zasnovan na realizaciji prostorno-vremenskog bihevioralnog događaja kao umetničkog dela. Karakteriše ga stav da umetničko delo ne mora biti završeni komad (slika, skulptura, pesma, prozni spis, muzičko delo), već čin delovanja umetnika i njegovih saradnika. Značenje performansa proizlazi iz samog čina izvođenja (što odgovara performativnim funkcijama jezika). Ideja performansa kao nove umetničke discipline začeta je u futurističkim i dadaističkim (u jugoslovenskom prostoru zenitističkim) akcijama i festivalima. Nastao je iz avangardnih interdisciplinarnih i multimedijalnih pokušaja prevladavanja partikularnosti i modularnosti modernističkih umetničkih disciplina. Performans je poližanrovski projekt zato što ukazuje kako se različiti žanrovi različitih umetnosti suočavaju i međusobno intertekstualno transfiguriraju i transformišu. Performans ne predstavlja sintezu žanrova i medija različitih umetnosti (kako je to vizionarski predviđao Rihard Wagner uvodeći pojma *Gesamtkunstwerka*). Performans je raskol žanrova i medija različitih umetnosti u okviru jedne konkretne realizacije. On je multimedijalan pošto se ne zasniva na definisanom i zatvorenom mediju (jednoj definisanoj estetičko-umetničkoj mašini), već na upotrebi različitih medija (*estetičko umetničkih mašina*) koje u raskole performansa unose specifičnosti, fragmentarnosti i, u najnovijim delima, fraktalne moduse izražavanja, prikazivanja i generisanja događaja. Raskoli žanrova i medija u performansu naglašavaju njegovu moć transfiguracije i transformacije. Moć *teatarskih ludosti* je moć žanrovske i medijske fraktalizacije (biti pojedinačno pojedinačnog i ogledati celinu celine). Zato je performans, paradoksalno, granična crvena linija teatra i *nova umetnička disciplina* između različitih umetnosti.

### 3. GRANICE MODERNOG TEATRA I POSTMODERNA ENTROPIJA FIGURE: SEMIOLOGIJA I FILOZOFIJA PREDSTAVE I FIGURE U TEATRU

#### 3.1 UVOD - PRIKAZIVANJE U TEATRU: PRIKAZIVANJE TEATROM

Prikazivanje je semiološki, semiotički, lingvistički i tehničko–medijski postupak stvaranja ili proizvođenja teatarske predstave, koja se referencijalno odnosi na doslovni ili fiktionalni predmet, prostor, biće, situaciju ili događaj u svetu. U strožem teorijskom smislu kaže se da teatarsko delo prikazuje nešto, ako je to nešto njegova doslovna ili fiktionalna referenca (ono na šta se teatarska predstava odnosi svojim izgledom, sadržajem ili značenjskim poretkom). Teatarsko delo prikazuje tako što uspostavlja konstitutivne odnose između simbolnog, imaginarnog i realnog produkujući događaj (događaj kao tekst) koji zastupa prikazivano (referencu) u jeziku (lingvističkom sistemu, tekstu), mentalnom predočavanju i vizuelno-prostornom prikazivanju. Pojam prikazivanja obuhvata široki dijapazon medijskih i značenjskih mehanizma posredovanja u rasponu od prikazivanja u mislima, govornom ili pisanom jeziku (diskurzivno prikazivanje) preko vizuelno-prostorno-telesno-bihevioralnog prikazivanja.

Semiologija slikarstva Žana Luja Šefera (Jean-Louis Schefer) (knjiga *Lecture et système du tableau*, 1971) i Luja Marena (Louisa Marin) (*Le discours de la figure*, 1969) je nastala iz metaforične reinterpretacije teatarskog scenskog prikazivanja. I zato, sada, vratimo likovne metafore deskripcije slikarstva njihovom ishodištu u teatru (teatarskom konstituisanju predstave). Predstava ima opštu epistemološku vrednost koja se može opisati kao arheološka struktura znanja ili kao epistemološka konfiguracija na granicama scene koja u jednom trenutku postaje slika koju će, već u sledećem trenutku zameniti druga scenska konfiguracija i time druga slika. Radi se o konfiguraciji kojom su obuhvaćene epistemološke i prostorno-vremensko-telesno-bihevioralne mogućnosti. Ova konfiguracija se intertekstualno, ali i interslikovno i interteatarski, ukršta sa prostorno-epistemološkim scenskim rešenjima u rasponu od ritualne kosmogoničnosti amfiteatra do modernističke artificijelne aikoničke paralopipedne kutije. Predstavljanje je konstituisanje predstave, ili tačnije: predstavljanje je semiotičko kretanje kojim se označeno vraća označitelju. Teatar produkuje sam sebe kao nešto što se u potpunosti podređuje ekonomiji produkcije efekta. Efekte scene, međutim, nije moguće čitati samo u direktnoj percepciji scene, već i kroz čitanja jednog teatarskog sistema aktuelne scene kroz druge aktuelne ili istorijske teatarske sisteme. Nemoguće je čitati samu scenu po sebi, odnosno, čitati scenu kao tipologiju pojavnosti i izgleda događaja na sceni. Da bi događaj postao (bio pročit

kao) predstava ili izraz on mora da se odnosi kroz čitanja sa drugim (razlikujućim) sistemima teatra. Označitelj teatra (trenutni izgled stanja iz događaja na sceni) prikazuje se u označenima, a to znači u drugim sistemima čitanja:

- (1) označitelj je pojmljen kao *indeks premeštanja* u strukturi u kojoj ćemo ga čitati, i
- (2) kada ga čitamo u strukturi, koja je u svakom pogledu kompleksnija od samog sistema figure, označitelj je predmet naddeterminacije.

Teatarske sisteme ne možemo čitati na osnovu scenskih znakova koji ih zatvaraju (iz cele istorije teatra nije moglo da se izvede jedno jedinstveno čitanje teatarskog događaja, nije moguće izvesti jednu jedinu gramatiku teatra). Zato je ove sisteme potrebno čitati kroz konstitucije označitelja, a to znači kroz označiteljska situiranja predmeta, prostora, bića, situacije ili događaja u nekom poretku smisla koji je svojim izgledom i pojavnošću uvek širi od očekivanog i dobijenog smisla čitanja. Čitanje *hvata* anticipacije označitelja koje možemo uslovno nazvati strukturama teatarske izjave. Hamlet na sceni jeste struktura izjave o identitetu figure, ali izgled i pojavnost Hamleta uvek nadilaze tu izjavu svojom prostornom, vremenskom, telesnom i bihevioralnom konstitucijom fikcionalne scenske figure. Izgled i pojavnost figure na sceni nadilaze strukturu izjave (lingvističku naddeterminaciju), mada u čitanju od nje zavise. Teatarski događaj je prostor i vreme konfigurisanja značenja (scena uspostavljanja smisla), možemo ga uvek opisati saglasno doslovnim telima i fikcionalnim figurama koje ga prikazuju.

### 3.2 FIGURA

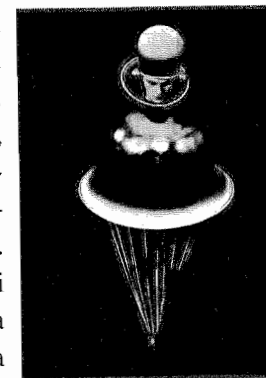
#### 3.2.1 Koncepti figure

Figura (*figura* = oblik, lik, slika) je vizuelna-prostorna-vremenska-telesna-bihevioralna (semiotička, semiološka) i jezička (lingvistička) predstava u teatru ljudskog, životinjskog ili fikcionalnog tela. Figura je:

- (I) tradicionalni način posredovanja i razmene između koncepta bića i likovne, teatarske ili tekstualne formalizacije (retoričke naddeterminacije) tela kao umetničke forme,
- (II) modernistički autonomni žanr konfigurisanja predstave i izraza subjekta na sceni, i
- (III) postmodernistički polizanrovski kompleks eklektičnih, citatnih, kolažno-montažnih i simulacijskih oblika prikazivanja hipoteza teatarskog subjekta.

Figura u zapadnoj tradiciji ima karakter socijalnog ideološkog *hijeroglifa* ili preciznije *monete* u razmeni značenja, smisla i vrednosti u društvu proizvodnje, razmene, komunikacije i potrošnje. Razmena značenja, smisla i vrednosti u društvu se ostvaruje konvencionalizacijom prirode tela i naturalizacijom konvencija razmene. Teatarska figura u zapadnoj tradiciji prikazivanja uvek je određena metainterpretativnim kruženjem od empirijskog horizonta

percepcije do ideoloških granica retoričkih konvencija date kulture, sveta teatra, stila, škole, mode ili individualnog teatarskog izraza. Figura je realno ili fikcionalno telo posredovano materijalnim kôdovima kulture. Ona je istovremeno prikazani objekt (odložena predstava tela) i prisutni objekt (TU prisutnost teatarske, prostorne, lingvističke, semiološke, bihevioralne 'forme'). Figura je istovremeno i označitelj i označeno, znak (hijeroglif, ideografski zapis) i vizuelni, prostorni, telesni, bihevioralni, lingvistički ili semiološki tekst. Ona je realno mesto ontološkog prisustva uređene, na primer, teatarske *supstance* i sopstveni simulakrum. Figurom se realativizuju granice između prisustva (ontologije) tela i efekta prisutnosti (predstave) tela. Figura je istorijska formacija koja je uobličena i dovedena do završenog zatvorenog koncepta sa uobličanjem ideologije (subjektivnosti, racionalnosti, imperijalizma, falocentričnosti) evropskog humanizma. Figura je empirijski horizont vizuelnosti ("Ja tako vidim tebe!", "Ti tako vidiš mene!", "Ja tako vidim svet!", itd.) i retorički sistem preobražaja ideoloških naddeterminacija subjekta kao mreže subjektivnosti i racionalnosti percepcije i prikazivanja tela.



Oskar Šlemer, Figura, 20e.

Pojam teatarske figure u rasponu od fenomenološkog preko semiološkog do tekstualnog pristupa određuju aspekti:

- (a) zamisao figure je analogna stilskoj figuri (prenosnom značenju) u književnoj teoriji i retorici pošto stilizovano i posredno prikazuje ljudsko, životinjsko ili fikcionalno telo, tj. figura kao predstava je metonimijska, metaforička, alegorijska ili personificirajuća predstava (zamenja) ljudskog, životinjskog ili fikcionalnog tela konstituisanjem izgleda i pojavnosti scenskog fikcionalnog tela,
- (b) stilizovano i posredno prikazivanje ljudskog tela je moguće zato što su figure glumca ikonički, aluzivni, indeksni ili simbolički znaci za telo,
- (c) figura kao znak ili struktura znakova prikazuje konkretno, idealno ili neko opšte ljudsko ili životinjsko fikcionalno telo na osnovu vizuelne sličnosti (aluzivni, ikonički znak), na osnovu prepoznatljivih nagoveštaja, i klasifikacije (indeksni znak) ili na osnovu konvencionalnih pretpostavki, dogovora, ugovora i navika (simbol), i
- (d) aluzivni, ikonički, indeksni i simbolički znaci prikazivanja figure nisu bilo koji znaci, već vizuelni-prostorni-telesni-bihevioralni (teatarski) poretki znakova (tekstova) prikazivanja.

Zamisao figure se zasniva na konceptima sličnosti i razlike. Figurativna teatarska predstava teži u idealnom smislu, saglasno mimetičkoj tradiciji, iluziji predmetne (telesne) podudarnosti figure na sceni sa realnim egzistencijalnim ljudskim ili životinjskim telom. Figura se zasniva na prividnoj podudarnosti dva međusobno nesvodiva i različita sveta



(sveta konkretnih predmeta, bića, situacija i događaja i sveta fikcionalnih predstava). Figura u teatru je arbitrarni, motivisani ili nemotivisani, odnosno, doslovni ili nedoslovni opis i ponuda izgleda-ponašanja konkretnog ljudskog ili životinjskog tela. Iluzija podudarnosti figure i tela se ostvaruje njihovom vizuelnom i iluzionističkom sličnošću, ali i lingvističkim i semioiološkim obećanjima. Telo nije određeno poretom označitelja, mada se na sceni pojavljuje kao označitelj, a figura je u svakom aspektu određena strukturalnim povezivanjem označitelja koji anticipiraju smisao (projektuju znak i vezu znakova u teatarski tekst). Figura je u odmaku od tela (označitelja) i u pristupu znaku (označitelju koji prodiere u označeno). Stupnjevi razlike tela i figure su širokog raspona od primarne ontološke razlike egzistirajućeg i glumećeg bića, odnosno, fizičkog tela i virtuelnog ekranskog tela.

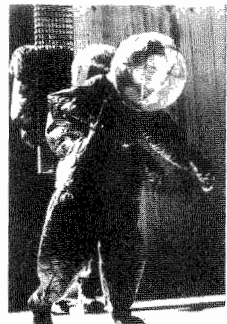
Zapadni teatar se do modernizma zasnivao:

- (1) na konvencijama sličnosti i iluzionističke ritualne ili retoričke podudarnosti ili korespondencije *figure* i tela, i
- (2) na pozadinskom mitskom, religioznom, naučnom ili umetničkom tekstu koji je podržavao uverenja da teatarska figura prikazuje postojeće ljudsko i životinjsko telo.

Prepoznavanje figure kao tela je prepoznavanje ideoloških kôdova koji povezane ili nepovezane vizuelne fenomene određuju i čine prisutnim pred okom i razumljivim u značenjskom smislu. Prepoznavanje figure kao tela je podvrgavanje empirijskog horizonta percepcije sveta ideološkim kôdovima prikazivanja tela figurom i razlikovanja figure od drugih jezičkih, semiotičkih i fenomenoloških predstava teatra. Transformacije realističke iluzionističke teatarske prakse prikazivanja tela kao figure sveta u figure kao slobodne forme u ekspresionizmima je transformacija ikoničkog ili aluzivnog znaka. Ikonički ili aluzivni teatarski znak skriva svoju znakovnost pokazujući se kao ogledalna slika (optički odraz ili efekat), a pravi modernistički aikonički znak pokazuje da teatarska figura, ma kakva svojim izgledom bila, uvek prikazuje sebe kao znak ili strukturu znakova za neko telo. Na sceni se figure ne čitaju same po sebi, već kroz odnose sa tekstom (smisaono-značenjskim odnosima teatarskog događaja i kontekstom u kome teatarska predstava nastaje). Figurativni kôd je znakovna karakterizacija teatarske forme koja se prepoznaje kao figura bez obzira na svoju iluzionističku sličnost, odnosno, razliku od tela koje prikazuje. Takav figurativni kôd je:

- (a) mreža privida između sveta u kome se nalaze tela ili predmeti i scene u čijem se ograničenom (zahvaćenom) prostoru nalaze figure, i
- (b) mreža semantičkih i bihevioralnih kombinacija odnosa figura u situacijama ili događajima kojima se prikazuje (ostvaruje) scenski privid.

Svojstvo teatarske figure je da je ona dostupna opisivanju (pripisivanju opisa), tj. figurativni poredak scene je po sebi otvoren opisivanju kao bilo koji događaj ili situacija



Meredith Monk i Ping Čeng,  
*The Ganes*, 1984.

sveta. Ali, figurativni poredak nije po sebi dat već se mora misliti i doživeti iz figurabilnog, tj. intelektualnog i tekstualnog horizonta koji je pozadinska teorija ili prihvatanja tela za figuru. Svaka figura teatra je paradoks: izgleda kao svet (deo sveta), a razumeva se kao tekst (tekstualni poredak). Figura na sceni nije optičko-ogledalni lik (zastupnik), već bihevioralno-telesno-predmetno-prostorni poredak koji pre svega prikazuje sistem jezika koji okružuje teatar i formalizuje se u jezik teatra koji je nesvodiv na direktnu čulnu empirijsku proveru. Forma ili znak ne postaju figura teatra na osnovu sličnosti telu koje prikazuju, već na osnovu svog odnosa sa drugim znacima teatra (književnosti, slikarstva) i jezika kulture u kojoj dramski pisac, dramaturg ili glumac uobličava formu (figuru) kao znak teatra. Figura teatra predstavlja granicu između dva estetska prostora:

- (a) estetskog prostora teksta koji omogućava da se vizuelna forma percipira i pročita kao fiktionalna figura koja prikazuje (drugo) telo od tela na sceni, i
- (b) estetskog prostora pojavnosti i izgleda scene koji sebe pokazuje kao prostorno-vremensko udvajanje (ogledanje) netekstualnog sveta u pojavnosti događaja.

Granica ta dva estetska prostora je rezultat prećutnog ili javnog semantičkog (značenjskog) kompromisa ili ugovora uspostavljenog u svetu teatra između učesnika (dramskog pisca, dramaturga, glumca, scenografa). Uspostavljeni kompromis omogućava da figura bude značenjski i smisaono vrednovana, a u psihološkom smislu doživljena, kao scenska predstava tela. Scenska slika je označeni prostor tako da se figura u scenskoj slici doseže preko opisa i imenovanja čime se jezički (tekstualno) uobličava zamisao, mentalna predstava, jezička slika predmeta ili tela koje scenska slika prikazuje.

Prikazivanje u teatru se može okarakterisati kao tehnika koja nastoji da produkuje kompleksni efekat figurativnog i figurabilnog. Prikazivanje produkuje sebe kao nešto što se u potpunosti podređuje ekonomiji produkcije figurativnog i figurabilnog efekta. Pojavnost figure čini da:

- (1) figura prikriva označitelj i da ga pretpostavlja - paradoksalno, figurabilno potiskuje označiteljski karakter scene ističući predstavljajući efekat označenog, ali istovremeno figura kao izdvojena forma u prostoru scene jeste mesto na kome se gotovo doslovno pokazuje označitelj,
- (2) označitelj svoju moć anticipacije smisla, prepušta figuri čineći da ona bude upravo to što jeste: figura koja prima značenja i beskonačnost označitelja pretvara u konačnost znaka ili strukture znakova (leksije, kôda ili teksta, odnosno, naracije).

Metaforično: označitelji se talože u figuri, gradeći je, samo da bi ospoljili i utvrdili svoje anticipacije smisla (ono drugo od onoga što samo telo jeste). Prikazivački figurativni i figurabilni sistem scene je moguće analizirati s obzirom na elemente koji karakterišu efekte



David Esrig, *Ramoov sinovac*,  
Teatar Lucia Sturdza Bulabdra,  
Bukurešt, 1970.



produkovane delovanjem označitelja. Razlikuju se, ako primenimo modele iz teorije likovnih umetnosti:

- (a) figura kao predstava,
- (b) metapredstava figure,
- (c) metafiguralna predstava i
- (d) figuralna predstava.

Figura kao predstava ima objektivnu vrednost i nastaje u društvima gde umetnik (dramski pisac, dramaturg, glumac, scenograf) ima zadatak da prikazuje i beleži ono što vidi oko sebe (aperceptivno ili konceptualno je funkcija perceptivnog ili čulnog predočavanja figure). Figura na sceni je prozirni znak (označitelj koji je u potpunosti skriven prividom prozirnosti ili efektima smisla koje stvara na sceni). Figura ima postojeću spoljašnju referencu (realni predmet, pojavu, telo ili biće) na koje se odnosi vizuelnim-prostornim-vremenskim-telesnim-bihevioralnim izgledom. Predstava figure u prostoru scene jezikom teatra saopštava vizuelna svojstva predmeta, ljudskog ili životinjskog bića, tela ili egzistencije.

Metapredstava figure se realizuje radi političkih ili religioznih zahteva. Metapredstava figure ili prizora sa figurama ne označava konkretnu situaciju sa predmetima, ljudima ili životinjama, već metaforično i alegorijski, fikcionalno, izražava vizije, religiozne dogme, političke ideale, erotske fantazije. Označitelj (telo) na sceni je dvostruko skriven:

- (1) slojem anticipacija smisla predstave figure kao konkretnog tela, bića ili egzistencije i
- (2) slojem anticipacija smisla koje predstava figure koriste kao prvostepeni diskurs sa kojima se gradi drugostepeni diskurs (metafora, alegorija, mit).

Metapredstave figure figuru postavljaju kao registar diskursa kojima se uspostavlja kretanje od teatarske doslovnosti TU prisustva do teatarske fikcionalnosti.

Metafiguralnom predstavom umetnik (dramski pisac, dramaturg, glumac, scenograf) na prikriiven način poručuje, kroz realističku narativnu predstavu figure ili odnose figura, svoju subjektivnu istinu i lično viđenje objektivnog sveta. Figura na sceni postaje simbol umetnikove subjektivnosti. Predstava figure i metapredstava figure su u tradicionalnom i modernističkom teatru kôdovi kojima se opšta mesta koriste kao kanali za diskurs subjektivnog govora. Formalno govoreći:

- (a) predstava figure od tela-označitelja pravi doslovni ikonički (ili aluzivni) znak,
- (b) metapredstava figure od doslovnih ikoničkih znakova pravi nedoslovni (metaforični, alegorijski, mitski) tekst, a
- (c) metafiguralna predstava nedoslovni (metaforični, alegorijski, mitski) tekst (strukturu znakova na sceni) postavlja za označitelj (kompleksni označitelj) anticipacije individualnog (pojedinačnog) smisla.

Figuralna predstava je tvorevina modernističkog teatra. Metaforično govoreći,

teatar postaje autorefleksivan i time 'svestan' svog medija, karaktera prikazivanja i jezika teatra. Figura modernističke figuralne teatarske predstave slobodno raspolaže sa najrazličitijim mogućim uobličanjima tela od mimetičkih do apstraktnih. Modernističku figuru ne ograničava obaveza prikazivanja, tj. uspostavljanja referentne relacije između figure na sceni i tela ili predmeta u svetu, već obaveza produkovanja figure kao autonomno umetnički ili teatarski mišljivog tela. Konkretnom telu je suprotstavljeno konceptualno telo ili figuralna koncepcija scene kao prostora koji potvrđuje artificijelnost teatra kao umetnosti. Figuralna predstava tela u teatru nije predstava bića, već predstava artificijelne teatarske tvorevine (institucije prikazivanja) koja autorefleksivno pokazuje svoju artificijelnost. Ne vidimo na sceni telo kao doslovni ili nedoslovni znak ili znakovnu strukturu (tekst), već kao znak ili znakovnu strukturu koja pokazuje kako označitelj proizvodi za nas smisao (kako označitelj anticipira fikcionalni poredak naracije). Figura otkriva svoju telesnost ne da bi razorila figuru, već da bi pokazala kako: figura odlaze telo i kako telo nosi (odeva se u) smisao za figuru.



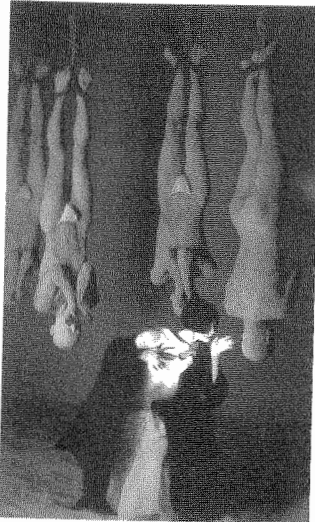
Pip Simons, *Uradi to! Scenario revolucije*, 1971.

Potrebno je napraviti razliku između pojma i statusa figure u predmodernizmu, modernizmu i postmodernizmu:

- (1) predmodernistička figura je teatarska, scenska, forma koja se gleda kao ogledalni, deskriptivni i analoški poredak uspostavljen na osnovu vizuelne sličnosti sa telom čoveka i životinje i koji se kao takav preobražava u simbolički poredak ili vizuelni metaforični ili alegorijski tekst (figura kao predstava, metapredstava figure, metafiguralna predstava),
- (2) modernistička figura je teatarska scenska forma koja autorefleksivno pokazuje da je znak (figura) nastao od označitelja (tela). Ona narušavanjem analoških korespondencija zasnovanih na vizuelnoj-prostornoj-vremenskoj-telesnoj-bihevioralnoj sličnosti iskazuje i naglašava znakovnu (aluzivnu, ikoničku, indeksnu i simboličku) prirodu artefakta (metafiguralna predstava, figuralna predstava), i
- (3) postmodernistička scenska figura je teatarska znakovna forma koja pokazuje da je odraz, izraz ili označeni poredak prikazivanja ljudskog ili životinjskog tela u teatru, slikarstvu, skulpturi, književnosti, mitologiji, religiji, filozofiji i masovnim medijima (parapredstava figure, parametapredstava figure, parametafiguralna predstava, parafiguralna predstava).

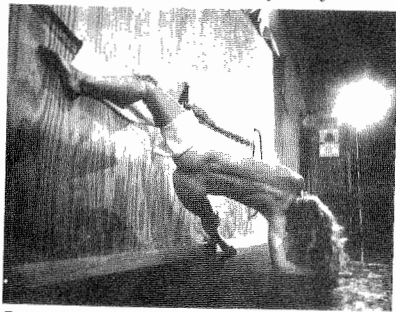
Postmodernističke teorije scenske figure pokazuju da figura teatra nije odraz konkretnog ljudskog ili životinjskog tela, već je izraz i predstava oblika prikazivanja u teatru, slikarstvu, skulpturi, književnosti i naučnim modelima viđenja ljudskog i životinjskog tela. Za postmoderniste figura teatra ne prikazuje kako stvari sveta izgledaju, već kako teatar vidi svet i još dalje kako predstave istorije teatra, kulture, masovnih medija i

nauke obrazuju način gledanja dramskog pisca, dramaturga, glumca, scenografa i publike. Postmoderni pogled je pogled koji proizvodi svet kulture za nas upisujući ga na projektovano mesto želje teatra. Želja teatra je očekivanje koje teatar kao umetnost (institucija) upućuje efektima pojedinačnih teatarskih realizacija.



Sankaji Duku, 1986.

Figurabilnim se naziva paradigma teatarskog prikazivanja, stvaranja, izražavanja (ekspresije) i oblikovanja koja omogućava da se teatarska figura prihvati kao empirijski i ideološki horizont recepcije teatarskog dela. Figurabilnim se nazivaju mehanizmi predočavanja i prikazivanja koji omogućavaju da se reč 'čovjek' ili linijska kontura ili ponašanje glumca na sceni prihvate za figurativnu predstavu čoveka. Figurabilno je skup uverenja, intuicija, intencija, znanja, predstava, vrednosti, postupaka, interpretacija, kriterijuma i načina uspostavljanja reference koji omogućavaju da se tretanje elektronske slike, raspored mrlja uljanih boja na platnu ili figura koja trči po sceni prepoznaju i prihvate za figuru kao predstavu tela. Kompleksnost figurabilnog se zasniva na tome što značenje jedne figure i tela koje ona prikazuje nije određeno jednostavnim (1:1) odnosom predstave (figure) i



Batja Zamir, Istraživački rad na zidu, 1974.

njene reference (tela), već i načinom na koji se figura pripisuje telu i telo pripisuje figuri, odnosno, načinom na koji se figura upisuje u scenu i konkretna scena u svet i istoriju teatra. Sa stanovišta modalne logike odnos figure (umetničkog dela), tela (reference) i načina na koji se referenca uspostavlja gradi jedan **moгуći svet teatra**. Sa semiološkog stanovišta figurabilno je skup kôdova (pravila i realizacije pravila semiološkog strukturiranja) koje jedan moguć svet (kontekst, kultura, stil, žanr, individualna mitologija) uspostavlja kao uzorak stvaranja i recepcije teatarskog umetničkog dela.

### 3.2.2 Psihoanaliza teatarske figure

Polazno mesto teorijske psihoanalize Žaka Lakana je pitanje: kako frejdovska terapija, tj. upražnjavanje slobodne asocijacije i procedure analitičkog lečenja može uticati na realno ishodište sistema? Kod Lakana ne postoji teorija nesvesnog kao posebna oblast izučavanja. Postoji teorija analitičke prakse koja otkriva strukturu za koju tvrdi da je struktura nesvesnog. Psihoanalitičar predstavlja sastavni deo samog pojma nesvesno. Lakanova

teorija se zasniva na nekoliko strukturalnolingvističkih modela psihoanalitičkih pojmova:

- (1) tvrdi se da psihoanaliza tek uz pomoć lingvistike može postati nauka i zato se teorijska psihoanaliza često služi matematičkim formalizacijama ili matematičkim figurama (matemima, grafovima i topološkim predstavama),
- (2) psihoanaliza otkriva u nesvesnom celu strukturu jezika, tj. za nju je nesvesno strukturirano kao jezik,
- (3) analiza jezika se zasniva na znaku, a znak je određen asimetričnim odnosom označitelja i označenog,
- (4) dominantni element znaka je označitelj, a označitelj je i čista materijalnost otvorena različitim značenjima i ono što predstavlja subjekt za jedan drugi označitelj (ovaj označitelj biće označitelj zbog koga svi ostali označitelji predstavljaju subjekt),
- (5) razlikuju se pojmovi Simboličkog, Imaginarnog i Realnog, tj. Simboličko je dejstvo i efekt jezika kojim nastaje smisao i značenje, Imaginarno je slikovna predstava ili efekat, a Realno je ono što se ne može simbolizovati (rupa), drugim rečima, ono što je različito od svakidašnje realnosti koju vidimo i koja je uvek u prevlasti Simboličkog,
- (6) simptom je defekt simbolizacije, tj. centar neprozirnosti i neverbalizovanog u subjektu, on nestaje kada se pretvori u reč i zato je psihoanaliza terapija lečenja zasnovana na simbolizaciji,
- (7) između onoga što se kaže i onoga što se htelo reći uvek postoji raskorak, zato psihoanaliza traži slaba mesta raskoraka i razlika,
- (8) tvrdi se da se krug prirode i krug kulture ne mogu poklopiti što znači da ne postoji celo, već samo Ne-Celo (*Pas Tout*) koje pokazuje razliku, nekomplementarnost i nehomolognost muškog i ženskog,
- (9) tvrdi se da ne postoji metajezik (legitimni jezik koji daje opšte zakone mišljenja, delanja i ponašanja), u svaki jezik prodire nesvesno posredstvom označitelja koje idealnu celovitost metajezika pretvara u Ne-Celo (pojedinačni jezik među pojedinačnim jezicima),
- (10) prenos (transfer) je odnos između analitičara i analiziranog - suštinsko svojstvo prenosa je pokretanje realnosti nesvesnog, a kontratransfer je povratni efekat nesvesnog analizirane osobe na analitičara.

Na osnovu opisanih shema i aksioma Lakanova i lakanovska teorijska psihoanaliza su izgradile modele interpretacije teksta, simbola, intersubjektivnih odnosa, želje, fantazma. Umetnost za Lakana, kao i ostali produkti kulture, jeste područje istraživanja efekata (delovanja) nesvesnog. Nesvesno za Lakana nije mesto noćnih božanstava i demona, već homologija (sinhronicitet) svesnom, koje izneverava svesno i njegove simboličke konstrukcije na mestu Realnog. U formalnom smislu analiza teatarske predstave vodi od simboličkog i imaginarnog poretka predmetnih, vremenskih, prostornih, vizuelnih

i narativnih predstava situacija i događaja ka pronalaženju znaka i otkrivanju označiteljskog poretka (Realnog). Otkriveni označiteljski poredak pokazuje kako nastaje smisao koji prekriva svet teatra i omogućava sažimajuća, pomerajuća, prikivajuća simbolička značenja i imaginarne efekte. Teatarsko delo postaje mesto ili figurabilna struktura (premešteni objekt) fantazmatskog zadovoljenja želje. Ali, teatarsko delo je i simptom, mesto koje otkriva *predgru* nesvesnog koja uokviruje, upravlja i ograničava sve ono što će biti izraženo kao simboličko ili imaginarno. U psihoanalitičkom smislu scena teatra je aproksimirana metaforom ekrana kao mesta na kome se projektuju fantazmatske granice smisla. Ovako formulirana teorijska psihoanaliza je postala osnova za analizu i raspravu teatra kao oblika prikazivanja.

Figura funkcioniše (deluje) na sceni **kao** fantazam. Pri tome, prilog 'kao' ukazuje da figura nije fantazam, nego samo predstava ili simulacija fantazma. Figura ima imaginarne i simboličke karakterizacije koje prikivaju Realno figure (poredak koji upravlja figurom, tj. željom na mestu figure). Uspostavljena je razlika ili raspon markiran sa predlogom 'kao', a iz tog raspona (razlike) figura se definiše kao zastupnica fantazma u figurativnom prostoru, u utopiji scene. Fantazam je dat (učinjen prisutnim) kao figurativna forma u koju



Jan Fabre

se smešta (u koju prodiere, u kojoj se uzima) želja. Želja je najbliža instanca u pristupanju označitelju. Privid (fikcionalna prevara fantazma) predstava je želje i zamka kojom želja uzima telo (opredmećuje telo i fetišizira telo za želju). Na sceni su fetiši, a svaka repriza teatarske predstave je ponavljanje pokazivanja fetiša koji skrivaju pravu (ishodišnu) prirodu prvog fantazma (*bića*). Zatim, želja se blokira dok se prikazuje figurom, ali ona blokadom u figuri ostaje želja i za svakog asimetričnog drugog (za svakog slučajnog gledaoca, ali i za onog idealnog sveznajućeg odsutnog gledaoca i saučesnika). Odnos Hamleta i želje Drugog je jedan od temeljnih psihoanalitičkih čvorova koji pokazuju da na sceni ne gledamo dramu Hamleta ili iza drame Hamleta Šekspirovu (William Shakspeare) dramu, već dramu uspostavljanja označiteljskog poretka, poretka koji za nas uvek anticipira ono što smo želeli da se desi na sceni, ali i onog poretka koji za teatarski tekst anticipira subjekt želje (gledaoca u mraku sale). Želja se na sceni izručuje figurom teatarskom događaju i ona se daje (kao moneta, kao označitelj) u teatarskoj predstavi razmene i potrošnje smisla. Teatar kao umetnost, s psihoanalitičkog gledišta, prikazuje samo to kretanje: uzimanje i davanje želje u samozaboravu pisca-dramaturga-glumca-gledaoca i ovekovečenju njihovog samozaborava. Figura prikazuje sebe na sceni dok zastupa telo. Telo je posredovano, a figura je prikazana. Metaforično: figura je fantazam koji hoda, trči,

sedi, pleše, ne pokreće se, govori, smeje se, plače, moli, urla, ćuti, šapuće. Figura je poremećaj u dijalektici aktivnog i pasivnog, objekta i subjekta. U postmodernom teatru figura je intertekstualna i interslikovna razmena različitih stilskih, etničkih, civilizacijskih i istorijskih modusa uobličanja tela (fantazma). U antropološkom teatru figura je sredstvo (medijum) posredstvom koga se uspostavljaju razmene i potrošnje kôdova različitog kontekstualnog (civilizacijskog) i istorijskog porekla. U antropološkom teatru označiteljska logika fantazma se remeti. Kod Drugog postaje simptom koji razara totalizujuću moć jedne konzistentne simbolizacije (simboličke izražajnosti) civilizacije. Fantazam se raspada na fragmentarne slike (imaginarna ustrojstva). Ako uporedimo tragičnu figuru evropskog teatra (na primer, Kantora /Tadeusz Kantor/) i eklektičnu figuru antropološkog teatra Barbe otkrivamo različite strukturacije označitelja. Kantorova figura je prazni znak (tekst praznih znakova) kome se oduzima moć anticipacije značenja i smisla. Kao da se pokazuje označitelj, sve se odigrava oko označitelja, oko njegove apsurdne (prazne) praznine u koju se svojim izgledom pretvara figura. Barbina figura je, Ulrich Hesing i Karl Kneidl, *Stallerhof*, 1973. metaforično govoreći, monstrum (monstrum u smislu slika i crteža Paula Klea/Paul Klee/), a to znači eklektični spoj retorički prenaplašenih aspekata figura iz različitih teatarskih konteksta (civilizacija). Kod Barbe kao da nema označitelja, kao da je označitelj potpuno prekriven (obmotam, utopljen) simboličkim i imaginarnim efektima figure u kvazi-ritualnom hodu, plesu ili gestu. Retoričko bogatstvo je pokazano na sceni. Međutim, skriveni označitelji (mreža pozadinskog delujućeg teksta) jeste ono što potvrđuje svoje skriveno prisustvo. Retoričko obilje kvazi-ritualnog činjenja skrivajući označitelje pokazuje da je skrivanje posledica njihove moći da proizvedu površinsko značenje i smisao.



Figura je kao pojavnost figure hipotetički subjekt, ali istovremeno, ona je i zame-na za telo, a to znači da je ona i doslovni objekt. Subjekt figure i objekt tela (subjekt u telu i objektni izraz figure) ne podudaraju se. Uvek nešto ispada iz tog odnosa. Pokazuje se jedan manjak i jedna razlika, koja se lakanovski može nazvati Ne-Celo (*Pas Tout*). Služeći se analogijama možemo pokazati da je razlika tela i figure analogna razlici kruga prirode i kruga kulture, razlici seksualnog i erotskog ili označitelja i znaka. Telo pripada redu označitelja, a to znači u domenu je efekata (potencijalne) seksualne reprodukcije koja deluje kao što deluje priroda. Figura pripada redu znaka (semiotike), a to znači u domenu je simboličkih efekata erotske proizvodnje i potrošnje želje koja deluje kao što deluje kultura. Ne može se sa sigurnošću reći da svaka figura jeste figura subjekta, naprotiv, figura je subjekt tek kao prevara (fikcionalni simbolički proizvodni rad u domenu imaginarnog) i zato je ona, ontološki, objekt (gotovo bi se reklo stvar). Između figure-glumca i figure-

-marionete kao da ne postoji bitna razlika, u oba slučaja imamo objekt koji tek ulaganjem viška (imaginarnog, simboličkog, fikcionalnog) rada pokazuje sebe kao subjekt tela koje prikazuje. Višak rada preobražava hipotezu subjekta (biološkog ili fikcionalnog Hamleta) u Milerovog (Heiner Müller) i Vilsonovog Hamleta (*Hamlet Machine*). Priroda teatarske figure sa ontološkog stanovišta je objektna (figura jeste objekt), a sa retoričkog stanovišta subjektna (figura jeste subjekt).

Fantazam, želja, Ne-Celo i teatarska FIGURA jesu kroz vraćanje označitelja i obezvlašćenje znaka. Ako figura prikazuje i zastupa fantazam onda je ona znak, ali ona nije bilo koji znak. Ona je znak koji je tek trenutak u prostoru označavanja (scenskom događaju). Ako je figura-znak tek trenutak u prostoru označavanja ona je i označitelj. Između znaka i označitelja se dešava drama teatra. Figura-znak kliza do figure-označitelja, a figura-označitelj anticipira smisao koji čini mogućim sledeći (drugi, novi, asimetrični) trenutak figure-znaka i tako tokom trajanja predstave. Figura znak zastupa fantazam. Klizanje od figure-znaka do figure-označitelja prekida kontinuum fantazma (fantazam se shvata kao okvir koji za svaki subjekt uslovljava skupinu njegovih predstava) i dopušta telu (objektu među objektima scene) da proдре u fantazam i promeni ga do nove figure-znaka



Robert Wilson, Hajner Miler, *Hamletmašina*.

(*biće* na sceni je jedino moguće kao figura-znak). Pojava nove figure-znaka je konstituisanje novog fantazma koji kao ekran odvaja subjekt od realnosti čineći ga beznačajnim i artifičijelnim objektom u svetu objekata na sceni teatra. Dok je tradicionalni zapadni teatar uvek pokazivao drugu realnost od prisutne realnosti scene, modernistički teatar je radio na pokazivanju realnosti scene kao scene (modernistička tautologija). Postmoderni teatar pokazuje da je svaka realnost kao efekt teataraskih znakova privid (i realnost sveta i realnost scene). Postmoderni teatar pokazuje da je privid izgleda scene paravan iz koga se nalazi pravo lakanovsko Realno koje se ne može simbolizovati.

Za psihoanalizu umetnost teatra je retorika figura-objekata u kretanju od znaka do označitelja, od označitelja do označitelja i od označitelja do novog znaka. Kada subjekt teatra postaje figura-znak, on prestaje da bude *biće sveta* i postaje *biće od teksta*. Ali, to nisu nevini znaci lingvističkog formalizma ili semiotičke analitike. To su znaci i, svakako, označitelji tela koje se preobražava u efekte koji se odvajaju od njega kako u figuralni prostor viđenja, tako i u lingvistički prostor označavanja (delovanja značenja). Jedno te isto telo (glumca, igrača, performera) je vektor (formalni pokretni znak teatarskih prostornih sila) pomaka od tela do figure (od označitelja do znaka), od tela do tela (od označitelja do označitelja) i od figure do tela (od znaka do označitelja). Vektor pomaka prelazi preko polja potencijalnih efekata, vrednosti, smisla i značenja erotskog (simboličkog) reda koje svako izloženo (pokazano) telo ostvaruje za oko subjekta koji se

prepušta zamrznutoj (akumuliranoj) želji Drugog. Figura čini mogućim fetišističke, egzibicionističke, voajerske jezičke igre u veštačkom prostoru teatra oduzimajući im subjektivnu posebnost lične drame (uživanja). Erotska teatralizacija teatarske figure, koja jeste i telo, jeste seksualnost bez efekta, bez biologije, bez očekivanog (ispunjenja) Drugog, bez prirodne razmene. Erotsko je izazvano i izvedeno retoričkim jezičkim igrama teatra sa figurama znacima koji postoje u preobražajima (anticipacijama) tela označitelja. Figure označitelji (tela kao objekti) su fetiši teatra koje ne može doslovno proizvesti ni književnost, ni film, ni slikarstvo, ni fotografija. Živi biološki fetiš zamućuje ikoničku prozirnost figure-znaka i veštački sistem dramskih odnosa ipak lokalizuje u nekoj mikro egzistencijalnoj situaciji ili događaju TU i SADA prisustva. Figura-znak književnog teksta ili slike ili filma je uvek OTSUTNOST stvarnog prisustva, polje znakova koji ikonički prikrivaju i skrivaju početni *izvorni trag bića*. U teatarskoj figuri, sasvim metafizički, deluje *izvorni gest bića* kojim telo ostavlja trag u figuri i figurom poništava telo koje prođire u figuru kao što označitelj prođire u označeno gradeći znak. Telo na sceni može sa punim pravom reći "Ja jesam!", ali ono to nikada neće reći. Tek će figura reći "Ja jesam!", ali to što ona kaže nije identitet bića koje nastanjuje telo, već predstava identiteta koji zastupa figura za neko fikcionalno telo (telo Drugog, odsutno telo, asimetrično telo telu glumca i simetrično telo telu figure). Identitet (subjekt) figure je organizovan negde na drugoj sceni (nesvesno, književni tekst, sam život). Telo čini mogućim drugost, ali ono nije apsolutni (veliki) Drugi za figuru, ono je označitelj figure. Telo na sceni kao da kazuje "Ja je neko Drugi, ali ja sam ipak negde još uvek ja...". Figura na sceni kazuje "Ja sam ja, ali ja sam od nekog Drugog". Polaganje prava tela na figuru i figure na telo ne može da bude direktno i doslovno, već je, zato, uvek zaobilazno. Zato na sceni ne postoji direktno i doslovno uživanje tela ili figure, odnosno, tela i figure. Postoji nešto kao uživanje. Telo ne zna da uživa, figura uživa na mestu gde se očekuje da su uživanja tela. Uživanje tela može biti doživljaj, dok uživanje figure jeste samo znanje o uživanju. U pitanju je epistemološka, nikada erotska ili seksualna dimenzija. Teatarska figura je određena epistemologijom uživanja (ona uživa smisao: *jouissans*), nikako samim doživljajem (ona ne uživa telo Drugog, čak ni sopstveno telo). Figura zna da se to dešava i zna kada se to dešava, ali ne zna kako to što se dešava jeste. Figura je izvan *fundamentalne ontologije* uživanja (ontologije uživanja bića). Ona je performativni mehanizam. Orgazam figure je za telo orgazam Drugog, mada se figura koristi telom da bi ga pokazala i prikazala. Istorija teatra (znanje istorije teatra, znanje umeća teatarskog izvođenja) nalazi se između znanja figure o želji tela i želje tela kao neznanja o sopstvenom grču. Nema teatarske figure kojoj nije potrebno da se oslanja na neku veštinu, a veština je ono znanje (epistemološka moć) koje razdvaja i udaljava do nedodira polje želje tela i polje fikcionalne želje figure.

Figure modernog i postmodernog teatra nisu iste figure, postoje razlike i to ne samo morfološke razlike. Poređenje razlika čini mogućim razumevanje kako sistemi figura



teataru funkcionišu, kako menjaju naše poverenje u istorijsko-tehničko znanje identiteta TU prisutnih formi na sceni. Razlike se posmatraju samo u uskom dijapazonu odnosa telo-figura. Posmatraju se četiri slučaja:

- (1) dramski teatar sa tradicionalnim odnosom glumac-dramski tekst,
- (2) telesni teatar sa poznomodernističkim zamislima tela kao nosioca smisla ili izraza smisla scenarija,
- (3) performans kao brisanje granice između autora izvodača i granice između predstave realnog događaja (*carstvo tautologije*), i
- (4) postmoderna teatar kao uspostavljanje mehanizama prikazivanja prikazanog (*mimezisa mimezisa*) ukazuje da je svako telo, i teatarsko i vanteatarsko, figura.

Za tradicionalni dramski teatar figura na sceni je predstava (*representation*) fantazma tela. Za telesni teatar figura se redukuje do samog doslovnog tela koje ostvaruje teatarske anatomske-mehaničke funkcije figure (predstavu fantazma drugog tela svodi na minimum razlike tela glumca i tela fantazmatskog drugog). U performansu figura se redukuje do samog tautološki prisutnog tela i telo se pokazuje kao telo autora u događaju koji nema fikcionalni pomak. U telesnom teatru telo glumca je pokazano kao telo, a ne figura, pri čemu ono ostvaruje (izvodi) fikcionalni događaj u ime scenariste i reditelja, dok u radikalnim primerima performansa telo izvodača je telo autora (umetnika) koji izvodi konkretan i doslovan događaj koji može biti jednak bilo kom egzistencijalnom događaju u svetu. U postmodernom teatru se pokazuje da ne postoji na svetu nijedan nefikcionalan predmet, prostor, biće, situacija i događaj. Fikcionalizacija kao sredstvo metafizičkog izražavanja i prikazivanja tradicionalnog zapadnog teatra, u postmodernom teatru postaje ono što jeste metafizičko (Drugo, drugo od Drugog, neprikazivo). Fikcionalno je metafizičko obuhvatanje totaliteta teatra kao mogućeg trenutnog sveta scene. Nema metafizike do privida koji jeste efekat scene. Zatim, odnos postmoderne figure teatarske predstave i tela glumca nije tradicionalni odnos figure kao predstave fantazma tela i doslovnog i konkretnog tela glumca, već odnos teatarske figure kao *mimezisa mimezisa* fantazama u teatru i figure glumca kao specifične figure sveta teatra i kulture. U postmodernom teatru se nikada ne pojavljuje samo doslovno telo, već *figura figure*. Umesto asimetričnog odnosa figura-telo pokazuju se simetrični odnosi figura-figura (predstava naspram predstave). Postmoderna ne predstavlja telo (ili biće) ona iskazuje biće privida pokazujući figurom druge figure kulture, istorije teatra, istorije umetnosti, istorije književnosti. Taj odnos nije stabilan odnos potencijalno jednoznačnog smisla, već odnos podređen nekontrolisanoj tekstualnoj hiperprodukciji i entropiji svakog upotrebljenog (prizvanog) kôda.

Figura je za telo, makar i za fikcionalno telo postmoderne koje je *mimezisa* istorijskih figura, interpretacija. Figura interpretira telo, a telo se odupire interpretaciji. Figura je u uživanju interpretativnog preobražaja tela, a telo je u grču otpora prema figuri. Kada

figura sasvim savlada telo, na sceni je *kip* (kip kao *posuda simboličkog smisla* - analogno tumačenju postmodernog kiparstva u spisima Tomaža Brejca). Kada se telo u potpunosti odupre figuri, na sceni je sam život (isečak ogoljene egzistencije koja ne preuzima od umetnosti svoj početni smisao). Otpor tela figuri, ono je što privlači pažnju gledaoca. Traumatični otpor tela figuri je ono što neprirodnost glumčeve igre odvađa od svakodnevnice egzistencijalne laži, a scenu od kuće, ulice, pijace, banke ili radnog mesta. Traumatični otpor tela figuri, mada sve govori o tome kako se telo utiskuje ili, čak, upisuje u figuru (glumac u Hamleta), područje je nedodira. Gluma nije institucija racionalnog prilagođavanja, ali ni ritual mitske i transcendentne identifikacije. Gluma je mehanički institucionalni odnos dva udaljena i asimetrična, metafizički govoreći, hipotetička *bića*: *bića-tela* i *bića-figure*. *Bića* koje ispunjava telo i *bića* koje je uvek spoljašnje (drugo) figuri, ali je pokreće i čini je prihvatljivom za produkciju smisla na sceni i u gledalištu. Figura je opscena zato što je kao telo, mada telo ne može biti. Opscenost figure je retorička kombinatorika sa aspektima i elementima teatra. Kaže se opscenost, zato što kao da neki nevidljivi zakon tela ospoljava (čini neskrivenim) nemoguće aspekte (nemogućnosti) figure. Igra glumca mada pokreće imaginarno i iz imaginarnog simboličko, kao da skriva (usmrćuje) telo. Telo hoće, ali ne može to što hoće. Figura ne može da hoće, međutim ona za nas u gledalištu ispunjava to što bi telo htelo (ili možda što bi smo mi želeli da telo hoće), ali ne može. Telo ima želju, ali figura je ta koja situira želju, ne za telo koje je čini mogućom, nego za nas (asimetrične, odvojene, različito drugačije) koji gledamo figuru želeći telo koje ima želju. Telo i figura (figura i telo) obrazuju jednu petlju ili, preciznije, jednu retoričku figuru koja se prima kao dramski lik ili junak/junakinja ili, tek kao akter teatarske predstave.

### 3.2.3 Tehnoestetske funkcije figure

Tehnoteatar je naziv za teatarske i performans realizacije koje tematizuju tehnoestetske sadržaje i scenska rešenja daju po uzoru na mehaničke, tehnološke i kibernetičke sisteme artikulacije tela, prostora i vremena. Tehnoteatar je sinhrono *mimezisa* tehnološkog sveta (druge asimetrične, arbitrarne i artifičijelne prirode) i produkcija hiperrealnog mikrosveta smislom ispunjenog događaja. Protivurečnost *mimezisa* (prikazivanja prikazanog) i produkcije (do sada nevidenog, fiziološki i tehnološki nevidljivog) obeležava simboličke, epistemološke i emocionalne učinke tehnoteatra. Tehnoteatar nastaje u kontekstu tehnokulture koju možemo prikazati kroz sisteme razlika i razlikovanja moderne, eklektične postmoderne i tehnokulture. Sistemi razlika su one ideološke predispozicije i naddeterminacije koje tehnoteatar čine suštinski različitim od scenskog izvođenja u rasponu od *moderne autonomne scene* do *postmoderne mimetičke scene*.



MODERNA	POSTMODERNA	TEHNOKULTURA
destrukcija	dekonstrukcija	fraktalizacija
ontološki i morfološki određeno	odsutno-prisutno	simulirano
znak sa referencom	arbitrarni odnos elementa znaka	arbitrarnost poruke, arbitrarnost slike, arbitrarnost odnosa sa spoljašnjom realnošću
realno	paralelno	hiperrealno
jezička igra	igra označitelja	ckranske interaktivne igre
stabilni smisao	klizajući označitelji	virtuelna memorija
celina	manjak ili Ne-Celo	šum (smetnja)
komplementarnost polova	falus (označitelj)	anestetsko
serijska		
proizvodnja:	entropija	ekstatičko umnožavanje
serijalnost		
realno	simboličko	elektronsko imaginarno
metafizičko	simboličko	virtualno
ideologija pravo	paraestetika	bio i kiber politika
robot	mimikrija figure	kiborg
realnost	<i>mimesis mimezisa</i>	virtuelna realnost
realno vreme	simboličko postistorijsko vreme	sažimanje vremena i prostora (mašinsko vreme)
organizacija	regulacija	deregulacija
površina	prostor	ekran
teritorija	parateritorijalizacija	deteritorijalizacija
nužnost	želja	ekstaza
potreba	emancipacija	perverzija i opscenost
emancipacija	potrošnja	pornografija
govor i pismo	tekstuanost	hipertekst
istorijsko	postistorijsko	istorijski fetišizam
političko nesvesno	seminološko nesvesno	optičko nesvesno
kapitalizam	pozni realsocijalizam	novi svetki poredak
fašizam i komunizam	pozni kapitalizam	postkapitalizam, postsocijalizam i postkolonijalno
neuroza	šizofrenija	paranoja
preobražaj i promena	transformacija i transfiguracija	simulacija
autonomija umetnosti	intertekstualnost	
	interslikovnost	simulacija
	intersubjektivnost	
nacionalno	lokalno regionalno	transnacionalno i marginalno
seksualno	homoseksualno	bi i ili para seksualno ili sigurni sex
ljubav	želja	potrošnja
radikalno	konzervativno	simulacijsko

PROIZVODNJA RAZLIKA - tablica razlika

teatar	performans	tehnoteatar
antiroman	pararoman	tehnoproza
antifilm	parafilm	tehnopoezija
antislika	paraslika	tehnofilm
ili		tehnoteatar
roman kao roman		
film kao film		
slika kao slika		
dada i neodada	pank	kiberpank
ideologija	potrošnja vrednosti	razmena informacija
subjekt	predstava subjekta	objekt
mašina	medij	informacijska mreža
ekonomija	entropija	deregulacija
utopija	antiutopija	atopija
vizija	fantazija	projekcija
jezik	označiteljski poredak	elektronski poredak
revolucionarno nasilje i društveno nasilje	besmisleno nasilje bezrazložno	nasilje medija nasilje mreža
Ti (lično ime)	Drugi	asimetrični Drugi
vizuelno	tekstualno	elektronsko
centrirano	decentrirano	umreženo
stablo	rizom	mreža
demokratija ili totalitarizam	birokratija	biopolitika tehnokratija i tehnopolitika
film i fotografija	video i kompjuter	kompjuterska satelitska telekomunikacijska mreža
vrednost	predstava	informacija
turbekuloza i rak	AIDS	presadivanje organa; telo sa elektronskim protezama; produžetak 'života' posredstvom informacijskih mreža
egzoterična moderna	egzoterična moderna	hipermoderna
moderna	antimoderna	korigovana moderna
doslovno	alegorijsko	simulacijsko
analogna tehnologija	digitalna tehnologija	kompakt tehnologija (hiperdigitalna)
fotohemijsko memorisanja podataka fotografijom i filmom	magnetna traka, hard disk	CD, CD-ROM,
filozofija	dekonstrukcija	studije kulture
transfer	kontratransfer	interakcija, interaktivni mediji

Tehnoestetski i tehnopoetički zahtevi koji se postavljaju pred savremeni teatar i performans omogućeni su postsemiološkom organizacijom (proizvodnim i prikazivačkim potencijalima) aktuelnog informacijskog, (simulacijskog) društva. Razlikovanje semiološkog (modernog) od postsemiološkog (postmodernog) teatra se zasniva na sledećim aspektima:

- (1) semiološki teatar proizvodi smisao i značenja iz formalnih, egzistencijalnih ili metafizički zasnovanih manipulacija sa znacima (ikoničkim, aikoničkim, aluzivnim, indeksnim i simboličkim produktima) gradeći znakovne strukture (teatarske predstave), a
- (2) postsemiološki teatar proizvodi smisao i značenja iz prikazivačkih (mimetičkih) manipulacija sa vizuelnim-prostornim-telesnim-elektronskim predstavama (slikama) koje se ne mogu svesti na znake ili analogije sa znacima, ali kako proizvode smisao i značenja one deluju na način na koji deluju znaci.

Na mestu (sceni) na kome se očekuje pojavljivanje teatarskog znaka ili strukture znakova (teksta) pojavljuje se teatarski sistem ili bilo koji složeni prikazivački ili izražajni kompleks teatarskih situacija i događaja kao objekata scenske realizacije. Proizvodni potencijali postmodernih društava i, time, teatra zasnivaju se na masovnoj kulturi i tehnološkim modusima kompjuterskih, televizijskih i holografskih sistema koordinacije (regulacije) između biološkog tela i tehnološkog sistema koji ubrzava, proširuje, premešta i preobražava konzistentni telesni subjekt modernog teatra.

Po Feliksu Gatariju *mašine želje* stalno revidiraju naše kosmičke, a reći ćemo i antropološke, granice. Pol Virilio (Paul Virilio) zapaža da posle krize integralnih prostornih dimenzija, koje su dale važnost fraktalnim dimenzijama, dolazi do krize vremen-skog sleda koji je narušen *teleakcijom* (televizijsko sažimanje i rastezanje vremena). Telo kao biološki modus proširuje se (transformiše se) povezivanjem sa senzornim (proširenje čula) i interfejs (proširenje modusa opštenja) uređajima. Telo nije više samo biološki organizam već postaje tehnološki modus ili kiborg (veštačko kibernetsko telo sa povratnim regulacionim spregama između biološkog i elektronskog sistema), a preseci i razmene (transfiguracije i transformacije) realnog i kiberprostora stvaraju za njega novi nepostojani svet (svet ekranskih slika). Kiberprostor (i virtuelni prostor) veštački je prostor simulacije hiper-realnog, u terminologiji Žana Bodrijara, događaja. Kiberprostor je prostor odsutnog označitelja, što znači da su u kiberprostoru Simbolno, Imaginarno i Realno (kao odlike egzistencije ljudskog bića) transfigurišu i transformišu u fantazmatske mimezise medijske (tehno) produkcije scenske slike.



Stelarc

Ako u tradicionalnom teatru figura jeste *fantazam koji hoda*, u tehnoteatru figura jeste elektronska (ekranska, holografska) slika koja hoda u fizičkom prostoru scene i u virtuelnom prostoru ekrana. U tehnoteatru dolazi do ontološkog prekida između predstave biološke slike i scen-skog figuralnog poretka. Elektronska slika nije nužno predstava fantazma, već je generički poredak (izraz) medijskog poretka. Hiperrealni događaj na semantičkom planu zastupa interakciju transfiguracija (premeštanja) i transformacija (preobražaja) potencijalnih izraza i predstava koje nemaju uporišta u svakodnevnoj realnosti, već su *mimezis mimezisa* (predstave i izrazi umetničkih, kulturoloških i medijskih predstava bez uzorka u prirodnom svetu). Hiperrealni događaj na fenomenološkom planu jeste koegzistencija i interakcija biološkog i tehnološkog sistema. Obuhvatajući ambijent scene, scenografija, figura glumca, kretanje u vremenu i prostoru postaju sistem proizvodnje događaja (smisla i značenja).



Stelarc, predavanje, Zagreb, 1997.

Sa stanovišta estetičke analize tehnoteatar ima odlike paraestetskog, hiperestet-skog i anestetskog sistema efekata.

Paraestetski aspekti tehnoteatra su:

- (1) kritika moći izražavanja modernističkog teatra i predmodernističkog organskog (kvazi ili post romantičkog) prikazivanja unutar postmodernizma 80ih godina,
- (2) postavljanje konkretnog, svakog pojedinačnog, izvođenja tehnoteatra kao ispitivanja granica teatra u odnosu na istoriju teatra i u odnosu na druge discipline (balet, slikarstvo, književnost, video, TV, film, multimedijalne prakse),
- (3) ugradnja nestabilnih, otvorenih, promenljivih i transfigurabilnih interpretativnih tačaka u teatarski diskurs tehnoteatra, i
- (4) pokazivanje da su granice Simboličkog, Realnog i Imaginarnog otvorene i nestabilne, odnosno, da je moguće tehnološko premeštanje (transfigurisanje) Simboličkog u Imaginarno, Imaginarnog u Realno, Realnog u Simboličko.

Napomena: u digitalnim sistemima ne postoji ontološka razlika između Simboličkog, Imaginarnog i Realnog i u pitanju su različite sintaktičke (softverske, a to znači simboličke) realizacije efekata koji se privremeno prepoznaju i interpretiraju kao: Simboličko, Imaginarno ili Realno. Paraestetski aspekti tehnofigure su oni koji pokazuju granice figure u ontološkom i semiološkom smislu. U ontološkom smislu figura tehnoteatra nije predstava fikcionalnog tela dramskog ili književnog teksta, odnosno, predstava fantazma, realizovana telom glumca. U tehnoteatru ne postoji karakteristična razlika tela i figure, opisana shemom razlike označitelja (tela) i znaka (označenog). U tehnoteatru figura na sceni je projektovan i proizveden sistem (mašina) koga gradi više različitih regulaciono povezanih elemenata:

- (I) telo,
- (II) interfejsi,
- (III) senzori,
- (IV) računarski sistem,
- (V) računarska mreža,
- (VI) interaktivni programerski ulazi,
- (VII) različiti izlazi (od scene preko ekrana do elektronskih priključaka).

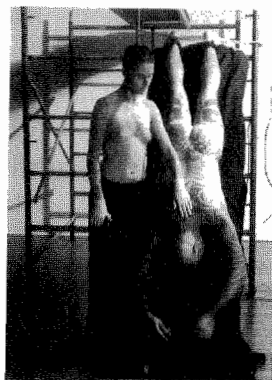
Ron Athé, *Deliverance*, 90e

Figura tehnoteatra je telo povezano sa tehnološkim elektronskim protezama koje menjaju moduse komunikacije i čulnog doživljaja na liniji glumac-posmatrač. Pri tome, paraestetski karakter figure omogućava da tehnofigura nije utopijski idealitet (mogućeg, savršenog) bića, već skup kritičkih, subverzivnih, a možda i apokaliptičkih, efekata kojima se teatar dovodi do svoje smisaone granice. U psihoanalitičkom smislu figura tehnoteatra je simptom koji pokazuje nemoć celovitog vizionarskog postignuća novog boljeg sveta (istoricizam i utopizam se susreću u jednoj tački, u čvoru tehnološke regulacije).

Hiperestetski aspekti tehnoteatra su:

- (I) produkcija pojedinačnog teatarskog dela (performansa) kao mogućeg sveta teatra - fraktalna koncepcija teatarske predstave zasniva se na ugradnji odslika celine savremenog ili istorijskog teatra u pojedinačni i fragmentarni primer teatarskog događaja ili čina, odnosno, svaki pojedinačni teatarski događaj je *odsluk odsluka* celine teatra kao paradigme (jedan mogući svet),
- (II) korigovanje i pojačavanje modernističkih i postmodernističkih stilskih obrazaca, u informacijskom smislu, pojačavanje od šuma do buke, a u teatarskom smislu pojačavanje od događaja (predstave) do spektakla - zato se tehnoteatar može označiti kao super ili hipermoderni teatar ili korigovani postmodernistički teatar, i
- (III) korigovanje i pojačavanje se izvode tehnološkim sredstvima prenaplaćavanja nedoslovnosti prikazivanja (ulančavanja od mreže označitelja do fraktala) - tehnološki efekti koji u istoriji teatra imaju status objekta, sada, dobijaju status subjekta.

Napomena! Junak predstave ne može biti, na primer Hamlet (kao prisutan glumac) ili *Čelava pevačica* (kao nespomenuta i nepokazana junakinja), već sistem objekata koji pletu fatalnu mrežu zavođenja (razmene i premeštanja Simbolnog, Imaginarnog i Realnog). Hiperestetski karakter teatarske figure je simulacijska moć medija da moduse travestije ili klasičnim jezikom rečeno metamorfoze dovedu do trenutne realizacije. Svaki lik (semantički identitet figure) je trenutno promenljiv u bilo koji drugi identitet iz istorije teatra, umetnosti, književnosti, filma ili fantazije. Dok je u tradicionalnom i modernom teatru ponašanje figure određeno egzistencijalnim vremenom tela glumca i eventualnim

sažimajućim kôdiranjem narativnog vremena dramskog teksta, u tehnoteataru figura je prisutna u različitim vremenskim sažimanjima i produžecima omogućenim elektronskom obradom i komunikacijom imaginarnog i simboličkog poretka prikazivanja figure. U tehnoteatru figura može bivati na sceni preobražaja i posle nestanka glumca (njegovog silaska sa scene ili njegove biološke smrti). To znači da su prostor i vreme teatra relativizovani i razloženi do upotrebljivih memorisanih predstava. Telo glumca, određenog pola i doba, može biti reprodukovano (ekranski, holografski, u mreži), istovremeno na sceni, kao mnoštvo različitih figura (različitog pola, doba, dimenzija). Telo nije više označitelj, već je mnoštvo anticipacija (analogija označiteljskim anticipacijama u semiotici) koje se ne mogu svesti na konačno i identifikovano telo. Telo je matrica proizvodnje i potrošnje figura.

Anestetski aspekti tehnoteatra su aspekti koji nisu zasnovani na doslovnom i direktnom (prirodnom) čulnom doživljaju i saznanju. U hipotetičkom, idealizovanom, slučaju glumac, scena (prostor), događaj (vreme) i posmatrač su povezani posredstvom informacijske mreže u sistem regulacionih i povratnih petlji koje omogućavaju pomoću interfejsa veza proširene opsege čulnih doživljaja i interakcijskih učinaka. Elektronska mreža povratnih petlji omogućava da se jedan, na primer, vizuelni efekat doživi kao inicijalni označiteljski okidač sinestetijskih efekata i njihovih otelotvorenja (na primer, vizuelni efekat koji izaziva taktilni doživljaj ili taktilni doživljaj koji se pretvara u vizuelnu predstavu). Primeri su različiti:

- (1) glumac može biti sasvim blizu telu posmatrača i doživeti ga (osetiti ga) kao udaljenog i obrnuto,
- (2) glumac može da bude elektronski i time emocionalno povezan sa reakcijama pojedinačnog posmatrača ili sa efektima prosečnih obračuna reakcija posmatrača, i obratno,
- (3) glumac i posmatrači mogu biti u interaktivnom odnosu međusobnih regulacionih ili deregulacionih uticaja,
- (4) prostor predstave se može menjati od konkretnog paralopipednog prostora teatra, preko ravnog elektronskog ekranskog prostora, do simultanog prostora različitih mikro ili makrodistanci - doživljaj telesne distance se relativizuje,
- (5) vreme predstave može biti sinhrono konstituisano kao realno fizičko vreme,
- (6) kao pluralno narativno vreme i kao sažeto ili produženo elektronsko vreme.

Anestetske karakterizacije tehnoteatra čine suvišnim figuru, barem u onom odnosu da je figura znak za telo drugog tela. Teatar gubi figuru preobražavajući čulne reakcije tela u familije obrađenih, regulisanih, interaktivnih elektronskih impulsa koji za efekat imaju sinestetijske učinke (čulne, mentalne i emocionalne predodžbe). Paradokasno, upravo kada se čini da teatar gubi moć prikazivanja fantazma on se dovodi do elektrobiološke osnove fantazma (neuronskih impulsa koji konstituišu fantazam u psihofiziološkom smislu). Anestetske karakterizacije čine da se teatar iz svog dvadesetovekovnog psihoanalitičkog

(fantazmatskog) uzglobljenja preobražava u biopolitičko (impulsno, neuronsko) polje razmene i potrošnje doživljaja.

Opisana zamisao tehnoteatra nije utopijska fantazija, SF apokalipsa ili determinacija budućnosti teatra. U pitanju je projekat jedne moguće istorije teatra koja nastaje realizacijom i primenom tehnoloških rešenja vojne industrije (tehnologija rata zvezda) i sveta masovne kulture. Kao što je eklektična postmoderna od kasnih 70ih do ranih 80ih vodila od visoke umetnosti modernizma ka masovnoj popularnoj kulturi potrošačke zabave (spektakla) i njenoj medijskoj ekstazi, tako tehnoumetnost 90ih vodi od utilitarnih (vojnih tehnologija rata zvezda) i masovne popularne medijske umetnosti i kulture (mediji masovne potrošnje zabave) ka visokoj estetizovanoj umetnosti teatra.

#### 4. MAŠINE JEZIKA I MAŠINE ŽELJE: OKO DEKONSTRUKCIJE POSTMODERNISTIČKOG DRAMSKOG I SCENSKOG TEKSTA

##### 4.0 UVODNE TEZE

###### 4.0.1 Mašine jezika

Jezik postmodernističkog dramskog teksta je mašina koja proizvodi scenu jezika. Jezik se alegorijski naziva 'mašinom' da bi se retorički naglasilo da jezik sintaktičkog, semantičkog i pragmatičkog povezivanja i kombinovanja-variranja proizvodi subjekt dramskog teksta, a ne da subjekt biologije proizvodi tekst.

###### 4.0.2 Mašine želje

Dramski tekst je mašina želje. Mašina želje je pokrenut poredak koji za nas (hipotetičke subjekte od jezika) plete mrežu teksta (reč *textus* znači tkanje) i lance diskursa (ishodišno diskurs ima sintagmatsku formu linijskog nizanjanja). Želja postmodernog dramskog teksta je želja Drugog. Mašine želje dramskog teksta preobražavaju konture subjekta za Drugog na sceni jezika. Preobražaji kruže od zapisa preko glasa do tela i od tela preko prostora do tkanja teksta.

###### 4.0.3 Opiscenost dramskog teksta

Opiscenost počinje kada više nema iluzije, kada sve postane providno i neposredno vidljivo, kada je sve izloženo sirovoj i neumoljivoj svetlosti jezika i scene. Dramski tekst nije više književna ekstaza realizovana kao spektakl, već je alijenacija hiperprodukcije medija i medijskih predstava. Mediji se reprodukuju reprodukujući označitelje koji zastupaju subjekt za druge označitelje u beskrajnom i sve više nekontrolisanom umnožavanju medijskih slika koje odražavaju moć jezika da produkuje na sceni dramsku sliku (image).

###### 4.0.4 Tri modela dramskog teksta

Sintagmom 'dramski tekst' ukazujem na tri slučaja:

- (1) na dramski tekst u doslovnom smislu koji kao tekst književnosti prethodi teatarskom događaju i performansu,
- (2) na evolucione i transformacione moduse dramskog teksta (scenario, koncept, ideografski zapis), i
- (3) na sam teatarski događaj ili performans koji se čita kao tekstualni poredak determinisan dramskim indeksima.

## 4.1 TEORIJE TEKSTA I DRAMSKI TEKST

## 4.1.1 Uvod u teoriju teksta

Dramski tekst je tekst.

Tekst se može poklapati sa jednom rečju, rečenicom ili knjigom, ako reč, rečenica ili knjiga ostvaruju smisleni autonomni i zatvoreni strukturalni verbalni, sintaktički, semantički i tipografski poredak. Književni tekst je paradigmatski uzorak za sve druge tekstove (filozofske, naučne, umetničke, bihevioralne, ritualne, itd). Pojam *tekst* je izveden iz pojma pisma/pisanja (*écriture*) i zato je tekst drugostepena (meta) struktura u odnosu na prirodni govor. Dramski tekst je uvek drugostepeno (meta) pismo u odnosu na govor izvođača (glumca).

U strukturalističkoj teoriji tekst se definiše kao:

- (1) formalni lingvistički komunikacijski sistem (prirodni jezik, kibernetički sistem, informacioni model),
- (2) semiotička vanlingvistička struktura znakova (semiotika pesme, slike, fotografije, teatarskog događaja/čina, muzičkog događaja) i
- (3) semiološki označivački sistem i praksa proizvodnje ili anticipacije, transformacije, razmene i potrošnje značenja u kulturi (semiologija religije, poezije, slikarstva, teatra, mode, ideologije, filozofije).

Poznu strukturalističku teoriju teksta krajem 60ih karakteriše kritika strukturalizma kao naučne discipline i ukazivanje na mogućnosti dekonstrukcije egzaktnih analiza teksta:

- (a) uvođenjem ideoloških efekata diskursa u neutralno semiološko pismo,
- (b) relativizacijom smisla onog okvira teksta - od Bartovog koncepta smrti autora i otvorenog teksta, preko kritike koncepta znaka kao finalnog, završenog, celovitog i autonomnog produkta (u spisima Žaka Derida i Julije Kristeve), do prelaska praga književnosti prenošenjem mehanizama produktivnosti književnog teksta u teorijski tekst.

U tom okviru nastaju poststrukturalističke koncepcije teksta (Bart, Derida, Solers /Philip Sollers/, Kristeva) koje tekst definišu kao produktivnost, a to znači da tekstualno pismo pretpostavlja osujećenje deskriptivne (referencijalne) orijentacije jezika i omogućava uvođenje postupka koji stvara diskurzivni prostor za puni zamah njegovih generativnih sposobnosti. Jedna ista reč u tekstu čuje se kroz različite glasove, smeštena na raskršću i raskolu različitih kultura. Pojam teksta je pomeren ka intertekstualnosti: ka utvrđivanju značenja teksta kao međudnosa različitih tekstova. Postmodernoj umetnosti je svojstveno razvijanje poststrukturalističkih koncepcija produktivnosti teksta i parametafizike teksta. Postmodernistička parametafizika teksta pokazuje da se svaki oblik produkcije značenja u kulturi može opisati u terminima lingvističkog, semiotičkog ili semiološkog teksta. Tekst se

definiše kao opšti model produkcije, transfiguracije i transformacije značenja u kulturi. Proizvodnja muzičkog, filmskog, teatarskog, ekonomskog, erotskog ili likovnog značenja dovodi se u isti nivo tekstualne i intertekstualne interpretacije, kao i proizvodnja značenja u književnosti, filozofiji ili ideologiji.

## 4.1.2 Tekst i obećanje govora

Dramski tekst je određen produktivnošću tekstualnog obećanja govora (glasa, tona, dijaloga, monologa, pripovedanja, introspekcije, performativa, govornog čina). Dramski tekst u dugoj istoriji ambivalentno postoji kao obećanje govora koje se ispunjava (postaje teatar) ili se ne ispunjava (ostaje književnost). Formalno govoreći:

- (1) tradicionalni dramski tekst od antike do modernizma omogućava narativni (pripovedni) model teatarskog događaja,
- (2) modernistički, posebno avangardni i neoavangardni, dramski tekst (Alfred Žari /Alfred Jarry/, Gijom Apoliner /Guillaume Apollinaire/, Antonen Arto, Bertold Breht, Samjuel Beket, Ežen Jonesco, Tadeuš Kantor, Fernando Arabl) nastaje kao subverzija narativnog poretka uvođenjem egzistencijalističkog ili formalno-estetskog oduzimanja prostornog, vremenskog i događajnog smisla obećanom govoru, i
- (3) postmodernistički dramski i scenski tekst (Piter Bruk, Robert Vilson, Ježi Grotovski, Sam Šepard /Sam Shepard/, Mak Velman /Mac Wellman/, Dejvid Ajvs /David Ives/ Len Dženkin, Fiona Templeton /Fiona Templeton/, Daglas Meserli /Douglas Messerly/) vodi ka: (3.1) nestajanju tekstualnosti u govoru i govora u telesnom činu i (3.2) dekonstrukciji narativnog teksta koji postaje mapa indeksa mogućih diskursa različitog kontekstualnog, istorijskog, polnog i rasnog prikazivanja. Postmoderni dramski tekst ne odbacuje rešenja i učinke tradicionalnog i modernističkog teksta ali ih transfiguriše (premešta) iz očekivane kontekstualnosti u novi poredak indeksa mogućeg događaja

## 4.1.3 Intertekstualnost: tip i token

Odnos dramskog teksta i teatarskog događaja ili performansa je intertekstualni odnos dva različita tekstualna produkta:

- (1) teksta kao pisma/pisanja (*écriture*), i
- (2) teksta kao medijskog (prostorno-vremenskog događajnog) efekta.

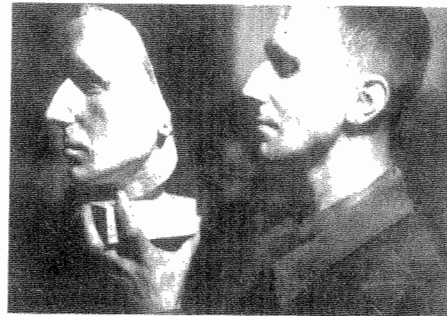
Tekst kao pismo ima karakter tipa (u Volhejmovoj terminologiji), a tekst kao teatarski događaj ima karakter tokena. Jednom tekstualnom tipu (zapisu koncepta) odgovaraju različiti pojavi tekstovi-tokeni (izvođenja čina i događaja). Razlika nastaje:

- (1) zato što je izvođenje dramskog teksta (token) interpretacija polaznog teksta (tipa),





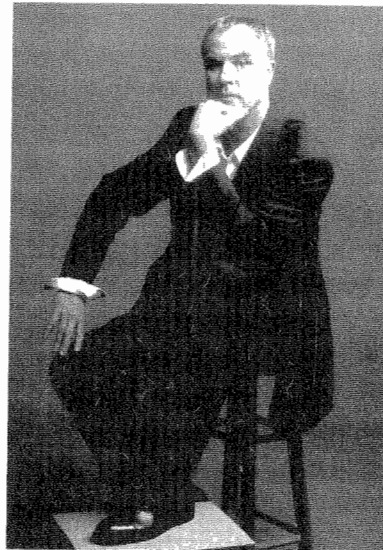
Ježi Grotovski



Bertold Brecht



Antonin Arto



Robert Wilson



Tadeuš Kantor



Jan Fabre

- (II) zato što je izvođenje dramskog teksta (token) transformacija pojavnosti polaznog teksta (tipa u token), i
- (III) zato što je izvođenje dramskog teksta (token) semiotičko-semiološko premeštanje osnovnog teksta (tipa) iz konteksta u kontekst (iz sveta u svet), a svako premeštanje izaziva transformacije reference i načina na koji se referenca daje.

Razlikuju se četiri strukturalno-funkcionalna tipa postmodernog dramskog teksta:

- (1) *dramski tekst* kao tip koji potencijalno nagoveštava i anticipira *tokene* (izvođenja) - rad sa tradicionalnim odnosom teksta i teatarske predstave (Sam Šepard, Mak Velman, Daglas Meserli),
- (2) *dramski tekst* kao koncept teatarske predstave ili performansa nastaje kao otvoreni intertekstualni tekst koji prethodi, koncipira i projektuje mogući događaj - ne samo da je zasnovan dijaloški i narativno, već razvija i tehnički deskriptivni (koreografski, scenografski, multimedijalni, ambijentalni) diskurs propozicioniranja govora, kretanja, ponašanja i ambijentalnog strukturiranja scene (Euđenio Barba, Ričard Šekner, Entoni Haul),
- (3) *dramski tekst* kao intertekstualni i interslikovni dokument predstave i performansa nastao povezivanjem tekstualnog i vizuelnog materijala u shematsku strukturu rekonstrukcije, autorefleksivne analize i medijske prezentacije teatarskog ili performansa dela - invertovanje tradicionalnog poretka koji vodi od teksta-tipa u događaj-tekst-token, tj. pojavljuje se shema tekstualnog kretanja od događaja-teksta-tokena u intertekstualni i interslikovni tekst-tip (En Halprin/Ann Halprin/, Fiona Templeton, Aron Šurin), i
- (4) *dramski tekst* kao sintaktički, dijagramski i ideografski poredak tehničkog propozicionog pisma-notacije kojim se beleži i projektuje kretanje i ponašanje učesnika performansa, što je karakteristično za minimalnu i postmodernu igru, kao i za telesni i ritualni teatar (Triša Braun, Lusinda Čajlds, Lora Din, Ivona Rajner).

## 4.2 ZNAČENJA DRAMSKOG TEKSTA

### 4.2.1 Dramski tekst i mogući svetovi

Značenja postmodernog dramskog teksta su nereferencijalna, a to znači da se prekida prirodni poredak sveta, govora i teksta. Tu nam može pomoći modalna logika (i metafore izvedene iz termina modalne logike): dramski tekst nije samo ono što se odigrava na sceni jezika ili na sceni teatra pred našim okom, umom i telom, već mogući svet čiji je smisao određen proizvodnjom reference i uspostavljanjem mogućih varijacija i kombinacija načina na koji se referencijalna relacija daje za mogući svet teatra. Pisanje dramskog teksta je crtanje kontura i crta mogućih svetova i putanja prenošenja-premeštanja referenci i

načina njihovog davanja iz mogućeg sveta u mogući svet. U tom smislu su objekti znanja, verovanja, sećanja, nadanja i htenja koje dramski tekst obećava, doslovce stvoreni (konstruisani) ucrtavanjem crta sveta teatra.

Dramski tekst označava:

- (1) imenovanjem realnog, imaginarnog ili simboličkog predmeta, bića ili događaja (kaže se da će se neki predmet, biće ili događaj zvati X),
- (2) definisanjem imenovanog predmeta, bića ili događaja kao znaka kojim se u jeziku (tekstu) i scenskom događaju zastupa predmet, biće ili događaj, i
- (3) upotrebom znaka predmeta, bića i događaja kao doslovnog pokazivanja predmeta (ikonički ili aluzivni znak), kao standardizovane oznake jezika izražavanja (znak pisma) i kao osnove za nedoslovno metaforičko, alegorijsko i simulacijsko prikazivanje prikazanog.

Dramski tekst označava tako što je anticipiran označiteljskim poretom mogućeg sveta u kome nastaje, odnosno, označava anticipirajući transfiguracije (premeštanja) diskursa iz mogućeg sveta u mogući svet.

Zanimanje modernističkih, neoavangardnih, postavangardnih i postmodernih autora za klasične tekstove, na primer, Hajner Milerov rad na Hamletu (*Hamlet mašina*), ukazuje se kao zanimanje za premeštanje tekstualno-narativnih crta jednog mogućeg sveta (istorijskog dramskog teksta) u drugi mogući svet (teatarski događaj ili performans). Promena smisla (*Sinn*) i značenja (*meaning*) uključuje više od promene reference (osnovnog teksta): uključuje i promenu načina na koji se referenca (osnovni tekst, na primer Šekspirov tekst) daje. Promena načina na koji je referenca data funkcija je koja daje referencu (osnovni tekst) kao svoju vrednost. Dolazimo do pitanja od čega zavisi referenca (osnovni tekst) u nekom mogućem svetu teatra? Referenca je funkcija celokupnog mogućeg sveta u koji se ona (osnovni tekst) smešta ili nalazi. Promena mogućeg sveta je radikalni preobražaj funkcija, a to znači da se totalitet, na primer Šekspirovih kôdova koji karakterišu zapadni mimezis i izraz, preobražava u drugačiji poredak (pseudomimetički) koji može izgledati kao iskrivljenje, rimejk, opscenost, nerazumevanje ili proizvodnja Drugog.

## 4.2.2 Dekonstrukcija

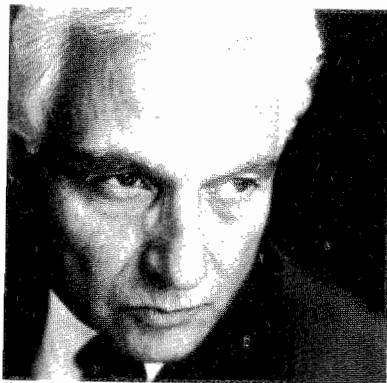
### 4.2.2.1 Dekonstrukcija dramskog teksta

Pojam 'dekonstrukcija' temelji se na stavu da je književno pismo **prag jezika** koji filozofska teorija mora preći u procesu samo - razumevanja i samo - reprodukcije sopstvene diskurzivne (tekstualne) prirode. Za razliku od tradicionalnih teorijskih škola (strukturalizma, fenomenologije, hermeneutike i analitičke filozofije), dekonstrukcija ne teži redukciji i odstranjivanju paradoksa, višeznačnosti, mistifikacija i retoričkih figura

prenaglašene nedoslovnosti iz filozofskog (ili teorijskog) diskursa, već upravo u njima prepoznaje metafizičke potencijale produktivnosti jezika. Zato, dekonstruktivni dramski tekst ne teži redukciji i odstranjenju paradoksa, višeznačnosti, mistifikacija i retoričkih figura iz dramskog diskursa, već upravo u njima prepoznaje metafizičke potencijale produktivnosti jezika (odlaganja, upisivanja, prepisivanja, brisanja traga, odnošenja tragova). Metafizički potencijali produktivnosti jezika se prenaglašavaju i simuliraju (proizvode kao realnosti bez uzorka i ishodišta u realnom svetu) do retoričkog kolažno-montažnog diskursa koji prekoračuje stilske i žanrovske granice. Dekonstruktivno značenje dramskog teksta je uvek poližanrovsko (artificijelno premeštanje iz žanra u žanr) i parastilsko (negiranje autonomije stila). Dekonstrukcija nije određena samo deskriptivnim i eksplanatornim metodama, već i razvojem produktivnih moći jezika koje otkrivaju, pokazuju i demonstiraju prirodu nastajanja, razvoja, kolapsa, raspada, pristupanja, odlaganja, razlučivanja i obnove istorijskih jezika zapadne metafizike. Dramski tekst zasnovan na strategijama dekonstrukcije je nomadski ili trans tekst u odnosu na istoriju teatra, književnosti, politike, religije, seksualnosti, likovnih umetnosti. To znači da se tekst intertekstualno-interslikovno kreće kroz različite istorijske modele i svetove proizvodnje značenja. Istorija dramskog teksta se projektuje u sinhroniju dekonstrukcije dramske tekstualnosti. Subjekt diskursa dekonstrukcije pluralni je subjekt, što znači da on ne sadrži jedan legitimni i apsolutni glas metajezika koji utvrđuje spoznajni poredak, već mnoštvo glasova koji se sučeljavaju i diskurs pretvaraju u scenu jezičkog čina i događaja. Subjekt dekonstruktivističkog dramskog diskursa je pluralni diskurs koji od znaka (identiteta) postaje mnoštvo razlikujućih istorijskih arbitrarnih ili motivisanih povezivanja označitelja i označenih. U jednom glasu kolažno-montažno se povezuju različiti istorijski glasovi sažimanja ili protežnosti istorijskog vremena subjektivnosti pripovedanja. Dekonstrukcija pokazuje da subjektivnost nije biološko (neuro-fiziološko, psihološko) ili duhovno nadčulno stanje pisca ili glumca, već stilski obrazac specifičnog govora i ponašanja. Ona razrađuje postupke *prikazivanja prikazanog (mimezisa mimezisa)*. Dekonstruktivistički mimezis prikazuje (citatom, kolažom i montažom) različite rekonfiguracije jezičkih i simboličkih formi aktuelne i istorijske protežnosti umetnosti i kulture. Pokazuje se kako se jedan dramski glas odnosi prema drugim glasovima koji su odsutni, prisutni, brisani ili naslojavani. Dramski tekst nije više slika fonetskog sveta (prirodnih ili društvenih odnosa govora), ali ni izraz unutrašnje nužnosti (duhovnosti, seksualnosti, subjektivnosti), već predstava oblika prikazivanja u istoriji umetnosti. Dramski tekst zasnovan na dekonstrukciji arheološki je rez kroz različite slojeve (naslojavanja) istorijskog prikazivanja u dramskom tekstu, književnosti, likovnim umetnostima. Različiti diskurzivni slojevi prikazivanja realizuju se tehnikama citata (preuzimanja postojećih značenja), kolaža i montaže (veštačkog neorganskog povezivanja po grubim šavovima spajanja nekoherentnog značenjskog materijala drugih celina). Diskurs dekonstrukcije eklektični je pluralni spoj

koji govori o svojim tematizacijama, ali i o tome kako odslikava diskurse ili vizuelne predstave (posredovanja) unutar kulture. Dekonstruktivni dramski tekst proizvodi glas koji nije pravi i prvi (izvorni) glas dramske naracije, već glas koji govori o mehanizmima produkcovanja značenja i sopstvenom eklektizmu (*kopiji kopije*).

Dekonstrukcija nije destrukcija, pošto iz polja dejstva diskursa ništa ne odbacuje, ali to što prikazuje prikazuje kao rastavljeno (kolažirano, montirano, nanošeno, brisano), neuzglobljeno, nestabilno i otvoreno promeni. Po Deridi znak nije statični odnos označitelja



Zak Derida

i označenog, već je tek jedan tren u procesu označavanja (rada na/sa znacima). Taj trenutak jeste situacija razlike (jedna od temeljnih postavki strukturalizma i poststrukturalizma glasi "U jeziku su samo razlike!" (Ferdinad de Sossir). Dramski tekst zasnovan na radu dekonstrukcije retorički je prenaplaćeni govor koji u bilo kom pojedinačnom glasu proizvodi brujanje jezika (istovremeno delovanje više, često i različitih, retoričkih mehanizama proizvodnje i razlaganja značenja i smisla). Dramski tekst ne produkuje konačno (ciljno, zatvoreno i celovito) značenje, već je uvek (pri svakom čitanju ili izvođenju)

tek jedan trenutak u procesu označavanja (premeštanja i brisanja tragova upisa iz teksta u tekst). Na primer, alegorija kao model rada dekonstrukcije u dramskom tekstu je rekonstrukcija tradicionalne alegorije u svetu modernističkog nealegorijskog prikazivanja same tautološke ili apsurdne egzistencije. Alegorija postmoderne je arheologija alegorijskih modela (šifri) proizvodnje dramskog glasa od fragmenata, citata ili kolažno-montažnih tragova alegorijskih istorija (prema Kregu Ovensu /Craig Owens/). Dekonstrukcija alegorije nije odbacivanje alegorijskog (kao u modernizmu) ni uživanje u alegorijsko (kao u tradiciji), već rad sa alegorijskim kao mašinom želje proizvodnje aktuelnih i istorijskih značenja.

#### 4.2.2.2 Deridin mimezis i *mimezis mimezisa*

Sledi razrada pojma *novog mimezisa*. Tradicionalni dramski tekst je nastajao kao mimezis mitskog govora (pripovedanja) i u razrađenim istorijskim varijantama kao mimezis književnog narativnog referencijalnog ili nereferencijalnog (fikcijskog) teksta (transformacija romana ili poeme u dramski tekst). Modernistički dramski tekst je zasnovan na lociranju autonomnog dramskog zapisa (pisma) različitog od bilo kog drugog pisma (dramski tekst kao autonomni dramski tekst). Modernistička autonomija dramskog teksta zasniva se na traganju za ontološkom posebnosti dramskog teksta i njegove naracije u odnosu na naraciju drugih tekstova kulture. Postmoderni dramski tekst nastaje kao mimezis drugih tekstova savremene kulture u kojoj se intertekstualno dijahronijski i sinhronijski

suočavaju diskursi visoke i popularne kulture. U formalnom smislu dramski tekst postaje *mimezis mimezisa*, a to znači mimezis:

- (1) filmskog scenarija i drugih (vizuelnih) aspekata filmskog prikazivanja,
- (2) televizijskog sinopsisa i televizijskih ili video modusa prikazivanja,
- (3) koncepta spektakla masovne kulture, i
- (4) zamisli hiperteksta, teksta čiji je svaki element mogući početak ili ulaz (kompjuterska metafora *enter*) u drugi tekst, teksta koji je povezan sa svim drugim tekstovima date baze podataka ili kompjuterske mreže.

Reći da je dramski tekst mimezis ovih karakterističnih tekstualnih produkcija, od kojih filmski scenario i televizijski sinopsis istorijski izviru iz dramskog teksta, znači da određene medijske i institucionalne forme tekstualnog prikazivanja postaju dominantni semiološki modeli koji utiču na druge forme tekstualnog prikazivanja. Na primer, narativna struktura koja se gradi filmskom montažom različitih vremenskih i prostornih događaja postaje uzor kojim Robert Wilson (*Građanski ratovi*) jednu (jedinственu) scenu teatarskog događaja razbija na više scena sinhronih događanja. Ili, dok je holivudski mjuzikl 40ih i 50ih godina nastajao kao mimezis kabarea, performansi (Majkl Klark /Michael Clark/ *Bogovi sada*, Johan Kresnik /Johan Kresnik/ *Silvija Plat* i Lori Anderson /Laurie Anderson/ *Prazna mesta*) postaju mimezis muzičkog video spota ili načina kôdiranja video spota. Zamisao *mimezisa mimezisa* ili *novog nearistotelovskog mimezisa* bitna je za razumevanje postmodernog dramskog teksta.

Žak Derida je kritiku aristotelovskog mimezisa zasnovao na metaforičnom uvođenju koncepta **scene pisanja**. Metafora scene pisanja izvedena je iz Frojdove (Sigmund Freud) koncepcije nesvesnog kao druge scene. Nesvesno je druga scena za scenu naše svakodnevne realnosti. Scena pisanja je *druga scena* u odnosu na tradicionalni, celoviti i narativno dovršeni model teksta (uvod, razrada, zaključak ili prolog, dešavanje, epilog). Dovođenosti tradicionalnog mimetičkog teksta Derida suprotstavlja performans pisanja na sceni pisanja. Tekst postaje **scena** na kojoj se dešava preobražaj diskurzivnog narativnog materijala (poretka označitelja i označenih) u hipotezu subjekta koja proizvodi moguće puteve čitanja i interpretacije. Hipoteza subjekta, kao i putevi čitanja i interpretacije, nisu konačni, stabilni i kodifikovani aspekti teksta, već otvoreni i promenljivi trenuci u suočenju jednog teksta sa drugim tekstovima. Dramski tekst se zato izvodi uvek na dve scene: na prvoj sceni sa glumcima u bihevioralnom ambijentu i na drugoj sceni čitanja-pisanja (ako bismo nastavili ulančavanje potencijalnih scena, tada bi treća scena bila scena nesvesnog strukturiranog kao jezik). *Nesvesno teatra* moguća je analogija *političkom nesvesnom* (Frederika Džejmsona /Frederic Jameson/) i *optičkom nesvesnom* (Rozalind Kraus /Rosalind Krauss/). *Nesvesno teatra* je skriveni poredak teatarske umetnosti i utiče na strukturiranje prve ili prednje scene teatarske racionalnosti i subjektivnosti teksta, govora, ponašanja, ambijentalnog poretka, medijskog rada. Zamisao

*mimezisa mimezisa* u delu Jana Fabra *Moć pozorišnih ludosti* dovedena je do univerzalnog principa transavangardnog ogledanja u ogledanju. Svaki fragment predstave je odraz (ogledalni lik):

- (1) motiva iz istorije umetnosti, i
- (2) okolnih motiva kulture koji se pluralno proizvode za scenu (dramski moment) ili na sceni (scenski ili performans moment).

#### 4.2.3 Citat i transfiguracija dramskog teksta

Citat je doslovno ili nedoslovno prenošenje i premeštanje (transfiguracija) elemenata, podstruktura ili celine jednog umetničkog dela, filozofskog, književnog ili bilo kog drugog teksta ili diskursa u nastajući dramski tekst. Strategije rada sa citatima (citatnošću) pokazuju materijal prenošenja i premeštanja kao trag jezika. Dramski tekst nastao citiranjem ili kolažno-montažnim povezivanjem citatnih fragmenata mapa je tragova jezika i jezičkih konteksta iz kojih potiče preuzeti materijal. Trag jezika je fragmentarni doslovni ili nedoslovni navod koji svojom različitošću i neuklopljenošću u delu u kojem se nalazi ukazuje na sopstvenu istoriju premeštanja (citiranja). Svaki trag jezika sadrži kôd (ili *gen*) svog porekla, tj. moguće je zamisliti mapu puteva premeštanja traga (transfigurativnu mapu kôdova i *gena* dramskog teksta). Transfiguracija (premeštanje) traga nije samo značenjski postupak, već, pre svega, označiteljski pomak u restrukturaciji tekstualnog polja (polja dramskog teksta i njegovih efekata). U postmodernom dramskom tekstu citat se upotrebljava kao sredstvo eklektičkog i mimikrijskog semantičkog prikazivanja (od-slikavanja) jezika u jeziku.

Razlikuje se pet karakterističnih citatnih odnosa:

- (1) tekstovi istog medijskog ranga (citiranje književnosti u književnosti, slikarstva u slikarstvu, dramskog teksta u dramskom tekstu),
- (2) vlastiti tekstovi (citiranje sopstvenih dramskih dela i njihovih fragmenata - citiranje koje vodi klišeu, kanonizaciji ili samoparodiranju),
- (3) tekstovi o tekstovima (citiranje teorijskih diskursa u dramskim tekstovima, citiranje dramskog teksta u teorijskim tekstovima),
- (4) tekstovi različitog medijskog ranga (citiranje književnosti u slikarstvu, slikarstva u filmu, filma u dramskom tekstu, sekvenci video spota u dramskom tekstu),
- (5) vanumetnički tekstovi (novinski, dokumentarni, religiozni, politički ili magijski materijali citirani u dramskom tekstu).

Postmoderno umetničko delo je *registar diskursa*. Kompleksna teatarska dela postmodernizma (*Hamlet mašine* Miler, *Moć pozorišnih ludosti* Jana Fabra, Vilsonovi *Građanski ratovi* ili *Dvostruki raj* Ervina Poplitsa /Erwin Poplits/) označiteljsku strukturu tekstualnog registra grade na sinhronijskoj upotrebi različitih sinhronih i dijahronih

citatnih odnosa. Bitno je zapaziti da citirani tekst u dramskom tekstu nije jednostavni navod nastao jednoznačnim premeštanjem iz mogućeg sveta u mogući svet, već da transfiguracija jednog teksta predstavlja i prenošenje kôdova i načina davanja reference mogućih svetova kroz koji se on sinhronijski ili dijahronijski (istorijski) premešta. Smeštanjem citatnog fragmenta ili celovitog teksta dolazi do prestrukturiranja celokupnog značenjskog polja dramskog teksta koji prima citat. Crte mogućeg sveta umetnosti se prestrukturiraju stvarajući nove odnose i potencijalne anticipacije značenja.

#### 4.2.4. Kolažno-montažni postupci: *grubi šavovi* dramskog teksta

U modernizmu kolaž (*colague*) označava pikturalnu (slikovnu) kompoziciju nastalu povezivanjem (lepljenjem) fragmenata drugih slikovnih ili predmetnih celina. Prvi kolaži su nastali u kubističkom slikarstvu. Zamisao kolaža je proširena na avangardna književna i dramska dela zasnovana na povezivanju fragmenata postojećih književnih i vanknjiževnih diskursa, pri čemu preneseni povezani fragmenti pokazuju *grube šavove* povezivanja. Pojam montaža (*montague*) preuzet je iz filma gde označava uklapanje i povezivanje sekvenci filma u jedinstveni filmski vizuelni i narativni tok. U opštem slučaju, u kolažu kao semantičkom ili semiotičkom tekstualnom postupku povezuju se raznorodni fragmenti po formalno-sintaktičkom principu, a montažom kao semantičkim tekstualnim postupkom povezuju se slikovni ili tekstualni fragmenti od kojih se očekuje simbolički i semantički (metaforički, alegorijski) učinak.

U postmodernističkoj teoriji kolažom i montažom se nazivaju semiotički postupci prikazivanja nastali eklektičkim preuzimanjem i povezivanjem semiotičkih fragmenata iz postojećih, kulturom stvorenih, produkata (*mimezis mimezisa*). Dramski tekst ne može direktno da izrazi osećanja, ukaže na vizije ili da prikaže svet, već posredno kolažno-montažnim posredovanjem postojećih ili istorijskih primera izražava osećanja i prikazuje svet. Elementi jezika nemaju značenja i smisao po sebi (nisu ontološki utemeljeni), već ih stiču kolažno-montažnim premeštanjem i smeštanjem u tekst ili sliku (ili bilo koju drugu znakovnu strukturu fotografije, filma, plesa, teatra) i uspostavljanjem značenjskih odnosa sa drugim elementima, podstrukturama i celinama teksta. Kolažno-montažno delo postmoderne je mapa koja prikazuje prostorno-vremenske putanje transfiguracija (premeštanja) istorijskih i aktuelnih fragmenata i tragova značenja, vrednosti i predstava. Postmoderna kolažno-montažna mapa pokazuje *grube šavove* spajanja koji prirodnu i konvencionalnu naraciju razaraju ili preobražavaju u narativni lik u razbijenom ogledalu konzistentnosti aristotelovskog *mimezisa*. Citatni i kolažno-montažni postupci su razrađeni u *Kraju Evrope* Januša Višnievskog (Janusz Wisniewski) do mehanizma alegorizacije pred-postsocijalističkog beznađa poljske kulture ranih 80ih godina. *Grubi šavovi* citatnih, kolažnih i montažnih spojeva dramskog diskursa su retorički potencirani do situacije u kojoj sam šav (u svojoj grubosti) postaje aktant u predstavi.



#### 4.2.5 Pastiš, rimejk i mimikrija

Pastiš (*pastiche*) je imitacija specifičnog dramskog dela, istorijskog dramskog stila ili individualnog dramskog izražavanja. Pastiš ima izgled prepoznatljivog stila i govori mrtvim istorijski dovršenim jezikom. Pastiš prikazuje dramski tekst na neutralan način, bez satire i humora. Hladni mehanički glas apsurdna umesto smeja, ironijskog egzibicionizma ili ciničkih inverzija i asimetrija. Privid neutralnosti pastiša je retorička figura koja potvrđuje nemoć postmodernih glasova da budu prirodni, izvorni i ontološki utemeljeni glasovi radosti i tuge.

Pastiš je mimikrija: prikrivanje subjekta umetnika u prikazivanju istorijskih umetničkih stilova. Svojestven je za postmoderna dramski tekst 80ih godina pošto postmoderna umetnik ne stvara originalno umetničko delo, već umetničko delo koje je predstava (reprezentacija), rimejk, simulacija ili podražavanje (*mimesis mimezisa*) istorijskih umetničkih dela, stilova, figura i žanrova. Dramski neoekspresionizam Milera ili Fasbindera je pastiš modernističkog ekspresionizma i romantičarske paragotske severnjačke umetnosti koja se ne odriče kabalističkih tragova (skrivenog magijskog očekivanja). Transavangarda, na primer Fabrovih *Moći pozorišnih ludosti* je pastiš (smeša) italijanskih istorijskih stilova prikazivanja kao što su manirizam, romantizam, futurizam, metafizičko slikarstvo. Dramska transavangarda je i u retoričko-scenskom smislu preneseni pastiš italijanskog transavangardnog slikarstva 80ih godina. Kretanje od slike ka sceni je diskurzivno-tekstualna transformacija kôdova različitih mogućih svetova umetnosti i kulture. Retrogarda slovenačkih dramskih produkata *Gledališća sester Scipion Nasice* i *Rdečeg Pilota* je pastiš avangardnih (konstruktivizam, dada) i totalitarnih umetnosti (fašistička i nacionalsocijalistička umetnost, socrealizam). Retrogardni pastiš se zasniva na grubom šavu kolažno-montažnih, citatnih i mimetičko-mimetičkih simulacija ideološkog simptoma. Anahronizam *Fausta* Jirgena Flima ili molijerovskih igara škola za žene, *Mizantrop*, *Don Žuan*, *Tartif* Antoine Vitez je pastiš i to doslovna mimikrijska zbrka nemotivisanosti i arbitrarnosti renesansnog, baroknog, manirističkog, romantičarskog i neoklasicističkog dramskog teksta u rasponu od doslovnog mimezisa mrtvog stila do parodijskog razaranja hipotetičkog subjekta anahronističkih simulacija. Dela tehnoteatra i tehnoperformansa su pastiš reklama, video spotova, naučno fantastičnih postatomskih apokaliptičkih filmova i spektakla masovne kulture. Ona prikazuju veštačku medijsku realnost opscene medijske postmoderne kulture.

#### 4.2.6 Simulacija i simulakrum dramskog teksta

Danas ne postoji sistem bića, već postoje sistemi objekata-znakova (tekstova i ekranskih predstava tekstova) i njihovi označiteljski tragovi. Kritika bića kao činjenice, supstance, realnosti i upotrebne vrednosti zasnovana je: (1) na fantazmatškoj logici koju

otkriva psihoanaliza, a koja upravlja identifikacijama, projekcijama, transcencijama, moćima i seksualnošću na nivou objekta (tela) i okruženja, i (2) na socijalnoj logici razlika izdvojenoj iz antropologije proizvodnje-potrošnje-znakova, razlikovanja, statusa i prestiža. Nema više iluzionizma scene i ogledala, umesto njih postoji ekran i kompjuterska-video mreža razmene.

Današnje doba je za dramski tekst doba meke (*soft*) tehnologije: genetskog i mentalnog softvera (*software*). Od simulacijskog dramskog teksta se ne očekuju efekti emocionalnog, katarze, duhovnog ili transcendentnog već efekti beskrajnog kruženja transfiguracija (premeštanja) i transformacija (preobražaja) analognih i digitalnih slika. Simulacionizam u svom ekstatičkom i opsesivnom smislu preobražava analogne slike dramskog teksta u artificialni generativni sintaktički poredak digitalizovanja tekstualne slike, scenske slike i mentalne slike. U idealnom smislu slika (mentalna predstava) koju publika u teatru dobija bila bi posledica sinhronog delovanja govornog-pisanog teksta (tekstualne slike), direktno čulno opaženih scenskih slika (fenomenologije događaja) i medijski posredovanih digitalnih slika nastalih povezivanjem posmatrača, aktera i kompjutersko-video sistema u kibernetički sistem povratnih sprega (videti performanse i Stelark).

U metaforičnom smislu za dramski tekst se kaže da je digitalna simulacija kada nastaje i biva prezentovan kao formalni, sintaktički poredak generativnih kolažno-montažnih, citatnih i generativnih medijskih struktura. Idealni simulacijski digitalizovani dramski tekst je hipertekst. U metaforičnom smislu dramski tekst bi bio hipertekst kada bi svaka njegova sintaktička ili semantička struktura ili podstruktura bila početni element novog ili drugog teksta. Simulacija nije više predstava neke dramske teritorije, referencijalnog bića ili supstance, već mogućnost prelaženja iz teksta u tekst u svakom elementu početnog teksta. Realizam prikazivanja se povlači pred realnijim od realnog: pred hiperrealnim. Dramski tekst ne prikazuje realni svet, on prikazuje mogući svet ili preobražaj mogućeg sveta u mogući svet.

Pogledajmo dve velike dramske teme: seksualnost i politiku.

Seksualnost se ne gubi u sublimaciji, represiji i moralu, ona se gubi u najseksualnijem od svakog seksa: u pornografiji. Postmoderna dramski tekst ima pornografsku moć prikazivanja prikazanog detalja koji u svojoj opscenoj izolovanosti postaje otvorena scena scene. Postmoderno pornografsko tkanje tekstualnog diskursa (autoerotskog, heteroseksualnog, homoerotskog, bi(trans)seksualnog) nije izraz želje (ekspresionizam), već nemogućnosti identiteta želje (poststrukturalistička transgresija). Postmoderna pornografska simulacija nije upućena simetričnom Drugom želje kao izazov, već asimetričnom drugom



Zan Bodrijar, predavanje u Las Vegasu.



za koga je želje uvek i samo projekcija ikonografskih kôdova prikazivanja želje. Telo postmoderne pornografske predstave u dramskom tekstu, na sceni ili ekranu nije prirodno telo seksualnog bića, već seksualne mašine koja posredstvom interfejsa i proteza (Pol Virilio) postaje erotska mašina koja gubi celovitost erotske retorike koncentrišući se na detalj detalja (pornografski kôd).

Politika nije izraz narodne volje (polisa, skupštine ili vođe), već su narodna volja ili genij vođe proizvod (simulakrum) ideologije i medijskog rada političkih institucija. Politički diskurs u njegovim ideološkim varijacijama pokazuje dramski tekst kao eksploataciju mrtvih znakova koje nose-sprovode mašine jezika u svom beskrajnom brujanju. Političke mašine jezika politike su mimezisi hladnog i mehaničkog rada institucija koje deluju po sebi i za sebe, na primer, simulacija zatvorske institucionalne mehanike u predstavi Living teatra *Zatvor* (rad sa bihevioralnom mehanikom rituala zatvora za marince) ili rad sa nacional-socijalističkom i boljševičkom institucionalnom retorikom Gledališća Sester Scipion ili sa realsocijalističkim i postsocijalističkim simulacijama Dušana Jovanovića, Ljubiše Ristića i Rudija Šeliga.

Simulacija dramskog teksta se suprotstavlja prikazivanju. Svako prikazivanja polazi od principa korespondencije znaka i realnog, a simulacija od negacije znaka kao vrednosti, ukazujući na postmoderni znak kao *ubistvo reference* (reference nema, ukazuju se prazni načini na koji se referenca daje). Dok tradicionalna mimetička (književna, likovna, teatarska) predstava apsorbuje simulaciju tumačeći je kao lažnu predstavu ili kopiju realnosti, postmoderna (digitalna-elektronska, genetička) simulacija obuhvata celokupnu predstavu i njenu referencu (ono što se prikazuje) pokazujući ih kao *simulaciju simulacije* (model modela, mogući svet mogućih svetova teatra).

#### 4.2.7 Polijanrovski diskurs

Žanr (rod, vrsta) označava pojedine vrste dramskog teksta: političku dramu, porodičnu dramu, istorijsku dramu. Tendencije dekonstrukcije, relativizacije i prekoračenja žanra u dramskim strategijama postmodernizma obrazuju polijanrovske modele. Polijanrovske modele određuje:

- (1) parodijsko i apsurdno oduzimanje motivacije žanru i pomeranje žanrovskog označavalačkog postupka (*iščašeni žanr*),
- (2) prenošenje žanrovskog modela jedne umetničke discipline, u drugu umetničku disciplinu (dramski tekst kao realizacija filmskog, književnog ili slikarskog žanra),
- (3) uvođenje različitih žanrovskih karakteristika u osnovnu i polaznu žanrovsku shemu, i
- (4) sinhrono uspostavljanje odnosa prema žanru kao prvostepenom materijalu (dramski pisac je u konkretnom žanru) i kao metagovoru o žanru (dramski pisac izlazi iz žanra i tretira ga kao jezik nižeg reda).

Pionirski korak ka polijanrovskim učincima ostvarila je Pina Bauš (Pina Bausch) rekonstrukcijom narativnog diskursa u koreografskim postavkama od *Kafea Muller* preko *Plavobradog* do *Neko je kriknuo na bregu*. Vilsonova dela *Pismo kraljici Viktoriji*, *Anštajn na plaži* i *Građanski ratovi* polijanrovske su formule. Polijanrovski, multimedijalni, dramski i koreografski strukturalni elementi dovedeni su do meta i para kôdova kojima se gradi teatarski događaj ili performans. Upotreba jednog žanra u drugom žanru ili kretanje kroz više žanrova nije funkcija mogućeg sveta naracije ili simboličke prezentacije, već je funkcija građenja teatra od njegovih dijahronijskih i sinhronijskih kôdova. Kada se dramski ili žanrovski kôd koristi kao element teatarskog događaja ili performansa, tada je on aktant kao što su u tradicionalnim teatarskim delima bili vitezovi, vile, čarobnjaci, ljubavnici i škrtice. Postmodernistički ljubavnički zagrljaj označitelja od znakova koji su pripadali različitim svetovima znakova alegorijski je transumetnički, transkulturalni, transekonomske i transseksualni iskorak iz semantičkog determinizma konzistentne naracije u semantičku entropiju naracije (značenja, smisla, moći). Polijanrovski model je entropijski proces beskrajnog rasipanja žanrovskih odrednica. Polijanrovski model ukazuje na granice žanra, medija ili discipline da bi omogućio njihovo relativiziranje, prekidanje i prekoračenje.

#### 4.2.8 Postmoderna alegorija i dramski tekst

Postmoderna alegorijska značenja su nedoslovna značenja pridodata dramskom tekstu (značenjski višak). Alegorijsko značenje se ne čita i ne prepoznaje u direktnoj recepciji samog dela, već dešifrovanjem skrivene poruke koja se otkriva u značenjskim relacijama dela i konteksta, tj. sveta umetnosti i kulture, u kome delo nastaje i u kome se razumeva. Alegorija je funkcija načina na koji se daje stvarna ili fiktivna referenca mogućeg sveta dramskog teksta. Alegorijsko značenje nije značenje koje dramski tekst direktno pokazuje, već ono proizlazi iz označiteljske kombinatorike i strukture dramskog teksta.

Alegorijska dimenzija pozorišne predstave japanske grupe Sankai Juku *Kinkan Shonen* ne proizlazi iz njihovog sadržaja, već iz stilske nužnosti glume, režije, fotografskog koncepta i pisanja određenog tipa teksta. Oni se ne uzdižu do alegorije putem tematike, nego interpretativnom, kolažnom, montažnom, citatnom i simulacionom organizacijom ekonomije označavanja upotrebe postojećih značenjski vrednih slika. Tekst u širokom postsemiološkom smislu podjednako obuhvata diskurzivne, simboličke i imaginarne formacije. Postmodernistička alegorija se zasniva na prisvojenim postojećim dramskim semantičkim slikama koje kroz intertekstualne, kolažno-montažne ili pastiš odnose grade rebuse (analogije snu, misteriji) koji su alegorizacija tematizacije. Postmoderni *umetnik alegorist* reinterpreтира postojeću dramsku sliku pridodajući joj nova značenja. Novo značenje nije proizvoljno pridodata nalepnica (označeno), već proizlazi iz značenjske motivisanosti, nedorečenosti, pokrenute uzročnosti, fragmentarnosti i semantičke otvorenosti upotrebljenog 'rebusa' u polijanrovskim (entropijskim) odvijanjima.

Dramski tekst je posrednik za alegoriju ili alegorijski odnos ili predočavanje potencijalnih mogućnosti alegorijskog:

- (1) pošto naraciju ili značenjsku situaciju ili situaciju entropijskih značenja (rasipanja smisla i značenja) izdvaja iz sleda konkretnih diskurzivnih slika književnog pisma, i
- (2) pošto izdvojene elemente (fragmente, fraktale, podstrukture) naracije, značenjskih situacija ili situacije entropijskih (rasutih) značenja koristi kao *prazne znake* (Roman Jakobson) kojima traži nova/druga potencijalna značenja.

Moguć je i inverzni slučaj. Teatarski događaj i performans svojom pojavnošću proizvode sisteme, parasisteme, grupe ili proste zbirove značenja koji nagoveštavaju i obećavaju dramski tekst. Teatarski događaj i performans svojom semantičkom strukturom grade alegorijski poredak efekata koji se mogu opisati terminima i shemama opisivanja dramskog teksta. Alegorijski inverzni model dramskog teksta anticipiran je radom Living teatra, Grotovskog, Barbe i Bruka, a do barokne forme totalizujuće alegorijske mašine doveden je u Vilsonovom radu.

#### 4.2.9 Teorija označitelja

##### 4.2.9.1 Označitelji i *prošiveni bodovi* dramskog teksta

Postmoderni dramski tekstovi su rešeni modelom *prošivenog boda* (*point de capiton*). Dramski tekst je podređen označiteljskom radu i heterogenim i arbitrarnim anticipacijama smisla. Od takvog teksta se ne očekuju posebna-specifična referencijalna, narativna ili simbolička značenja, već označiteljski učinak i anticipacija potencijalnih značenjskih učinaka. Takav učinak nastaje delovanjem praznog dramskog teksta koji pokazuje svoje označiteljske mreže i povezivanja, a ne delovanjem označenog koje bi označitelj u tradicionalnoj ulozi nosioca znaka trebalo da realizuje. Zamisao praznog teksta anticipirana je Beketovim tekstovima apsurdna, a dovedena do rešenja postmodernim šizofrenim (Robert Vilson) ili neurotičnim (Jan Fabre) ili vanevropskim (Barba, Šekner) ili paranoičnim post-socijalističkim (Dragan Živadinov, Ljubiša Ristić) diskursima.

Zadržimo se na logici označiteljskog modela dramskog teksta. Uticajnu metafiziku označitelja razvio je francuski strukturalista i psihoanalitičar Žak Lakan. On je Sosirovu formulu lingvističkog znaka definisanu odnosom označenog i označitelja izrazio matemom

$$\frac{O}{o}$$

koji se čita: *Označitelj kroz označeno*, gde crta između označitelja i označenog ima karakter pregrade. Dijalektiku znaka karakteriše dominacija označitelja nad označenim (očita je seksualnost upotrebljene metafore, označitelj odgovara idealitetu falusa, označeno je

pasivni, proizvedeni element, možda i žrtva označitelja). Pregrada simbolički prikazuje opiranje (otpor) uspostavljanju značenja. Lakan je dao više definicija označitelja od kojih se izdvajaju dve:

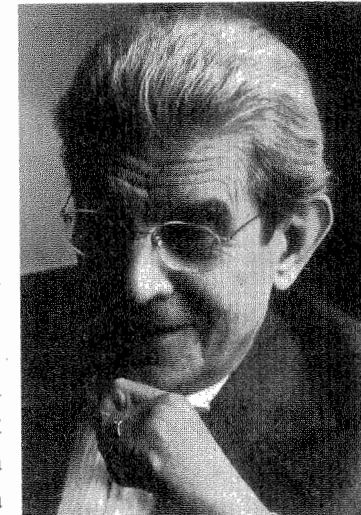
- (1) znak postaje označitelj, moment kome je oduzet smisao, čista materijalnost, neutralna tačka koja se otvara primanju različitih smislova, i
- (2) označitelj predstavlja subjekt za jedan drugi označitelj, a ovaj drugi označitelj biće označitelj zbog koga svi drugi označitelji predstavljaju subjekt, u nedostatku tog označitelja svi ostali ne bi predstavljali ništa.

U tom smislu imamo i dva koncepta dramskog teksta:

- (a) od teksta kao poretka znakova koji proizvodi značenje i smisao, dramski tekst postaje poredak označitelja, moment kome je oduzet smisao, čista materijalnost ili neutralna tačka koja se otvara primanju različitih smislova (doslovnih, ironijskih, parodijskih, ciničkih, alegorijskih, performativnih ili govornih značenja), i
- (b) dramski tekst ili njegovi strukturalni elementi predstavljaju (zastupaju) subjekt (u rasponu od pisca preko dramaturga do glumca i publike), a u nedostatku tog označitelja (dramskog teksta ili njegovih strukturalnih elemenata) svi ostali označitelji (scena, ponašanje-kretanje glumca, prisustvo publike, druga fragmentarna citirana, kolažirana i montirana značenja) ništa ne bi predstavljali.

Jezik drame, teatra i performansa sa svojom strukturom već postoji pre nego što subjekt (pisac, dramaturg, glumac, publika) u jednom trenutku svog mentalnog razvoja pređe njegov prag. Jezik je strukturiran u nesvesnom, što znači da je nesvesno dato kao označiteljski poredak (lanac označitelja, mreža označitelja ili označiteljski poredak teatra koji proizvodi sopstveni subjekt). U postmodernističkom smislu subjekt nije ona demonska-stvaralačka-biološka snaga koja stvara teatar, već je subjekt hipoteza koja se smešta u poredak označitelja teatra i teatar (kao poredak označitelja i strukture istorijskih i aktuelnih institucija) ga stvara.

U estetičkom i poetičkom smislu bitna je zamisao *prošivenog boda* (*point de capiton*). Prošiveni bod je intervencija novouvedenog označitelja koji sam po sebi ne donosi nikakvo novo značenje, ali upravo kao takav (označitelj bez označenog) vrši čudesni preobražaj celokupnog datog značenjskog polja i time redefiniše njegovu čitljivost. Primer prošivenog boda, prema Slavoju Žižeku, može se naći u opisu koji je režiser Karl Drajer (Carl Dreyer) izneo povodom filma *Vampir*: "Zamislite da sedimo u sasvim običnoj sobi. Iznenada nam neko saopštava da se sa druge strane vratiju nalazi mrtvac. Soba u kojoj



Žak Lakan

sedimo iznenada se menja. Sve je u njoj drugačije: svetlost i atmosfera su se promenile, mada su u stvari ostale iste. To se zbilo stoga što smo se mi promenili, a predmeti su onakvi kakvi ih vidimo. Taj učinak bih voleo da postignem u ovom filmu." Žižekov primer se može proširiti na svaki 'bezznačenjski' element dramskog diskursa, koreografskog rešenja ili scenografske postavke koji preobražava celokupno značenjsko polje i, što je za postmodernu karakteristično, visoku umetnost preobražava u trivijalnost svakodnevice, kič u izraz visoke umetničke katarze, komično u tragični apsurd izgubljenog smisla egzistencije, uzvišenost u parodijsku situaciju. *Prošiveni bod* kao tekstualna strategija označiteljskog poretka ima za cilj da pokaže da nijedan diskurs nije celovita predstava i vizija sveta, već proizvodnja manjka, nesporazuma, paradoksa, iznenađenja, apsurdna i beskrajnog postmodernističkog stvaranja, premeštanja i preobražaja fragmenata koji anticipiraju značenja.

#### 4.2.9.2 Simbolično, Imaginarno i Realno dramskog teksta

U tradicionalnoj terminologiji simboličko je sam govor i čine ga jezički znaci koji proizvode značenje, a u realno spadaju vanjezički predmeti na koje se odnosi govor (kamen, stolica, magarac). Svakidašnja realnost po Žaku Lakanu je uvek već nešto Imaginarno i povezana je sa predočenim smislom i značenjem. Svakidašnjom realnošću vladaju skriveni zakoni Simboličkog, zato Lakan razlikuje svakidašnje realno (pisano sa malim 'r') i Realno (pisano sa velikim 'R'). Realno (sa velikom 'R') je:

- (1) ono što se ne može simbolizovati,
- (2) traumatični element koji je strano telo u označavalačkoj mreži, i
- (3) stravična praznina (neimenljivo, rupa, izmicanje simboličkom redu) koja zjapi usred Simboličkog i oko koje se Simboličko strukturira.

Realno je 'rupa' egzistencije, koja se otkriva tamo gde se pojavljuje simptom (simptom pokazuje da negde nešto ne funkcioniše). Sa simptomom rade Robert Vilson (nemoguć govor njegovih realizacija) ili *Gledalište Sester Sipion Nasice* (ideološko rasipanje realnog i Simboličkog u imaginarnom da bi se naslutilo Realno totalitarizma). Simboličko se naknadno tka prekrivajući i popunjavajući rupu (Realno). Zato Realno učestvuje u stvaranju smisla i značenja sa Simboličkim i Imaginarnim mada uvek ostaje skriveno. Simboličko ukazuje na Realno tako što pokazuje da ga ispušta i neiskazuje. Ishodište Simboličkog je uzrokovano gubitkom objekta želje. Postmoderni teatar kao teatar u prevlasti označitelja radi sa zaturenim, izgubljenim, nemogućim ili cenzurisanim objektom želje. Simbolički poredak deluje u svakom trenutku i na svim stupnjevima čovekovog postojanja. čim simboličko počne da deluje čovek je zatvoren u simboličku tamnicu iz koje ne može izaći: naš svet je svet simboličkog okruženja. Imaginarno je neka vrsta optičke igre u koju se hvata (kao u zamku) želja. Imaginarno ne stvara konkretni predmet, nego predmet

želje. Realno, Simboličko i Imaginarno su povezani u *boromejski čvor* koji nas gradi (za teatar). Ishodišno mesto u čvoru pripada Imaginarnom, pošto se ono narcistički utemeljuje u slici tela koje je za čoveka prvo. Prekidanjem jednog od krugova (Realnog ili Simboličkog ili Imaginarnog) prekidaju se i ostali krugovi. Prekidanje jednog od krugova cilj je entropijskog dramskog, teatarskog i performans rada postmodernih umetnika (hermeneutički govoreći iz kruga se mora istupiti, tj. krug se mora prekinuti, da bi se u krug ponovo moglo stupiti).

Totalitarne ideologije, utopijski projekti i logocentrični metafizički sistemi ne otkrivaju pravu prirodu Realnog prekrivajući i popunjavajući je tkanjem Simboličkog koje je tamnica istine. Odsutnost Realnog u totalitarnim diskursima ukazuje na prazninu-rupu (necelovitost) u središtu svakog ideološkog rada. Postmodernističke teorije i prakse dramske produkcije polaze od uverenja da je realno uvek produkt Simboličkog i zato proizvode beskrajne metaforičke entropijske lavine narativnih tekstova pokazujući da Simboličko uvek izostavlja Realno (nekada izostavlja, nekada odlaže, nekada skriva). Pripovedajući o pripovedanju i prikazivanju (o Simboličkom i Imaginarnom) postmoderni dramski tekst govori o onom odsutnom: rupi, praznini, Realnom. Vilson, Miler ili Živadinov, na primer, precizno (kao skalperom hirurškog reza) koriste strategiju razlike između dramskog teksta (scenarija, propozicije) i teatarskog događaja ili performansa da bi pokazali da u konstelaciji Simbolnog, Imaginarnog i Realnog teatra kao umetnosti nešto ne funkcioniše: da ono što vidimo nikada ne počiva u onome što kažemo i da ono što kažemo nikada ne počiva u onome što vidimo. U postmodernom teatru glasovi padaju s jedne strane, kao priča (ili Simbolno) kojoj više nema mesta, a vidljivo s druge strane, kao ispražnjeno mesto koje više nema priču (Realno). Ne-odnos (nemoguć odnos) scene jezika i scene tela u realizaciji postmodernog dramskog teksta obrazuje retorički prenaplašenu pukotinu. I to je suština svih napora koji se moraju doseći kroz individualne razlikujuće prakse.

#### 4.2.9.3 Ne-Celo i fraktalno u dramskom tekstu

Postmodernistički koncept dramskog teksta polazi od stava da su značenja i vrednosti kulture i umetnosti fragmentarni i nekonzistentni produkti. Fragmentarnost (nedovršenost, necelovitost) i nekonzistentnost (neusaglašenost) svakog totalizujućeg tekstualnog i prostornog sistema svojstvo je koje postmoderna teorija razrađuje u rasponu od logike i matematike (kritika konzistentnosti deduktivnog formalnog sistema) preko umetnosti (kritike autonomije modernističkog dramskog teksta) do politike (sloma totalitarnih jednopartijskih sistema).

Lakanovska teorijska psihoanaliza je pokazala da je konstitucija subjekta, kulture i društva necelovita i da sistem uvek pokazuje izvestan **manjak**. Manjak je nazvan Ne-Celo (*Pas Tout*). Zamisao Ne-Celog proizlazi iz psihoanalitičke činjenice da priroda i kultura ne

čine dve kružnice koje bi na bilo koji način mogle da se udruže u jednu ("Nema polnog odnosa!"). Ukazuju se samo njihovi preseči, iz kojih nešto (smisao) ispada. Učenje o Ne-Celom subvertira dve hiljade godina dugu zapadnu tradiciju ideologije komplementarnosti, celovitosti, gospodarskog poretka i konzistentnosti. Zamisao Ne-Celog ukazuje na polnu određenost govorećeg i pišućeg, odnosno, režirajućeg i glumećeg bića dramskog teksta. Govor psihoanalitičara i pacijenta, diskurzivni i bihevioralni scenski učinci dramskog teksta ili život postmodernog građanina nikad nisu celoviti, uvek postoji barem jedan element koji narušava konzistentnost njihovog mogućeg sveta. Taj element pokazuje ono bitno: znanje o preuzimanju vlastitog pola u govoru (pisanju, slikanju, življenju, glumi, izvođenju, režiranju).

Fraktalna geometrija je matematička teorija koja opisuje i modeluje prirodne i veštačke haotične i nepravilne sisteme. Fraktalni oblici su, nasuprot euklidskim, promenljivi i nepravilni u svakoj (mikro, makro) razmeri. Fraktalni oblici se mogu pronaći u prirodi (struktura rasta paprati i karfiola, oblaci, erozivni predeli) i u digitalnim-kompjuterskim veštački generisanim i simulacijski proizvedenim slikama. Zamisao fraktala je metafora za artificijelne, nepravilne i beskrajno promenljive simulacijske strukture (od strukture svesti, izražavanja, do percepcije prirode i umetničkog dela). Transcendentni poredak dramske tradicije (od Sofokla do Beketa) razbijen je u hiljade fragmenata, koji su kao parčad ogledala, u kojima se još uvek može uhvatiti sopstveni lik i privid celine dramske umetnosti. Fraktalni objekt se odlikuje time što su sve informacije, karakteristične za taj objekt, uključene u najsitnije pojedinosti. Fraktalni subjekt je jastvo koje se raspada u mnoštvo sićušnih istovetnih ega (fraktalni subjekt je, metaforično govoreći, šizofreni subjekt poližanrovskog i pluralnog sinhroniciteta razlikujućih u raskolu glasova - Vilsonovi šizofreni scenski subjekti su fraktalni subjekti). Fraktalni subjekt teži da se podudari sa svojim delovima - on je istovremeno Celo i mnoštvo u kome se odslikava Celo i zato je uvek Ne-Celo (odraz celine u pojedinačnom rasipanju *imagoa*, smisla i značenja). Beskrajno izjednačavanje čoveka sa samim sobom ostvaruje se beskrajnim umnožavanjem elektronske slike. Analogno elektronskoj slici i njenom multipliciranju sebe, dramski tekst se multiplica u mnoštvo mogućih fraktalnih svetova koji istovremeno označiteljski deluju.

#### 4.2.9.4 Fantazam i dramski tekst

Fantazmom se naziva imaginarni svet i njegov sadržaj u koji je zaronjen tradicijom vođeni dramski pisac ili neurotičar. Psihoanaliza ukazuje na razliku između sanjarenja i nesvesnih fantazija (*nesvesnog scenarija*). Lakanovska psihoanaliza govori da je fantazam čvor u kome se spajaju želja i nagon, želja i njen imaginarni objekt, odnosno, fantazam je mesto gde se uspostavlja relacija između subjekta (dramskog subjekta) i njegovog manjka (scenskog subjekta). Lakanovski fantazam nije sanjarenje, romantično nesvesno, fantazija u kojoj borave noćna božanstva, kao što je to slučaj u jungovskoj tradiciji kolektivnog

nesvesnog i arhetipa. Naprotiv, fantazam je nesvesni scenario, tj. poredak označitelja koji se odvija kao događaj i efekt (Vilson, Miler, Fabre ili Živadinov simuliraju fenomenologiju ovog nesvesnog scenarija pretvarajući je u *scensku mašinu*). Fantazam je struktura koja konstituiše subjekt. Kako nema subjekta izvan jezika (i nesvesno postoji kao jezik; subjekt je hipoteza u jeziku) to je fantazam struktura koja konstituiše (ili barem determiniše) jezik (jezik misli, lingvistički jezik i jezik slikovnog-telesnog-muzičkog prikazivanja). Ako fantazam konstituiše jezik on konstituiše i simptom i umetničko delo. Fantazam pripada redu imaginarnog i zato stapa (povezuje, preklapa, prošiva, tka) raznorodne elemente u jedinstveni pripovedni dramski tekst. S druge strane, fantazam je i prepreka koja smeta primaocu da se upiše u označiteljski lanac diskursa, da dosegne istinu i smisao ponuđenog i fiksanog dramskog diskursa. Fantazam može biti prikazan kao vizuelna ili diskurzivna slika. Slika koja prikazuje fantazam uvek ima dva nivoa:

- (1) nivo *tabloa* koji predstavlja vizuelnu strukturu čija suština može da se opiše rečima (da se prevede u govor ili pismo, odnosno, iz govora i pisma u metajezik) i
- (2) nivo *hijeroglifa* koji predstavlja neizrecivo, manjak, tj. ono što ispada, biva izgubljeno, zapravo, rupu (scenu događaja koji se odvija pred okom posmatrača kao u *Kraju Evrope*).

Zamisao fantazma je svojstvena za postmodernu naraciju (fikcionalizaciju) pošto dramski tekst i scenski događaj pokazuju strukturu raspada organskog jedinstva dela na *tablo* i *hijeroglif*. Postmoderna priča se pripoveda, ali ne da bi bila ispričana, već da bi se ukazalo na pozadinsku scenu koja se ne može videti, odnosno, na nesvesni scenario koji proizvodi imaginarni i simbolički red mogućeg sveta (od ontološkog fikcijskog poretka ka kvaziontološkom fikcijskom strukturiranju teksta i od kvaziontološkog ka paraontološkom fikcijskom tekstu).

Postmoderna kultura je označiteljska kultura pošto fantazam ne proizvodi sam subjekt (biološko, bihevioralno i društveno biće), već i hipotetički (mehanički, elektronski, informacijski i jezički) kontekst (mreža, ekran) u koji su uzglobljeni subjekti koji imaju svoj automatizam rada (neutemeljenost u Ja). Za postmodernu kulturu plutajući jezici medija stvaraju želju, manjak i nagon koji su scenario odsutnog smisla i događaja bez prologa, razrade i zaključka. Fikcijski učinci postmodernog fantazma od dramskog teksta grade interpretativni ciklus od metafikcijskog (kôdovi meta karakterizacija mogućeg sveta, konteksta i žanra) do fikcijskog (konkretni kôdovi primera koji anticipiraju subjektivnost). Fantazam generiše fikcijske (hermeneutičke krugove, kruženja) da bi vodio mitologiji prekida kontinuum Simbolnog, Realnog i Imaginarnog u obećanju koje nudi svaki dramski tekst, pa makar on bio i postmoderni.

## 4.2.9.5 Fikcionalnost i parafikcionalnost dramskog teksta

Rasprava fikcionalnosti vodi u smeru semantike teksta ili teatarskog događaja ili performansa kao teksta. Tri karakteristična aspekta dominiraju raspravom:

- (1) pitanje ontološkog statusa nepostojećih fikcionalnih objekata i aktanta (zlatne planine, zemlja čuda, Odisej, anđeli),
- (2) pitanje logičkog statusa fikcionalnih predstava (*representation*), tj. izraza koji označavaju nepostojeće entitete (problem fikcionalne reference) i iskaza (tvrdnji) o tim entitetima (problem vrednovanja fikcionalnih iskaza - kako dramski ili teatarski lik vidimo i vrednujemo: istinit, neistinit),
- (3) pitanja semiološkog statusa fikcionalnih predstava u rasponu od oznakovljenja nepostojećih entiteta do uspostavljanja njihove kulturološke ikonografske scenske predstave (jedan aktant, na primer, Hamlet, kao znak ili struktura znakova semiološki može biti prikazan kao verna rekonstrukcija Šekspirovog Hamleta ili kao lik modernog društva ili bezvremeni aistorijski kiborg).

Uspostavljanje fikcionalnog poretka se zasniva na analogijama fantazmu, a to znači na realizaciji odnosa Simboličkog, Imaginarnog i Realnog u tekstu. Uspostavljanje fikcionalnog poretka je indeksiranje tekstualnih kôdova koji fikcionalnu referencu pokazuju kao Simboličku, Imaginarnu ili Realnu za dati semiološki sistem. U postmodernizmu pokazivanje fikcionalne reference kao Simboličke, Imaginarne i Realne ne zasniva se na pridavanju ontološke težine Simboličkom, Imaginarnom i Realnom, već na ustanovljenju razlike između Simboličkog, Imaginarnog i Realnog. Zadržimo se na sledećim razlikama:

- (1) u odnosu na fantazam se ne pravi razlika između Simbolnog, Imaginarnog i Realnog, njihovi aspekti su stopljeni ili spleteni u mentalnim predstavama (*mental representation*),
- (2) modernistički fikcionalni tekst se zasniva na kulturološkoj i pragmatičkoj razlici Simbolnog, Imaginarnog i Realnog u svim kombinacijama prividnog (nativnog) razvoja i grananja teksta,
- (3) u tradicionalnom realističkom mimetičkom tekstu fikcionalni poredak se gradi kao poredak koji na kriterijumima ontološke utemeljenosti gradi razliku Simbolnog, Imaginarnog i Realnog, a to znači da je Simbolno ontološki utemeljeno u jeziku, Imaginarno u duhu i Realno u Svetu, i
- (4) postmoderni fikcionalni tekst je mimezis prethodnih slučajeva, on ih arbitrarno povezuje i kombinuje u neočekivane i nekonzistentne strukture pokazujući da je Realno, lakanovski rečeno, nemoguće mesto simbolizacije (predočavanja).

Fantazmatski Hamlet je mora koju um proizvodi na sopstvenom mestu nemoći da recepcijom obuhvati realni objekt. Fantazmatski Hamlet je uvek *zagubljeni, zatureni i nedostajući* objekt (u lakanovskoj terminologiji *objekt malo a*). Modernistički Hamlet je figura

koja se ponaša na skupu utvrđenih i autorefleksivno izrečenih konvencija datog mogućeg sveta (ili semiološkog sistema). Modernistički Hamlet nije psihološko biće, već bihevioralna figura čije trajektorije kretanja i ponašanja tekst i scena indeksiraju i prikazuju (mapiraju = *mapping*). Tradicionalni Hamlet je mimezis ontološkog bića koje u tekstu ili na sceni ostvaruje bihevioralnu i psihološku sintezu ljudskog totaliteta. Iluzionizam ljudskog totaliteta ima sve odlike alegorijskog registra, pošto se Hamlet na sceni jezika i sceni teatra upisuje za svakog drugog subjekta (čitaoca, gledaoca). Postmoderni Hamlet je *mašina* ili *figura* koja postaje, metaforično govoreći, marioneta ili kiborg odslikavanja Hamleta kao predstave na scenama jezika i scenama teatra. Postmoderni Hamlet nema specifična dramska ili scenska svojstva, on je **prazan znak** (Jakobson) ili **označitelj** (Lakan) ili **nosilac značenja** (Čarls Moris/Charles Morris/), spreman da primi bilo koje **drugo** značenje ili realizaciju efekata Simboličkog, Imaginarnog i Realnog iz istorije i sinhronije drame i teatra. Spremnost Hamleta da primi istovremeno semiološke razlike istorijskih i aktuelnih sistema dramskog i teatarskog prikazivanja njegovo je suštinsko svojstvo. Umesto Hamleta, mogli smo da govorimo o Gilgamešu, Antigoni ili Edipu.

## 4.2.10 Postmoderni apsurd, ironija, parodija i humor u dramskom tekstu

Lingvistički i semiotički efekti apsurd, ironije, parodije i humora koje proizvodi postmoderni dramski tekst prazni su znaci (možda i figure) opscenog sveta medijske produkcije. Postmoderni apsurd, ironija, parodija i humor su mimezis tradicionalnih mimetičkih i modernističkih nemimetičkih dramskih rešenja apsurd, ironije, parodije i humora (od Sofokla do Beketa). Oni se retorički potenciraju upotrebom kolažno-montažnog ili pastiš generisanja fraktalnih struktura koje svoje glasove pomiču od visokoestetizovanih diskursa do poza medijske masovne kulture (video spota).

Za razliku od modernističkog apsurd (teatra apsurd) koji nastaje u suočenju sa odsutnošću smisla egzistencije, postmoderni dramski apsurd nastaje u otkriću apsurd u klizanju označitelja i označenog u znaku i tekstu. Otkriva se u samim mehanizmima tekstualnog prikazivanja koji nisu više povezani sa dramom ljudske egzistencije, već sa medijskim preobražajima, premeštanjima i entropijskim rasipanjima.

Ironija je otklon koji označitelj pravi u odnosu na označeno i time pokazuje da celine nema. Produkcija ironije je produkcija otklona između subjekta, hipoteze o subjektu i efekata subjekta u Simboličkom, Imaginarnom i Realnom. Otklon je razlika ili neidentifikacija koju postmoderni dramski tekst dovodi do figure poze. Dramski tekst uvek kazuje da je iskrenost najveća laž, da ironija ostavlja mogućnost za otklon od iskrenosti i time laži. Lagati da bi se govorila istina, biti ironičan da bi se otkrila iskrenost. Postmoderni dramski tekst postaje *šizofreni kaos* inverzija koje proizvode inverzije pokazujući istinu tek kao kôd analogan moneti (razmeni monete).



Parodija je apsurdna i ironična sa manirističkim iskrivljenjima upotreba modernističke iskrenosti i originalnosti koje se nude kao totalizujuća istina. Parodija je oduzimanje viška smisla modernističkoj ekonomiji tekstualnih investicija u prirodnu i društvenu logocentričnu istinu. Shematiku pastiša i rimejka parodija preobražava u kovitlac deformisanih i invertovanih pseudomanirističkih obećanja odnosa mreže označitelja i označenih u uspostavljanju scene jezika.

Humor, nazovimo ga neadekvatno smeh, u postmodernom dramskom tekstu je ukočeni, hladni i mehanički smeh kiborga ili androgina koji se ne obraća Drugom. Smeh postmoderne je iskrivljeni, deformisani i premešteni smeh *mimezisa smeha* u nemogućnosti pravog smeha, ako je tako nešto kao što je pravi smeh uopšte i postojalo. Smeh je analogan ulančavanju označitelja u svojoj linijskoj protežnosti bez prvog i pravog uzroka. Postmoderni dramski tekst ne kazuje ono što kazuje, njegov smeh govori o drugoj sceni gde se odigrava intriga smeha, koja nam izmiče. Postmoderni smeh je anticipiran u filmu, na primer, Bastera Kitona (Buster Keaton) da bi bio prenesen i u druge umetnosti kao kôd smeha.

#### 4.2.11 Dijahronijska i sinhronijska promena žargona

Postmoderni dramski tekst u proizvodnji različitih asimetrija, raskola i otklona radi i sa asimetrijama, raskolima i otklonima žargona. Žargon je svakodnevni govor (*ordinary language*), ređe pismo, specifične mikrosocijalne grupe u specifičnom vremenu i prostoru. U postmodernom dramskom tekstu dešava se da se dijaloški odnos gradi kao odnos različitih žargonskih glasova koje su u nemogućem dijalogu. Kada dramski tekst koristi jedan žargon koji fetišizuje tada nastaje rimejk. Na primer, u 80im godinama žargon 50ih ili ranih 60ih godina se filmski fetišizirao. Kada se u jednom tekstu koriste različiti žargoni, na primer renesansnog puka, boljševičke revolucije i šezdesetosmaških rokera tada tekst postaje pastiš žargona. Različiti žargoni ukazuju na:

- (1) invertovanje komunikacionih odnosa tekstualnog subjekta i Drugog - govor je prevođenje ili autističko priznavanje nemogućnosti razumevanja,
- (2) simulaciju raspalog jastva, metaforično šizofrenog jastva, koje istovremeno govori sa više jezika (žargona) bivajući u više, često i međusobno isključujućih, mogućih svetova, i
- (3) priznavanje sinhronijske i dijahronijske postmoderne multikulturalnosti koju karakteriše fraktalizacija nacionalnog jedinstvenog normativnog jezika na transfiguracione (premeštajuće) žargone malih zajednica (nacionalnih i rasnih manjina, generacijskih grupacija, seksualnih zajednica).

Dramski tekst Dagleasa Maserlija (Douglasa Messerlia) *Duž bez - Filmska fikcija za poeziju - Deo I Struktura destrukcije*, na primer, ostaje i dalje dramski tekst (književni pesnički

tekst). Time što ostaje tekst on preuzima funkcije *mimezisa mimezisa* filmskog (ali i teatarskog) dramskog teksta simulirajući sa lakoćom različite žargone od građanskog do homoseksualnog govora u prvom licu).

#### 4.2.12 Naracija u postmodernom dramskom tekstu

Dva su određenja narativnog:

- (1) narativna struktura je predstava događaja u jeziku i određuje se kao referencijalni (mimetički) diskurs koji evocira iskustveni univerzum prostorno-vremenskih događaja u kojima učestvuju predmeti i bića, i
- (2) narativna struktura je uslovljena pripovednim stvaralačkim ili produktivnim mehanizmima govora (usmena pripovest mita), pisma (zapis mita, priče, novele, romana, drame), slike (vizuelna naracija slikarstva i fotografije) i intermedijalnih relacija govora, pisma, slike i modelovanog događaja (teatar, film, video, televizija, kompjuterske mreže).

Prvi strukturalni model narativnog je određen rekonstrukcijom događaja u jeziku, a to znači da postoji realna ili kao realna referenca na koju se jezik odnosi, zatim, narativni tok je zasnovan poštovanjem vremenske logike događaja (pre, sada, posle) bez obzira da li se događaj doslovno prikazuje ili se rekonstruiše inverznom vremenskom logikom ili logikom postmodernističke arbitrarne kombinatorike dostupnih tragova pripovedanja.

Drugi strukturalni model narativnog je određen mehanizmima pripovedanja razvijanim u svim vremenskim smerovima fikcije i semantičke nadgradnje u produkovanju jednog apsolutnog žanra (modernistički ideal) ili poližanrovskih mreža (postmodernistički produkti).

Modernizam karakteriše kritika, redukcija i odbacivanje naracije kao integrišućeg modela dramskog mimetičkog prikazivanja i pripovedanja. Kritika narativnih modela zasniva se na problematizovanju granica žanra, subjekta pripovesti i vremenske logike događaja. Redukcija naracije se ostvaruje kroz:

- (I) kolažno-montažno premeštanje i kombinovanje narativnih elemenata čime se pripovest dramskog teksta redukuje na kvazi-narativnu strukturu,
- (II) traženje nultog nivoa narativnog pisma (od Beketa do Vilsona) ili
- (III) prekoračenja semantičke granice naracije, time je pripovest postala tekst, a tekst struktura formalnih ili arbitrarnih odnosa znakova ili znakovnih elemenata (označenog, označitelja).

Za neoavangarde i postavangarde sve priče su ispričane i piscu ostaje da o njima govori metajezikom koji je izvan književnosti. To su **teroristički i teoretski diskursi** koji dovrsavaju istoriju modernosti i anticipiraju postistoriju. Living teatar je ovaj tip diskursa u svetovima teatra doveo do paradigmatškog modela (blisko operacijama koje su u

književnosti sprovedi autori *Tel Quela* ili u likovnim umetnostima autori *Art&Languagea*. Teorijsko-politički diskurs integrisan u dramsko delo (*Zatvor, Raj sada, Kula novca*) teroristički su ekscesi u ideološkim paradigmatima poznog modernizma koji grade negativnu sliku društvene moći. Prikazivanje dehumanizovanog sistema represije i eksploatacije kroz raskole metadiskursa (ideologije) i označiteljskog mehanizma pokretanja scene ukazuje da je svaki odnos subjektivnih, racionalnih, seksualnih i ideoloških sila struktura moći. Narativna rešenja kojima je pribegavao Living teatar supstrati su represije u građanskom društvu koji kada se svedu na mehanizme (strukture, serije /lance/) označitelja ukazuju na:

- zahteve rasporeda u prostoru (zatvaranje, okruživanje, razvrstavanje, svrstavanje u nizove),
- zahteve sređivanja u vremenu (podeliti vreme, programirati čin, razložiti pokret, sažeti ili rastegnuti prirodni tok vremena), i
- zahteve povezivanja u prostoru i vremenu (konstituiše se produktivna sila čije delovanje treba da bude superiornije u odnosu na prosti zbir elementarnih sila koje je sačinjavaju).

Postmodernistička naracija pervertira dostupne jezike aktuelnosti i projekcije istorijskih naracija retorički potencirajući njihovu artificijelnost, grube šavove spajanja, *prošivene* bodove obrta i *nemotivisano* (apsurdno kretanje) od rešenja visoke umetnosti ka rešenjima popularne umetnosti i kiča. Karakteristična su dva tipa postmodernističkih narativnih rešenja:

- simulacija tradicionalnog mimetičkog narativnog dramskog teksta u koji se unose implicitni ili eksplicitni poremećaji koji deluju kao prekidači (*shifter*) u obećanim ili realizovanim mentalnim predstavama narativnog toka (Miler, Velman, Meserli), i
- realizacija fraktalnog narativnog prostora scene koji tekst razbija do atomskih čestica koje se uklapaju u artificijelni medijski prostor simulacije, kolaža i montaže, pastiša, kruženja kroz različite oblike medijskog prikazivanja - prezentovanoj pripovesti se oduzima svaki smisao kontinuiteta i moguće izrecivosti, ona postaje svedočanstvo nemogućeg pripovedanja, tj. sunovrata u raspadanje jezika na glas, telesni gest, prostornu fragmentarnost, nelogičnost vremenske distribucije, odsustvo ili prisustvo ambijentalnog svetla (Vilson, Fabre).

Da bi se opisala karakteristična shematika postmoderne dramske naracije treba napraviti komparativnu shemu:

## TRADICIONALNA

- (1)  
prirodno  
vreme
- (2)  
konzistentan  
prostor
- (3)  
distinkcija  
subjekt-objekt
- (4)  
mitska priča
- (5)  
ontologija  
teksta
- (6)  
običaji
- (7)  
pripovedanje
- (8)  
ontologija  
dramskog  
događaja

## MODERNISTIČKA

- (1)  
introspektivno  
vreme
- (2)  
nekonzistentan  
prostor
- (3)  
centriranje  
subjekta
- (4)  
žanrovska priča
- (5)  
meta  
tekst
- (6)  
konvencije
- (7)  
pokazivanje
- (8)  
kvaziontologija  
dramskog  
događaja

## POSTMODERNA NARACIJA

- (1)  
simulacijsko mašinsko  
vreme
- (2)  
fragmentaran i fraktalan  
prostor
- (3)  
objekt na mestu  
subjekta
- (4)  
poližanrovska priča
- (5)  
intertekstualnost  
hipertekst
- (6)  
konteksti
- (7)  
prikazivanje
- (8)  
paraontologija  
dramskog  
događaja

Gornja shema pokazuje formalne pomake od normalnosti (običajnosti) do nenormalnosti (modernističke ekscentričnosti ili postmoderne decentriranosti) pripovedanja, odnosno, pomak od pripovedanja (tradicija) preko pokazivanja (moderna) do prikazivanja (postmoderna) rad je koji tekst, definisan kao lingvističko prikazivanje ili pripovedanje, preobražava u tekst kao činjenicu (tautološka potvrda) i, zatim, tautologiju preobražava u medijsko prikazivanje *praznog znaka*. Postmoderne strategije oduzimaju pravo naraciji da bude prirodna, iskrena, originalna, obećavajuća i lingvistički utemeljena.

Uvođenjem različitih logika strukturiranja vremenskog sleda, gornja šema ukazuje na još jedan problem. Tradicionalni dramski tekst je *ontološki* zato što poštuje ontološku obavezu prikazivanja realnosti (sa malim 'r') i sleda događaja. Modernistički dramski tekst je *kvaziontološki* zato što prekida ontološku obavezu prikazivanja i zato što prikazuje

realnost samog teksta (ontologija teksta naspram ontologije sveta). Postmodernistički dramski tekst je *paraontološki* zato što:

- (1) izgleda kao tradicionalni dramski tekst ontološke obaveze prikazivanja, ali pri tome
- (2) sam tekst definiše kao formalni kvaziontološki poredak, i
- (3) zbog toga ga slobodno sintaktički, semantički i pragmatički kombinuje u sinhronim razlikujućim mogućim svetovima pripovedanja, prikazivanja ili alegorizacije.

#### 4.2.13 Paraestetski i hiperestetski aspekti dramskog teksta

##### 4.2.13.1 Paraestetske granice dramskog teksta

Paraestetika je kritička teorija poststrukturalističkog usmerenja koja sprovodi dekonstrukciju i delegitimizaciju sistemskih dogmatičnih, logocentričnih, makroestetičkih i metajezičkih sistema zasnovanih na autonomnim estetičko-dramskim i teatarskim pretpostavkama, kriterijumima, metodama, značenjima i vrednostima. Pojam paraestetskog je uveo američki dekonstrukcionista Dejvid Kerol (David Carroll) razvijajući zamisli Mišela Fukoa, Žana-Fransoa Liotara i Žaka Deride u smeru kritike teorijskog dogmatizma i estetskih ograničenja koje estetske i književno poetske i dramske strategije utvrđuju i nose. Kritika teorije predstavlja kritiku granica i ograničenja diskursa, a može se izvesti dekonstruktivnim metodama:

- (I) kako misliti politiku u terminima želje i želju u terminima politike, ili
- (II) kako izvesti kritiku psihoanalitičara Frojda pomoću avangardnih dramskih tekstova Gijoma Apolinera ili Rajmonda Rusela (Raymond Roussel) ili marksističke teorije pomoću *anarhističkih mehanizama* scene i tela Living Teatra.

Paraestetikom se pokazuje uzajamna ograničenja i suočenja dramskog teksta i teorije, odnosno, puteve premeštanja iz dramskog teksta ili teatra u teoriju i iz teorije u dramski tekst ili teatar. Paraestetikom se isctavaju filozofska, politička i istorijska uokvirenja (polja) sa kojima su umetnost i književnost povezane. Nije dovoljna kritička teorija ili kritička estetika u smislu autorefleksivnog pročišćenja estetičkog domena ili kritička teorija kao društvena analiza produkcionih odnosa, već stalno i dramatično (teatralno) konfrontiranje ograničenja kritičkog i teorijskog u estetičkom i umetničkom diskursu. Paraestetika ne govori o kraju umetnosti i kraju teorije, već o kraju metateorije, ako se pod meta-teorijom razume filozofska estetika u svojoj sistemskoj, logocentričnoj i totalizujućoj meta-narativnoj formi.

U paraestetičkoj teoriji koriste se sledeći izrazi sa prefiksom para:

- (1) *para-iskustvo* je iskustvo modela, a ekstremni liotarovski pristup kazuje da pravila više ne regulišu, tj. da kategorije i žanrovi više ne odvajaju diskurse u posebna područja, već da postoji nužna potreba da se fraze diskursa kulture međusobno

povezuju, a to povezivanje je tako problematično da se doživljava kao nemogućnost (teatar više ne postoji kao praksa već kao proizvodnja modela),

- (2) *para-moć* suđenja je po Liotaru moć suđenja koja nije povezana sa određenom teritorijom (disciplinom, žanrom), već kao u Kantovoj estetici ona je prosuđivanje koje prekoračuje granice teritorije ili domena koji uspostavlja autoritet svakog pojedinačnog žanra i discipline (teritorije dramskog teksta nisu jasno i egzaktno odredljive),
- (3) *para-literarnim* se naziva deridijanska upotreba literature u kritičkom preispitivanju (premeštanju) filozofskih i ideoloških diskursa, odnosno, privilegovani prolaz teorije do pisma kroz književnost pri čemu dolazi do deteritorijalizacije same književnosti (samog dramskog teksta koji postaje scenario, sinopsis ili koncept u situacijama masovne kulture),
- (4) *para-logičko* je alternativna kritička metodologija i strategija koja rezultira iz kritike teorije i njene utvrđene dominirajuće i legitimne logike (dominantno se rasipa u fraktalno, a legitimno u glasove bez legitimnosti, bez uporišta u bilo kojoj ontologiji obmotanoj šarenom lažom ideologije), i
- (5) *para-teorija* je pačvork (*patchwork*) ili pastiš koji parodijski, hiperbolički, saglasno radu želje, u smislu mekog pisma ili *mimezisa mimezisa* ukazuje na rascepe, premeštanja i totalizujuće moći sistemskih teorija kroz pomeranje diskursa preko granice teorije (teorije i ideologije padaju u ambis umetnosti koja se rasipa po površini masovne kulture).

##### 4.2.13.2 Hiperestetski dramski tekst - medijska upotreba zadovoljstva

Hiperestetskim se naziva dramski tekst koji ekstatički i opsesivno sinhrono produkuje, prikazuje i izražava različite estetske, umetničke i ideološke modele i sisteme po uzoru na tehnološke artificijelne sisteme, kao što su, na primer hipertekst (tekst među tekstovima-elektronski tekstualni promiskuitet), kiborg-ontologija (ontologija odsutnog označitelja, ontologija ekranskog, holografskog ili teleplanetarnog prostora bez uporišta u realnosti sveta prirode), multiekranska projekcija (sinhronicitet različitih ekranskih mimezisa i naracija koje negiraju-subvertuju tiraniju-nužnost prostornog rastojanja i tiraniju-nužnost realnog vremena), ili telemarketing (produkcija, razmena i potrošnja u teleprostoru i televremenu transkulturalne i planetarne produkcije odnosa baze i nadgradnje). Karakteristični primeri hiperestetskog rada se ne mogu svesti na jednu disciplinu već nomadski, ekstatično i opsesivno prelaze preko različitih područja preneglašavajući upotrebu zadovoljstva u ekranu, u telu, u sceni, u tekstu, u slici, u seksu, u hrani, u ideologiji, u potrošnji, u fantazmatskim ili realnim ili elektronskim *erogenim zonama*. Slični mehanizmi prikazivanja se susreću u performansima Elonore Entin (Eleonora Antin), baletskim

simulacijama Triše Braun, feminističkim filmovima Ivone Rajner ili homoseksualnim filmovima Dereka Džermana ili simulacijskim fotografijama Sindi Šerman (Cindy Sherman), odnosno, jezičkoj poeziji (*language poetry*) kao mimezisu kompjuterskog prikazivanja ideoloških distribucija glasova kulture Čarlsa Bernstina (Charles Bernstein) ili teatarskim postavkama Roberta Vilsona, Jana Fabra ili video ambijentima Bila Vajole (Bill Viola) ili teoretizacijama Pola Virilia.

Hiperestetske strategije vraćaju estetsko u umetnost (od književnosti preko teatra do masovne kulture), ali više ne kao transcendentni poredak iz kojeg izvire forma umetničkog dela, već kao medijski poredak mutacija sintakse, semantike i pragmatike kako lingvističkih tako i semioloških jezika. Ili sasvim izričito rečeno: *informacija je mišljenje*. Estetsko postmoderne je hiperestetsko, jer je metaforički odredljivo kao lavina estetskih mikrosistema (fraktalnih organizacija) koje se umnožavaju i šire u sistemima lingvističkih, semiotičkih ili semioloških medijskih predstava. Hiperestetsko je metastaza avangardnih i postmodernističkih ekscesa i označava dokidanje teatra, dramskog, filmskog, slikarskog, pesničkog ili baletskog u elektronskom prikazivanju razlika. Hiperestetsko se dešava kao drama tehnološki pokrenutih označitelja koji grade relacije transfera i kontratransfera.

#### 4.3. DRAMSKI TEKST I SCENA (PARAFENOMENOLOGIJA)

##### 4.3.1 Diskurzivno i nediskurzivno teatra i performansa

Teatarski događaj i performans (*performance art*) određuju i konstituišu diskurzivni aspekti (lingvistička dimenzija - D), diskurzivni aspekti koji su upotrebljeni kao da su nediskurzivni aspekti (semiološka dimenzija - DN), nediskurzivni aspekti koji su upotrebljeni kao da su diskurzivni aspekti (semiološka dimenzija - ND) i nediskurzivni aspekti (fenomenološki aspekti - F). Teatarski događaj ili performans je struktura čiji su članovi diferencirani (D, DN, ND i F), relativno slobodni (otvoreni za alternativu i, shodno tome, neizvesnost - zapaža se izvesna arbitrarnost upotrebe D, DN, ND i F aspekata), svodljivi (to je rezime: uvek je moguće D, DN, ND i F aspekte denotirati izvesnim diskursom, tj. prepričati i opisati predmet, situaciju ili događaj) i rastegljivi (da se među D, DN, ND i F aspekte mogu umetati drugostepeni interpretativni članovi).

Rasprava!

Nediskurzivni aspekti (F) teatarskog događaja ili performansa fenomenološka (pojavna) su svojstva predmeta, bića, situacija i događaja koja se ne mogu svesti na lingvističke i semiološke modele (simbolno), tj. svojstva koja ostaju u prevlasti imaginarnog i realnog.

Nediskurzivni aspekti teatarskog događaja ili performansa upotrebljeni kao

diskurzivni aspekti (ND) fenomenološka su svojstva predmeta, bića, situacija i događaja koja se transformišu u semiološke i lingvističke modele (simbolno), tj. svojstva koja svoj imaginarni i realni potencijal preobražavaju u simbolička značenja i efekte na sceni.

Diskurzivni aspekti teatarskog događaja ili performansa upotrebljeni kao nediskurzivni aspekti (DN) lingvistički su i semiološki modeli (simbolno) čiji značenjski i označiteljski efekti bivaju u domenu fenomenologije scene (imaginarnog i realnog), tj. svojstva koja svoj simbolički potencijal transformišu u dramsku sliku (od mentalne do scenske predstave) ili prostorne, vremenske i bihevioralne situacije koje svojom pojavnošću i izgledom iscrpljuju svoj smisao, značenja i vrednosti.

Diskurzivni aspekti teatarskog događaja ili performansa lingvistički su i semiološki aspekti, članovi i odnosi koji uspostavljaju simboličko polje smisla i značenja.

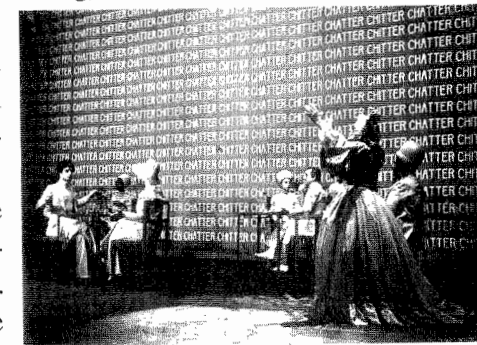
Strukturiranje teatarskog događaja ili performansa nastaje interpretativnim povezivanjem D, DN, ND i F aspekata u mogućem svetu.

##### 4.3.2 Granice interpretacije: interpretativne mašine

Svako umetničko delo (pa i dramski tekst i teatarski ili performans događaj) umetničko je delo po tome što sadrži interpretativne aspekte koji ga lociraju, indeksiraju, imenuju, opisuju i objašnjavaju kao umetničko delo (dramski tekst i teatarski ili performans događaj).

Za umetnička dela zapadne mimetičke tradicije interpretacija je uvek izvan dela. Odnos Drugog (religioznog, ideološkog, društvenog, institucionalno-građanskog diskursa) kao interpretatora i dramskog dela spoljašnji je asimetrični odnos dela i Drugog koji upisuje i propisuje pravila, korespondencije i načine uspostavljanja reference u tradicionalnim mogućim svetovima teatra.

Za modernistička dela interpretacija je konstitutivni element dela. Između dela i njegove interpretacije postoji tautološki odnos. Dramsko delo je 'analitička propozicija' koja je izraz definicija umetnosti teatra koje delo prikazuje. Modernističko dramsko delo, teatarski događaj ili performans, posebno avangardni i neoavangardni primeri, uvek postavljaju sebe kao redefiniciju drame, teatra ili u, najopštijem slučaju, umetnosti. Eksperimentalna avangardna i neoavangardna dramska i teatarska dela kao umetničku i estetičku obavezu postavljaju definisanje svog statusa kao umetničkog dela. Akcije, hepeninzi, *body-art* radovi, performansi, ambijentalni i ritualno-antropološki teatar ili metateatar nemaju 'normalnu' (uobičajenu) prepoznatljivost



Robert Wilson, *Pismo za Kraljicu Viktoriju*, opera, 1974.

umetničkog (dramskog, teatarskog) dela, što znači da moraju da budu tako indeksno rešeni da sadrže interpretaciju (pisca, režisera, izvođača) koja redefiniše (proširuje,



Robert Wilson, *Pismo za Kraljicu*, opera, 1974.

premešta i preobražava) pojam teatra i umetnosti. Modernistički dramski tekst proizvodi interpretativni otklon od tradicionalne mimetičke zapadne tradicije teatra. Interpretator umetničkog dela nije Drugi, već subjekt dela koji je konstitutivni efekt samog dela. Postmodernistička dela su interpretativne mašine, što znači da dramski tekst, teatarski događaj ili performans nastaju na proizvodnji i ugradnji istovremeno prisutnih diferenciranih i strukturalno interpoliranih međusobno sinhronijski i dijahronijski različitih interpretacija. Asimetrični odnos Drugog, subjekta dela i dela (dramskog teksta ili teatarskog događaja i performansa) razrađen je na taj način da su interpretativni Drugi i interpretativni subjekti konstitutivni aspekti dela u svim kolažno-montažnim, citatnim, pastiš, simulacijskim ili poližanrovskim kombinacijama strukturiranja D, DN, ND i F aspekata dela. Ovo je strukturalna logika 'aktanta' (napomena: **aktant** jeste ekstrapolacija jedne sintaktičke strukture koja postaje subjekt, objekt, adresat, protivnik, pomoćnik). Pri tome, interpretativni Drugi i subjekti su pluralni drugi i pluralni subjekti koji govore različitim glasovima i tonovima lociranja, indeksiranja, opisivanja, objašnjavanja i rasprave svojih razlika i raskola u rasponu od polnih, preko rasnih, nacionalnih i religioznih do političkih, etičkih, estetičkih i umetničkih identiteta.

#### 4.3.3 Interpretativne mašine: od *dramskog dela* ka *performansu*

Teatarski događaj ili performans nije jednostavna realizacija dramskog teksta (u najširem smislu književnog teksta, sinopsisa, scenarija, ideografskog zapisa, koncepta), već je postupak definisanja mogućeg sveta čija je referenca dramski tekst. Definisanje mogućeg sveta čija je referenca dramski tekst postupak je interpretacije dramskog teksta. Pojam interpretacije treba izložiti kroz niz razlika:

- (1) metainterpertacija: spoljašnji (tradicionalni), unutrašnji (modernistički), pluralni (postmodernistički) ili svi zajedno kombinatorno povezani (postmoderni) interpretator/ i redefiniše/ u status dramskog dela kao umetničkog dela u njegovim umetničkim, estetskim, kulturološkim, društvenim, političkim ili ritualnim dimenzijama,
- (2) radikalni-prevod: jedan diskurzivni ili semiotički sistem kakav je dramski tekst (književni tekst, sinopsis, scenario, ideografski zapis) prevodi se iz jezika teksta u fenomen događaja, pri čemu prevodilac (režiser, izvođač) ugrađuje svoju ili svoje

tačke gledišta u tekst i njegove fenomenološke (D, DN, ND i F) transformacije.

Odnos metainterpertacije i radikalnog-prevoda je otvoren različitim strategijama korespondencije koje mogu biti konzistentne ili nekonzistentne. Konzistentnost vodi celovitom teatarskom ostvarenju i svojstvena je modernističkim strategijama autonomije teatra kao umetnosti. Nekonzistentnost vodi fragmentarnim, fraktalnim ili kolažno-montažnim rešenjima koja proizvode efekte apsurdna, ironije, parodije ili humora kroz spajanje visokog umetničkog estetizma sa komunikacionim shematizmom, površnošću i trivijalnošću popularne masovne kulture (postmodernizam).

Dramski tekst u postmodernoj umetnosti nije više samo lingvistički tekst književnog obećanja, već potencijalna mogućnost uspostavljanja različitih (i u raskolu) tekstova scene, rituala, ekrana, tela, mašina, želje, glasa, figure. Postmoderni dramski tekst, nije u službi produkovanja smisla, značenja i vrednosti koje prepoznajemo kao tragove mimetičko-narativne tradicije i modernističkog obračuna sa njom. Postmoderni tekst mnogostruke medijske ostvarljivosti u službi je

- (1) linija spoja,
- (2) strateških zona,
- (3) Simboličkih, Imaginarnih i Realnih *slojeva*, i
- (4) *nabora* (zona proizvodnje subjektivnosti i racionalnosti na mestima govora o subjektivnosti i racionalnosti).

Postoji proizvodnja koja, da bi savladala entropijsku potrošnju postmoderne kulture, mora biti sve ubrzanija, masovnija, globalnija i prisutnija. Sve distributivne priče (narativne strukture), simbolizacije, imaginarni poretki i alegorizacije u svom *proizvodnom ludilu* pokazuju našu (moju, tvoju, našu) nesposobnost i nemoć da priznamo sopstvenu artificijelnost.



## LITERATURA UZ PREDAVANJA

## (I) TEATAR, PERFORMANS, ...

- \*\*\* Emil Hrvatin (ed), *Teorije sodobnega plesa*, Maska, Ljubljana, 2000
- \*\*\* Bojana Kunst, *Nemogoče telo. Telo in stroj: gledališče, reprezentacija telesa in razmerje do umetnega*, Maska, Ljubljana, 1999
- \*\*\* RoseLee Goldberg, *Performance. Live Art Since the 60s*, Thames and Hudson, London, 1998
- \*\*\* Paul Schimmel (ed), *Out of Actions. Between Performance and the Object 1949-1979*, MOCA LA, Los Angeles, 1998
- \*\*\* Blaž Lukan, *Dramaturške figure - eseji o današnjem gledališču*, Maska, Ljubljana, 1998
- \*\*\* Maryvonne Saison, "Playful Thinking: theater and philosophy", rukopis sa XIV internacionalnog kongresa estetičara, Ljubljana, 1998
- \*\*\* Lado Kralj, *Teorija drame*, Literarni leksikon - DSZ, Ljubljana, 1998
- \*\*\* Rudy Engelder, Dragan Klaić (eds), *Shifting Geras. Reflections and reports on the contemporary performing arts*, Theater Institut Nederland, Amsterdam, 1998
- \*\*\* Simon Grabovac (ur), *Strategije novog teatra* (zbornik radova), Kulturni centar Novog Sada, Novi Sad, 1998
- \*\*\* Simon Grabovac (ur), *Strategije novog teatra* (zbornik radova), Kulturni centar Novog Sada, Novi Sad, 1997.
- \*\*\* Rene Block, "Fluxus Music: an everyday event / a lecture", iz *A Long Tale with Many Knots - Fluxus in Germany 1962-1994*, Institut fur Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1997
- \*\*\* Emil Hrvatin, "Krik", *Problemi* št. 3-4, Ljubljana, 1997
- \*\*\* Anthony Howell, *The Psychoanalysis of Performance Art*, rukopis, Cardiff-Beograd, 1994-97
- \*\*\* "Tijelo/tehnologija" (temat), *Frakcija* br. 4, Zagreb, 1997
- \*\*\* "Što možemo činiti riječima" (temat), *Frakcija* br. 5, Zagreb, 1997
- \*\*\* Lada Čale-Feldman, *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Naklada MD i Matica hrvatska, Zagreb, 1997.
- \*\*\* Karel Miler Petr Štembera Jan Mičoh 1970-1980, Galerija Hlavního Města, Pratty, 1997
- \*\*\* Nick Kaye (ed), *Art into Theatre. Performance Interviews and Documents*, Harwood academic publishers, Amsterdam, 1996
- \*\*\* Emil Hrvatin (ed), *Prisotnost Predstavljanje Teatralnost. Razprave iz slodobnih teorija gledališča*, Maska, Ljubljana, 1996
- \*\*\* Umberto Eco, Robert Wilson (intervju), *Frakcija* br. 1, Zagreb, 1996
- \*\*\* "Manifesti (temat), *Frakcija* br. 2, Zagreb, 1996

- \*\*\* Hugo de Greef, "Pobuna tišine. Ulomci iz velikog razgovora sa Janom Fabreom", *Frakcija* br. 2, Zagreb, 1996
- \*\*\* "100 godina rođenja Antonina Artauda" (temat), *Frakcija* br. 3, Zagreb, 1996
- \*\*\* Euđenio Barba, Nikola Savareze, *Tajna umetnost glumca. Rečnik pozorišne antropologije*, FDU Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1996.
- \*\*\* Ileana Ćosić, *Američki avangardni teatar 1960-1980*, GEA, Beograd, 1996.
- \*\*\* "Robert Vilson: Ostalo je Ćutanje" (intervju), *Ludus* br. 30, Beograd, 1995.
- \*\*\* Radoslav Lazić (ed), *Fušikaden. O prenoćenju cveta glume i drugi spisi*, Lapis, Beograd, 1995.
- \*\*\* Piter Bruk, *Prazan prostor*, Lapis, Beograd, 1995.
- \*\*\* Emile Jacques-Dalcroze, *Glazba i plesač*, Naklada MD, Zagreb, 1995
- \*\*\* Richard Kostelanetz, *On Innovative Performance(s) - Three Decades of Recollections of Alternative Theater*, McFarland & Company, INC, Publishers, North Carolina and London, 1994
- \*\*\* Robert C. Morgan "Conceptual Performance and Language: Notations" iz *Conceptual Art: An American Perspective*, McFarland & Company, INC, Publishers, North Carolina and London, 1994
- \*\*\* Aron Shurin, "Turn Around, A Solo Dance With Voice", *Avec*, Seventh Issue, Penn Grove Ca, 1994
- \*\*\* Rudolf Laban, *Život za ples (sjećanja)*, Naklada MD, Zagreb, 1993
- \*\*\* Johannes Birringer, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1993
- \*\*\* Christopher Innes, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, Routledge, London and New York, 1993
- \*\*\* Peggy Phelan, *Unmarked - The Politics of Performance*, Routledge, London and New York, 1993
- \*\*\* Alan Read, *Theatre and Everyday Life. A Theoretical Introduction*, Routledge, New York, London, 1993
- \*\*\* Ian Watson, *Towards a Third Theatre. Eugenio Barba and the Odin Theatre*, Routledge, London and New York, 1993
- \*\*\* Richard Schechner, *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*, Routledge, London and New York, 1993
- \*\*\* Sally Banes, *Democracy's Body. Judson Dance Theater 1962-1964*, Duke University Press, Durham and London, 1993
- \*\*\* Douglas Messerli, *Along Without - A Fiction in Film for Poetry*, Littoral Books, Los Angeles, 1993
- \*\*\* Rustom Bharucha, *Theatre and the World. Performance and the Politics of Culture*, Routledge, New York, London, 1993

- \*\*\* Paul Virilio, Rene Thom, Valerie Preston-Dunlop i drugi, *Traces of Dance. Choreographers' Drawings and Notations*, Editions Dis Voir, 1993
- \*\*\* Divna Vuksanović, *Postmoderna i fenomen sinkretizacije žanrova u jugoslovenskom pozorištu do 1991*, magistarski rad, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 1993.
- \*\*\* Richard Kostelanetz, *Dictionary of the Avant-Gardes*, A Cappella Books, Chicago, 1993
- \*\*\* Emil Hrvatin, *Ponavljjanje, norost, disciplina. Celostna umetnina: Fabre*, Moderna galerija, Ljubljana, 1993
- \*\*\* Maske, letnik III št. 1, Ljubljana, 1992-93
- \*\*\* Milena Dragičević-Šešić, *Umetnost i alternativa*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992.
- \*\*\* John O'Toole, *The Process of Drama*, Routledge, New York, London, 1992
- \*\*\* Ričard Šekner, *Ka postmodernom pozorištu. Između antropologije i pozorišta*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992.
- \*\*\* Loren Kruger, *Theatre at the Crossroads of Culture*, Routledge, New York, London, 1992.
- \*\*\* Aldo Milohnić, "Intermedialnost kot žanrotvornost", *Maska*, letnik II št. 1, Ljubljana, 1992
- \*\*\* Emil Hrvatin, "The Wooster Čehov", *Maska*, letnik II št. 1, Ljubljana, 1992
- \*\*\* Helga Finter, "O glasu v gledališču: pot teksta ali teksti v glasu?", *Maska*, letnik II št. 1, Ljubljana, 1992
- \*\*\* Elaine Aston, George Savona, *Theatre as Sign-System. A Semiotics of Text and Performance*, Routledge, New York, 1992
- \*\*\* Shomit Mitter, *Systems of Rehearsal. Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Peter Brook*, Routledge, New York, London, 1992
- \*\*\* Bim Mason, *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, Routledge, London, New York, 1992
- \*\*\* Ralph Yarrow, *European Theatre 1960-1990*, Routledge, New York, London, 1992.
- \*\*\* Havelock Ellis, *Filozofija plesa*, Naklada MD, Zagreb, 1992
- \*\*\* Vladimir Jevtović, *Siromašno pozorište*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Naučna knjiga, Beograd, 1992.
- \*\*\* Sanjin Jukić (ed), *Arhitektura u teatru. Robert Wilson*, Poslovna zajednica profesionalnih pozorišta Bosne i Hercegovine ID, Sarajevo, 1991
- \*\*\* Herbert Blau, "The Surpassing Body", *TDR* vol. 35 no. 2 (T130), New York, 1991.
- \*\*\* "Povečava: ples" (temat), *Eseji* št. 1, Ljubljana, 1991
- \*\*\* David Williams, *Peter Brook and The Mahabharata. Critical Perspectives*, Routledge, New York, London, 1991

- \*\*\* Laurie Anderson, *EMPTY PLACES - A Performance*, Harper Perennial, New York, 1991
- \*\*\* "Tadeusz Kantor - n'est plus" (temat), *The Theatre in Poland* no. 1, The bimonthly Magazine of the Polish Centre of the International Theatre Institute, Varsovie, 1991
- \*\*\* Trevor Fairbrother, *Robert Wilson's Vision*, Abrams, New York, 1991
- \*\*\* Sue-Ellen Case, *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, London, 1990
- \*\*\* Fred McGlynn, "Postmodernism and Theater" iz Hugh J. Silverman (ed), *Postmodernism - Philosophy and the Arts*, Routledge, New York, 1990
- \*\*\* David Michael Levin, "Postmodernism in Dance: Dance, Discourse, Democracy" iz Hugh J. Silverman (ed), *Postmodernism - Philosophy and the Arts*, Routledge, New York, 1990
- \*\*\* Achille Bonito Oliva (ed), *Ubi Fluxus Ibi Motus 1990-1962*, Mazzotta, Milano, 1990
- \*\*\* Fiona Templeton, *You - The City*, Roof Books, New York, 1990
- \*\*\* Emil Hrvatin (ed), *Risbe, modeli & objekti. Jan Fabre*, Moderna Galerija, Ljubljana, 1989
- \*\*\* Henry M. Sayre, *The Object of Performance - The American Avant-Garde since 1970*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1989
- \*\*\* Richard Schechner, *Performance Theory*, Routledge, New York, London, 1988
- \*\*\* Stephen C. Foster, *'Event' Arts and Art Events*, UMI Research Press, Ann Arbor, London, 1988
- \*\*\* "Postmoderna i teatar" (temat), *Prolog* br. 4, Zagreb, 1988
- \*\*\* William D. Judson (ed), *American Landscape Video - The Electronic Grove*, The Carnegie Museum of Art, Pittsburg Penn, 1988
- \*\*\* "Postmodernizam i pozorište" (temat), *Scena* br. 3, Beograd, 1988
- \*\*\* Malgožata Ćedušicka, *Apocalypsis cum figuris. Opis predstave Ježija Grotovskog*, TRZ 'Danlit', Beograd, 1988.
- \*\*\* Selma Jeanne Cohen, *Ples kao kazališna umjetnost. Čitanka za povijest plesa od 1581. do danas*, CEKADE, Zagreb, 1988
- \*\*\* Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers*, Wesleyan University Press, Middletown Con, 1987
- \*\*\* William Moritz, "Abstract film and color music" iz Maurice Tuchman (ed), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Abbeville Press, New York, 1986
- \*\*\* Tadeusz Kantor, "The Theater of Death (1975)", *TDR* vol. 30 no. 3 (T111), New York, 1986
- \*\*\* Dubravka Đurić, "Ritualne osnove plesa", *Mentalni prostor* br. 3, Etnografski muzej u Beogradu, 1986.
- \*\*\* *Fluxus. Izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1986.
- \*\*\* Janny Donker, *The President of Paradise. A traveller's account of Robert Wilson's Civil Wars*, International Theatre Bookshop, Amsterdam, 1985

- \*\*\* Vladimir Stamenković (ur), *Teorija drame. XVIII i XIX vek*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1985.
- \*\*\* Branimir Donat (ed), *Sovjetska kazališna avangarda*, Cekade, Zagreb, 1985
- \*\*\* Heiner Müller, *Hamletmachine and Other Texts for the Stage*, PAJ Publications, New York, 1984
- \*\*\* Samjuel Beket, *Izabrane drame*, Nolit, Beograd, 1984.
- \*\*\* Laurie Anderson, *United States*, Harper & Row INC, New York, 1984
- \*\*\* Gregory Battcock (ed), *The Art of Performance*, Dutton, New York, 1984
- \*\*\* Hermann Nitsch, *Das Orgien Mysterien Theater 1960-83*, VA Eindhoven, 1983
- \*\*\* Laurie Anderson, *Works from 1969-83*, ICA, Pennsylvania, 1983
- \*\*\* Anna Kisselgoff, "Ples: trideset godina inovacija", *Američki pregled* br. 222, Beograd, 1983
- \*\*\* Debra Cash, "Čist pokret", *Američki pregled* br. 222, Beograd, 1983.
- \*\*\* An Ibersfeld, *Čitanje pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982.
- \*\*\* Ruby Cohn, *New American Dramatists: 1960-1980*, MacMillan, London, 1982
- \*\*\* Sankai Juku I, Sinyasosho Liomited, Tokyo, 1982
- \*\*\* Etjen Surio, *Dvesta hiljada dramskih situacija*, Nolit, Beograd, 1982.
- \*\*\* Fedal Josette, "Performance and Theatricality: The Subject Demystified", *Modern Drama* 25 (no. 1), 1982
- \*\*\* Robert Wilson, *The Golden Windows. Die Golden Fenster*, Carl Hanser Verlag, München, Wien, 1982
- \*\*\* Neja Kos, *Ples od kod in kam*, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana, 1982
- \*\*\* Mirjana Miočinović, *Moderna teorija drame*, Nolit, Beograd, 1981.
- \*\*\* Jamake Highwater, *Dance. Rituals of Experience*, Alfred van Der Marck Editions, New York, 1978
- \*\*\* Frensis Ferguson, *Pojam pozorišta*, Nolit, Beograd, 1979.
- \*\*\* RoseLee Goldberg, *Performance. Live Art 1909 to the Present*, Thames and Hudson, London, 1979
- \*\*\* Ashoke Chatterjee, *Dances of the Golden Hall*, Indian Council for Cultural Relations, New Delhi, 1979
- \*\*\* "Private performance Issue" i "Semiotic Analysis Section" (temat), *TDR* vol. 23 no. 4 (T84), New York, 1979
- \*\*\* Eugenio Barba, *The Floating Islands*, Drama, Holstebro, 1979
- \*\*\* T, Burzyński, *Grotowski's Laboratory*, Interpress Publishers, Warsaw, 1979
- \*\*\* Stefan Brecht, *The Theatre of Visions: Robert Wilson*, Suhrkamp, Frankfurt, 1978
- \*\*\* George Battcock (ed), *New Artists Video. A Critical Anthology*, A Dutton Paperback, New York, 1978
- \*\*\* *Performance meeting I-II*, Galerija SKCa, Beograd, 1978.

- \*\*\* Anthony Howell, Fiona Templeton, *Elements of Performance Art*, The TING: Theater of Mistakes, London, 1977
- \*\*\* "Playwrights and Playwriting Issue" (temat), *TDR* vol. 21 no. 4 (T76), New York, 1977
- \*\*\* Radoslav Lazić, Dušan Rnjak (ur), *Estetika modernog teatra*, Vuk Karadžić, Beograd, 1976.
- \*\*\* Mirjana Miočinović, *Surovo pozorište*, Prosveta, Beograd, 1976.
- \*\*\* Peter Frank, "New York Fluxus" i Joan La Barba, "SOHO, a community of cooperating artists a compendium of art: music, dance, video, theatre and assorted combinations, discussing work performed in and/or by members of the community", iz *New York - Downtown Manhattan: SoHo*, Akademie der Kunste, Berlin, 1976
- \*\*\* Lucy Lippard, "The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art", *Art in America*, New York, May-June 1976
- \*\*\* "Performance" (temat), *Studio International* vol. 192 no. 982, London, 1976
- \*\*\* Ježi Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu*, ICS, Beograd, 1976.
- \*\*\* "Theatre and Therapy" (temat), *TDR* vol. 20 no. 1, New York, 1976
- \*\*\* Jovan Hristić (ed), *Teorija drame. Renesansa i klasicizam*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1976.
- \*\*\* Lucy R. Lippard, *From the Center. Feminist essays on Women's Art*, Dutton Paperback, New York, 1976
- \*\*\* "Post-Modern Dance Issue" (temat), *TDR* vol. 19 no. 1 (T-65), New York, 1975
- \*\*\* Michael Kirby, THE NEW THEATRE. Performance Documentation. An Anthology, *TDR*, New York, 1975
- \*\*\* James Klosty (ed), *Merce Cunningham*, Saturday Review Press - E. P. Dutton & Co, INC, New York, 1975
- \*\*\* Adrian Henri, *Environments and Happenings*, Thames and Hudson, London, 1974
- \*\*\* "Rehearsal Procedures" (temat), *TDR* vol. 18 no. 2 (T62), New York, 1974
- \*\*\* "Indigenous Theatre Issue" (temat), *TDR*, vol. 18 no. 4 (T64), New York, 1974
- \*\*\* Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, New York University Press, New York, 1974
- \*\*\* Stefan Moravski, "Hepening - genealogija, karakter, funkcije", *Treći program RB* br. 14, Beograd, 1974.
- \*\*\* Lea Vergine, *Il Corpo Come Linguaggio (La 'Body-art' e storie simili)*, Giampaolo Prearo Editore, Milano, 1974
- \*\*\* Sam Shepard, *The Tooth of Crime and Geography of a Horse Dreamer*, Grove Press, New York, 1974
- \*\*\* Lucy R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of art object from 1966 to 1972...*, Studio Vista, London, 1973

- \*\*\* Vladimir Kopicl (ed), *Telo umetnika kao subjekt i objekt umentosti*, Tribina mladih, Novi Sad, 1972.
- \*\*\* Udo Kultermann, *Art-Events and Happenings*, Mathews Miller Dunbar, London, 1971.
- \*\*\* "Theatre in Asia: folk, ritual, classic and proletarian theatres / aesthetics / politics / social change / cinema / music / dance / the impact of the West", *TDR* vol. 15 no. 3 (T50), New York, 1971.
- \*\*\* Carlo Silvestro (ed), *The Living Book of the Living Theater*, Greenwich CT: New York Graphic Society, New York, 1971.
- \*\*\* The Living Theatre, *Paradise Now*, Random House, New York, 1971.
- \*\*\* Antonen Arto, *Pozorište i njegov dvojniki*, Prosveta, Beograd, 1971.
- \*\*\* Darko Kolibaš, "Scena: metafora, kozmetika, koreografija", *Prolog* br. 5, Zagreb, 1969.
- \*\*\* Roland Barthes, "Poduka pisanja", *Prolog* br. 5, Zagreb, 1969.
- \*\*\* "Architecture / Environment" (temat), *TDR* vol. 12 no. 3, New York, 1968.
- \*\*\* Richard Kostelanetz (ed), *The Theatre of Mixed Means. An Introduction to Happenings, Kinetic Environments and other Mixed-Means Performances*, The Dial Press, INC, New York, 1968.
- \*\*\* katalozi i publikacije BITEF-a, Beograd, 1967-2000.
- \*\*\* Michael Kirby (ed), *Happenings. An Illustrated Anthology*, A Dutton Paperback, New York, 1966.
- \*\*\* Samjuel Beket, *Čekajući Godoa*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1964.
- \*\*\* Slobodan Selenić (ed), *Avangardna drama*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1964.
- \*\*\* Ežen Jonesko, *Pozorišno iskustvo*, Vuk Karadžić, Beograd, 1964.
- \*\*\* Allan Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings*, Harry N. Abrams, New York, 1961.
- \*\*\* Maga Magazinović, *Istorija igre*, Prosveta, Beograd, 1951.
- \*\*\* Maga Magazinović, *Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost*, Planeta, Beograd, 1932.
- \*\*\* Maga Magazinović, *Vežbe i studije iz savremene gimnastike, plastike, ritmike i baleta*, Planeta, Beograd, 1932.

## (II) TEORIJA

- \*\*\* Jacques Derrida, Paule Thévenin, *The Secret Art of Antonin Artaud*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1998.
- \*\*\* Herbert Lindenberger, *Opera in History. From Monteverdi to Cage*, Stanford University Press, Stanford CA, 1998.
- \*\*\* Fred Everett Maus, "Narrative, Drama, and Emotion in Instrumental Music", *JAAC* vol. 55 no. 3, USA, 1997.
- \*\*\* Jacques Lacan, "Na Balkonu Jeana Geneta", *Frakcija* br. 5, Zagreb, 1997

- \*\*\* Jean-Francois Lyotard, "Logos i téhnê, ili telegrafija", *Frakcija* br. 4, Zagreb, 1997
- \*\*\* Jacques Derrida, "Elipsa", *Frakcija* br. 3, Zagreb, 1996
- \*\*\* Gilles Deleuze, "Završimo sa suđenjem", *Frakcija* br. 1, Zagreb, 1996
- \*\*\* Slavoj Žižek (ed), *Filozofija v operi II: Simptom Wagner*, Problemi, Ljubljana, 1996
- \*\*\* Branka Arsić (ed), "Fragmenti jedne moguće istorije tela" (temat), *Ženske studije* br. 2-3, Beograd, 1995.
- \*\*\* Mladen Dolar, "Glas", *Problemi*, št. 1-2, Ljubljana, 1995
- \*\*\* Mladen Dolar, "Glas, drugič", *Problemi* št. 6, Ljubljana, 1995
- \*\*\* Miško Šuvaković, *Postmoderna (73 pojma)*, Narodna knjiga, Beograd, 1995.
- \*\*\* Žan Bodrijar, *O zavođenju*, Oktoih, Podgorica, 1994.
- \*\*\* Žan Bodrijar, *Drugo od istoga - Habilitacija*, Lapis, Beograd, 1994.
- \*\*\* Harald Weinrich, "O jeziku, tijelu i pamćenju" i Humberto R. Maturana "Elementi ontologije promatranja", *Quorum* br. 1, Zagreb, 1994
- \*\*\* Žan Bodrijar, *Prozirnost zla*, Svetovi, Novi Sad, 1994.
- \*\*\* Peter Brunette, David Wills (eds), *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1994
- \*\*\* Manfred Frank, *Kazivo i nekazivo. Studije o njemačko-francuskoj hermeneutici i teoriji teksta*, Naklada MD, Croatia-liber, Zagreb, 1994
- \*\*\* Ruth Ronen, "Mogući svjetovi u književnoj teoriji: igra interdisciplinarnosti", *Republika* br. 4-6, Zagreb, 1994
- \*\*\* Vladimir Biti, *Upletnje nerečenog. Književnost/Povjest/Teorija*, Matica hrvatska, Zagreb, 1994
- \*\*\* Heinz Paetzold, *The Discourse of the Postmodern and the Discourse of the Avant-Garde*, Jan van Eyck Akademie, Maastricht, 1994
- \*\*\* "Ludizam i književnost" (temat), *Republika* br. 7-8, Zagreb, 1994
- \*\*\* Pol Virilio, *Mašine vizije*, Svetovi, Novi Sad, 1993.
- \*\*\* Žan Bodrijar, "Svet videa i fraktalni subjekt", *Košava* br. 11, Vršac, 1993.
- \*\*\* Verena Andermatt Conley (ed), *Rethinking Technologies*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1993
- \*\*\* Eyal Amiran, John Unsworth (eds), *Essays in Postmodern Culture*, Oxford University Press and New York, 1993
- \*\*\* Shoshana Felam, *Skandal tijela u govoru - Don Juan s Austinom ili zavođenje na dva jezika*, Naklada MD, Zagreb, 1993
- \*\*\* Peter Kemper (ed), *Postmoderna ili borba za budućnost*, August Cesarec, Zagreb, 1993
- \*\*\* Žak Derida, *Razgovori*, Književna zajednica Novi Sad, Oktoih Podgorica, OJIGP Duga, Šamac, 1993.
- \*\*\* Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge Ma, London, 1993.

- \*\*\* Miško Šuvaković, *Teorija u umetnosti i analitička filozofija* (vol. I, II, III), doktorska disertacija, FLU, Beograd, 1993. Delovi su objavljeni pod nazivom *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995.
- \*\*\* Mike Featherstone, "U potrazi za postmodernim", *Republika* br. 5-6, Zagreb, 1993
- \*\*\* Peter Koslowski, "Supermoderna ili postmoderna? Dekonstrukcija i mistika u dvjema postmodernama", *Republika* br. 7-8, Zagreb, 1993
- \*\*\* Alain Badiou, "Ples kot metafora misli", *Problemi-Eseji* št. 7 i št. 4, Ljubljana, 1993
- \*\*\* Slavoj Žižek, Mladen Dolar, *Filozofija v operi*, Problemi-Razprave, Ljubljana, 1993
- \*\*\* David J. Levin (ed), *Opera Through Other Eyes*, Stanford University Press, Stanford CA, 1993
- \*\*\* Michel Poizat, *The Angel's Cry. Beyond the Pleasure Principle in Opera*, Cornell University Press, Ithaca i London, 1992
- \*\*\* Nicholas Zurbrugg, *The Parameters of Postmodernism*, Routledge, London, 1983
- \*\*\* Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out*, Routledge, New York, London, 1992
- \*\*\* Ihab Hassan, *Komadanje Orfeja - Prema postmodernoj književnosti*, Globus, Zagreb, 1992
- \*\*\* Vladimir Biti (ed), *Suvremene teorije pripovedanja*, Globus, Zagreb, 1992
- \*\*\* Craig Owens, *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992
- \*\*\* Ričard Rorti, *Konsekvenca pragmatizma*, Nolit, Beograd, 1992.
- \*\*\* Peter Sloterdijk, *Kritika ciničkog uma*, Globus nakladni zavod, Zagreb, 1992
- \*\*\* Charles Bernstein, *A Poetics*, Harvard University Press, Cambridge Ma, London, 1992
- \*\*\* Žan-Fransoa Liotar, *Raskol*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1991.
- \*\*\* Džon Serl, *Govorni činovi*, Nolit, Beograd, 1991.
- \*\*\* Jonathan Culler, *O dekonstrukciji. Teorija i kritika poslije strukturalizma*, Globus, Zagreb, 1991
- \*\*\* Jessica Prinz, "Positive Disintegrations: Working Language into the 1990s" iz *Art Discourse / Discourse in Art*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1991
- \*\*\* Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.
- \*\*\* Žan Bodrijar, *Fatalne strategije*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991.
- \*\*\* Dani Vatimo, *Kraj moderne*, Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1991.
- \*\*\* Slobodan Blagojević (ed), "Postmoderna aura I-V" (temat), *Delo*, Beograd, 1989-1991.
- \*\*\* Peter Sloterdijk, *Mislilac na pozornici*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1990
- \*\*\* Jean-Francois Lyotard, *Postmoderna protumačena djeci - Pisma 1982-1985*, August Cesarec, Zagreb, 1990
- \*\*\* Russell Ferguson, William Olander, Marcia Tucker, Karen Fiss (eds), *Discourses:*

- Conversation in Postmodern Art and Culture*, The MIT Press, Cambridge Ma, London, 1990
- \*\*\* Richard Wollheim, *Art and its objects* (second edition), Cambridge University Press, Cambridge, 1990
- \*\*\* Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, GZH, Zagreb, 1990
- \*\*\* Dubravka Oraić Tolić, "Citatnost u avangardi i postmoderni", *Umjetnost riječi* br. 2-3, Zagreb, 1989
- \*\*\* Žil Delez, *Fuko*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1989
- \*\*\* Marjorie Perloff (ed), *Postmodern Genres*, University of Oklahoma Press, Norman, London, 1989
- \*\*\* Roland Barthes, *Carstvo znakova*, August Cesarec, Zagreb, 1989
- \*\*\* Žak Derida, *Glasi i fenomen - uvod u problem znaka u Huserlovoj fenomenologiji*, Istraživačko izdavački centar SSOS, Beograd, 1989.
- \*\*\* Jacques Derrida, *Istina u slikarstvu*, Svjetlost, Sarajevo, 1989
- \*\*\* Žan Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1988.
- \*\*\* Jacques Lacan, *Hamlet*, Analecta, Ljubljana, 1988
- \*\*\* Jurgen Habermas, *Filozofski diskurs moderne. Dvanaest predavanja*, Globus, Zagreb, 1988
- \*\*\* Martin Heidegger, *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb, 1988
- \*\*\* Osvald Dikro, Cvetan Todorov, *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku 1 i 2*, Prosveta, Beograd, 1987.
- \*\*\* David Carroll, *Paraesthetics - Foucault \* Lyotard \* Derrida*, Methuen, New York, 1987
- \*\*\* "The Person" (temat), *Poetics Journal* no. 9, San Francisco, 1991
- \*\*\* Brian Wallis, *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, The New Museum of Contemporary Art, New York, The MIT Press, Cambridge Ma, 1987
- \*\*\* Jacques Lacan, *XI Seminar. Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986
- \*\*\* Roland Barthes "Od djela do teksta" (1971) iz Miroslav Beker (ed), *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1986
- \*\*\* Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986
- \*\*\* Victor Burgin, James Donald, Cora Caplan (eds), *Formations of Fantasy*, Methuen, London, New York, 1986
- \*\*\* Brian Wallis (ed), *Art After Modernism; Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986
- \*\*\* Jacques Lacan, *Knjiga XX - ŠE - 1972-1973*, Analecta, Ljubljana, 1985
- \*\*\* "Postmodernizam" (temat), *Republika* br. 10-12, Zagreb, 1985
- \*\*\* Hall Foster (ed), *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle, 1985



- \*\*\* Slavoj Žižek, *Birokratija i uživanje*, SIC, Beograd, 1984.
- \*\*\* Frederik Džejmson, *Političko nesvesno*, Rad, Beograd, 1984.
- \*\*\* Nenad Mišćević, Matjaž Potrč, "Analitička filozofija" (temat), *Treći program RB* br. 61, Beograd, 1984.
- \*\*\* *Gospodstvo, vzgoja, analiza. Zbornik tekstov Lacanove Šole psihoanalize*, Analecta, Ljubljana, 1983
- \*\*\* Gilles Deleuze, "Postajanje - Ženom?" iz "Žensko pismo" (temat), *Republika* br. 11-12, Zagreb, 1983
- \*\*\* Luce Irigaray, "Izlaz iz pećine" iz "Žensko pismo" (temat), *Republika* br. 11-12, Zagreb, 1983
- \*\*\* Žak Lakan, *Spisi* (izbor), Prosveta, Beograd, 1983.
- \*\*\* Hall Foster (ed), *Postmodern culture*, Pluto Press, London, 1983
- \*\*\* Slavoj Žižek, "Lakanov povratak Frojdu", *Kultura* br. 57-58, Beograd, 1982.
- \*\*\* Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge Ma, 1981
- \*\*\* Jacques Derrida, *Dissemination*, University of Chicago Press, Chicago, 1981
- \*\*\* Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980.
- \*\*\* Zoja Skušek-Močnik, *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*, Analecta, Ljubljana, 1980
- \*\*\* Rolan Bart, *Sad, Furije, Lojola*, Vuk Karadžić, Beograd, 1979.
- \*\*\* Jacques Derrida, *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago, 1978
- \*\*\* Alžirdas Žilijen Gremas, "Akteri i figure", iz Milan Bunjevac (ur), *Strukturalni prilaz književnosti*, Nolit, Beograd, 1978, str. 98 -122
- \*\*\* Jacques Derrida, *Gramatologija*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1976
- \*\*\* Rolan Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš, 1975.
- \*\*\* Braco Rotar, "Logika transformiranja *signifance* je logika materijalističnega koncipiranja sistemov reprezentacije", *Razprave Problemi* št. 128-32, Ljubljana, 1973
- \*\*\* Umberto Eko, *Kultura, informacija, komunikacija*, Nolit, Beograd, 1973.
- \*\*\* Julija Kristeva, "Problemi strukturiranja teksta", *Delo* br. 1, Beograd, 1971.
- \*\*\* Jean-Louis Schefer, "Zapis o reprezentativnih sistemih", *Razprave Problemi* št. 98-99, Ljubljana, 1971
- \*\*\* Jean-Francois Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris, 1971
- \*\*\* Filip Solers, "Semantički stupnjevi jednog savremenog teksta", *Delo* br. 12, Beograd, 1969.
- \*\*\* Nelson Goodman, *Languages of Art*, Hackett Publishing Co, Indianapolis, 1969
- \*\*\* Jean Louis Schefer, *Scénographie d'un tableau*, Seuil, Paris, 1969
- \*\*\* Louis Marin, "Le Discourse de la Figure", *Critique* 270, Paris, 1969

---

## **DEO II:**

Rasprave o "telu"

---

i predavanja teorije

## 1. PERFORMATIVNOST TEORIJE: TEORIJA POKAZUJE SVOJE TELO

### 1.1 DEKONSTRUKCIJA I PITANJE: ČEMU UMETNOST?

#### 1.1.1 Tri fotografije: Niče, Hajdeger i Vitgenštajn

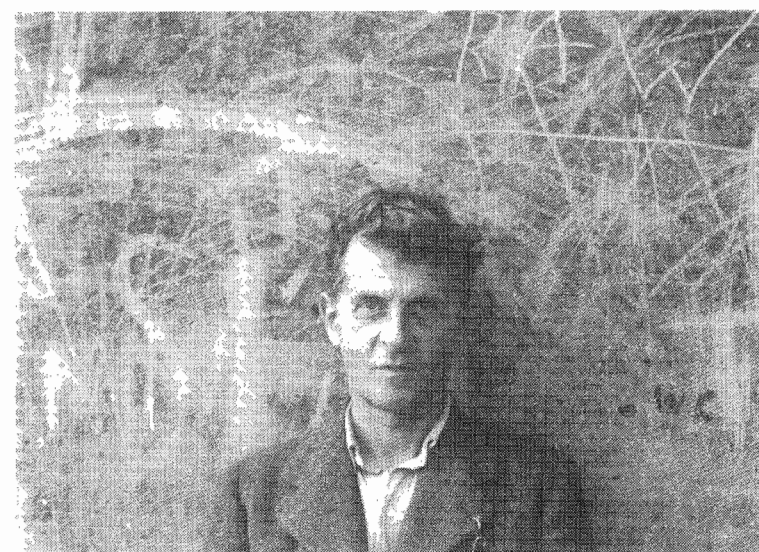
Jednog dana, bilo je to ove jeseni, našao sam u prašnjavoj antikvarnici tri fotografije. Tri fotografije. Crno-žuta-mat emulzija. Ispucale površine. Fridrih Niče u sestrinom zagrljaju (25. avgust 1900).<sup>1</sup> Martin Hajdeger sa mladićem (R.A.) na poljskoj stazi (septembar 1966).<sup>2</sup> Ludvig Vitgenštajn sam ispred zida (kasne 30te ili možda 40te godine).<sup>3</sup> Evo me, dakle, ispred fotografije, ispred fotografija na kojima je telo filozofa. Smrtno telo (Niče), živahno telo (Hajdeger) ili usamljeno telo (Vitgenštajn). A, šta moje telo zna o ovim fotografijama? Šta moje telo zna o patnji i nežnosti bolesnog i umirućeg Ničea? Sklopljeni kapci. Šta moje telo zna o živahnom hodu starca po poljskoj stazi? Šta mogu da znam o hodu starog ratara/metafizičara Hajdegera? Teško telo. Šta moje telo zna o hladnoj samoći i asketizmu Vitgenštajna? "Filozofija je pakao", negde su zapisane ove Raselove reči, koje je živeo Vitgenštajn. Fotografije su bačene pred mene u prašnjavoj antikvarnici. One su naspram mog tela. Ali taj sasvim drugi, drugi čiji glas ne mogu da čujem, kao da jeste Tu. One me ne navode na snevanje, one kao da jesu sećanje, kao da jesu sećanje kome je toliko verovao Prust.<sup>4</sup> Mada, stvarno: "Šta moje telo ima sa tim fotografijama?" Da li sa njima deli prošlost? Svakako: NE! Sadašnjost: izvesno, izvesno da se u sadašnjosti one pojavljuju kao emulzioni žuckasti-crni-mat simulakrum sećanja. Ne mog sećanja, ali kao mog sećanja. Ja znam da one nisu moja sećanja, ali, ipak **osećam** kao da jesu. Lude ili mudre fotografije? Strah i osmeh. One zavode i svedoče. Zagrljaj, hod i zid. Lude ili mudre fotografije? Bart<sup>5</sup> (Roland Barthes) u ludosti ili mudrosti vidi pozu, moje telo pred ovim fotografijama otkriva sopstvenu pozu. Fantazam poziranja. Pitanje poze: JA u polju drugog. Tri fotografije i to je sve. A Kejdž (John Cage) u jednom od predavanja (govornih radova) kazuje da se muzika nikada ne zaustavlja: "music never stops".<sup>6</sup> Da li se reč 'muzika' u ovoj sintagmi može zameniti rečju 'vreme'? Ako može, tada 'vreme', odnosno muzika, nije 'delo' jednog izolovanog i usamljenog subjekta, već sam odnos subjekta prema drugom.<sup>7</sup> Tri fotografije naspram mog gledajućeg tela. Osluškuje(m) vreme. U vremenu je pogled koji u emulziji fotografije prepoznaje telo, ali ne, vreme kao da čini da 'ja' prepoznajem sebe kao telo u odnosu na 'mrlje' emulzije koje čuvaju vreme.



Fridrih Niče i Elizabet Niče, Vajmar, 25 avgust 1900.



Martin Hajdeger i Rudolf Augustin, poljska staza, septembar 1996.



Ludvig Vitgenštajn

## 1.1.2 Pristup pitanju

Već dugo vremena verujem, i to još uvek traje, kako nikad neću biti spreman da održim predavanje o odgovoru na pitanje "Čemu umetnost?" ili "Čemu muzika?" Pitati se "Čemu filozofija?",<sup>8</sup> a filozofija se pita "Čemu umetnost?" ili "Čemu muzika?"<sup>9</sup>. U mesecu novembru kiša postaje sneg, **kada** vetar i magla smenjuju sunce, telo prožima kostobolja. Drhtavica, jeza, groza.<sup>10</sup> Prelazim put jezika misli ka jeziku oka ili uha. Jezik kojim govorim. Jezik koji se ljubi ili sladostrasno mljacka hranu. Jezik izgovara ono o muzici i time jeste jezik o onome što izmiče jeziku. Vraćam se jeziku pisma koji je vezan za pisaci sto, tvrdo drvo i moj pokret rukom, udar prstima. Dodir papira, mastilo, udarci o dirke, zujanje kompjutera. Ritmika mehanizma prenosećih udara pisace mašine. Kakva je divna mehanička proteza logocentrizma ta pisaca mašina.<sup>11</sup> Proteza: pisaljka, dirka ili tastatura. Proteza 'duha'. Da li takvo nešto kao što je 'duh' postoji bez proteze. Proteza je apparatus. Kao da nema duha bez aparatusa. *Stilus* (lat.), stil. Pisaljka. Da li jezik misli jeste početak jezika oka i jezika uha u odnosu na raskol koji postoji prema pismu? Ili, pismo prikazuje nevidljivo i nečujno? Da li pismo upravlja jezikom misli<sup>12</sup> **na način kao da** je jezik misli moguć protezama jezika oka ili jezika uha. Ipak, pismo je to koje čini identifikaciju jezika misli, jezika oka ili jezika uha. Otpor, crn kao ugalj, nasip u vodi (jetty).<sup>13</sup> Teorijsko nasipanje prekriva pitanje "Čemu umetnost?" I odgovor je sasvim crn: geologija, rude, slojevi. Ko je ovde rudar, nasip, ono što je nasuto rečima. Možda se nešto pomalja iz vode jezera kao trag potopljenog nasipa (nasipanja rečima, zasipanja 'predodžbama misli'). Plima i oseka, nasip nastaje i pojavljuje se. On u jednom trenutku jeste tu, u sledećem trenutku 'jeste', ali kao da nije tu. Potopljen je. Prebrisan vodom. Odložen, ali ne i odsutan. Šta to cepa i odgađa prisutnost? Nasip u izvornom deljenju i izvornom odlaganju plime i oseke. Ne može se poći od svesti i misliti odlaganje, tada je to već prisutnost koja mene (moje telo povezuje sa pisalkom, dirkom ili tastaturom). U pitanju je odsutnost (nesvest). Voda čini odsutnim ono što jeste u nasipanju. Da li to pisanje čini mislima? Razlika prisutnog i odsutnog nasipa jeste 'zastupnik' prisutnosti koja samoj sebi izvorno nedostaje.<sup>14</sup> Zato je pesnik ili filozof mogao u jednom trenutku da misli nemislivo: "Čemu umetnost?" ili "Čemu muzika?", drugim recima, moga je da zapiše "Bitak 'je' precrtan". Precrtani bitak nosi dalekosežne posledice po mišljenje (iskazivanje) 'bitka', što nipošto ne 'znači' da 'sada' moramo 'spise o bitku' odbaciti, nego treba ponovo pročitati.<sup>15</sup> Slično je i sa pitanjem "Čemu umetnost?" ili "Čemu muzika?", mada ga stalno precrtane 'vidim'/'čujem', ne znači da ga odbacujem, već kao da ga ponovo 'pročitavam'. I to jeste način, mada ne i metod, koji ontologiju umetnosti ili ontologiju muzike otkriva/skriva u njenoj kritičnoj nasutosti dolazeće i odlazeće plime i oseke.

## 1.1.3 Ko postavlja pitanje "čemu umetnost?"

Ko postavlja to pitanje? Ko govori ili ko piše "čemu umetnost?" ili "čemu muzika"? Da li ga postavlja:

- (I) onaj/ona koji/koja govori više nego što zna?  
ili ga postavlja
- (II) onaj/ona koji/koja neće da govori više nego što zna?  
ili ga postavlja
- (III) onaj/ona koji/koja govori onoliko koliko zna?!  
ili ...

Da li su to pitanja koja povlače (impliciraju) pitanje "čemu umetnost?" ili je to *nasipanje nasipa* misli rečima teorije na mestu pravog ili prvog odgovora na postavljeno pitanje? Ko može da govori jezikom drugog? Ko u jeziku drugog telom udara o nasipe reči teorije? U vremenu nasipanja, u vremenu plime ili oseke. Da li je to metafizika ili je možda, ipak, mehanika tela teorije: teorije koja ne posmatra, već proizvodi? Šta? Nasip? Razliku prisutnosti ili odsutnosti? Ako je teorija nužna, onda je ona moguća kao 'heteronomija', još jedno beskrajno usloznavanje: kritike pitanja "čemu umetnost?" ili "čemu muzika?", ali i odbacivanja pitanja, ali i uživanje u pitanje, ali i zavođenja pitajućeg pitanim, ali i redukcije 'sveta metafore' na 'doslovne izraze', ali i sladostrasna uživanja u odlaganju odgovora, ali i ...

Koncept teorije jeste zbirka (arhiv) otklona: od mišljenja ka posmatranju i, zatim, ka pisanju. Od pisanja ka sistematizovanju, od sistematizovanja ka produkciji. Nanošenje, nasipanje, zasipanje, popunjavanje praznine, pojavljivanje *rupa* (idealne odsutnosti). Teorija?! Već i sama dvostrukost pitanja "čemu umetnost?" ili "čemu muzika?", veznikom ili nagoveštava da su umetnost i muzika jedno, ali ne baš sasvim 'isto'. Ta razlika između umetnosti i muzike nije efekat 'zrcaljenja' muzike u zakrivljenom ogledalu umetnosti, već je pitanje 'nanošenja': kako se muzika nanosi na slojeve zatalasane vode umetnosti. Jer to 'jeste' koje očekujemo između umetnosti i muzike nije jednostavno dato 'jeste' prisustva u odnosu na, više ne prisutnu odsutnost. Naprotiv, kao da je reč o nanošenju, prekrivanju (precrtavanju), i kliznuću (odronu), zatim, talasanju koje vraća i nanos učvršćuje, da bi se u sledećem 'času' ponovo 'odigralo' rasipanje koje precrtava prisustvo, itd. Ali, bitno u tom primicanju i odmicanju 'prisustva' nije odsutnost umetnosti u muzici ili izbijanje muzike iz umetnosti, već 'odnošenje' dva prostora i dva vremena koji jesu 'isto' i nikada se ne mogu ponovo podudariti i poklopiti. Reč 'ponovo' kao da kaže da one jesu bile nekad isto, kao da se obećava 'nekadašnji izgubljeni izvor'.<sup>16</sup> Obećanje 'izvora' ne mogu da razumem (predočim sebi), obraćanje izvoru me vraća 'onom trenutku sada' u kome razmicanje i primicanje (prisustvo i odsustvo, odlaganje i ponuda) kao da stvaraju 'narativnu konstrukciju' koja popunjava nedostatak prisustva muzike u umetnosti (umetnosti kao



sigurnog staništa muzike). Narativna konstrukcija jeste 'mogućnost' pripovedanja o fikcio-nalnom 'početku' koji potvrđuje kritično i razlikujuće sada u kome se 'umetnost' i 'muzika' odnose na način koji nije jednostavna prisutnost i njoj suprotna odsutnost, već, promena postava (postavljanja) u uvek određujućem prostoru (geografiji) i vremenu (istoriji). Pri tome, i geografija i istorija nisu konzistentne u tom trenutku (SADA), već se raslojavaju u plimi i oseći klase, roda, ekonomije želje, logike uživanja, religije, funkcije novca i 'igre' moći.

Taj koji se pita, ne može, a da se ne pita o pitanju, o načinu na koji pitanje dolazi do subjekta koji ga pita, za sebe i za mene. Ko izgovara to pitanje? Da li ga izgovara onaj koji još jedino može da bude u zagrljaju svoje sestre, na samrti, tradicije, apolonijskog, dionizijskog, duha, želje i bića?<sup>17</sup> Da li ga izgovara onaj koji mišljenjem biva sve dalji od mišljenja i na zemlji u stamenitosti koraka traži početak (taj *izvor*) svakog pitanja u 'sudu' mišljenja?<sup>18</sup> Da li ga izgovara onaj koji kao da hoće da razreši sve Tajne pitanja time što će mišljenje vratiti jeziku ("Granice mog sveta su granice mog jezika")?<sup>19</sup>

Ko može da pita pitanje "čemu umetnost?" ili "čemu muzika?", a da se ne pita o samim pitanjima i njihovoj 'nepodudarnoj' smeštenosti u to JA u zagrljaju patnje, na zemlji nesigurnosti ili u jeziku varanja?

Kako to JA koje se pita izgleda pred mojim okom (jezikom oka), u blizini mog uha (jezika uha) ili tamo negde gde još može da bude zahvaćeno mislima (jezikom misli, Prustovim sećanjem na izgubljeno vreme u pisanju)? Šta to pitanje ima sa mojim telom koje misli, govori, gleda, pipa, miriše, miruje ili kreće se? To JA jeste u jednom trenutku nezgrapno JA (Bart je govorio o svom seljačkom i pariskom telu koje nastanjuje neko hipotetičko književno JA)<sup>20</sup>. To JA jeste u drugom trenutku tanko preplanulo JA zavodničkog tela-objekta-uživanja-patnje-bola (Fuko je 'govoren' o zavodljivoj lepoti meleza).<sup>21</sup> To JA jeste u nekom sledećem trenutku moje čitajuće intelektualno JA koje sva tela sveta prevodi (protezama pisanja) u zapis, sintagmatski fluks (protok) čitajućeg pisanja i pisajućeg čitanja (i Prust<sup>22</sup> i Tomas Man<sup>23</sup> /Thomas Mann/ i Borhes<sup>24</sup> /Jorge Luis Borges/). To JA je uvek neko drugačije JA koje traži znak iz koga će ukrasti označitelj za sva druga moguća čitanja. Razlika između označitelja i označenog svakako je reprodukovala razliku između čulnog i inteligibilnog JA. Ali, možda takvog JA nema: kao da uzvikuje iz mraka Neko. Čitam: "Ne postoji 'subjekt' pisma, ako se pod tim podrazumeva neka suverena usamljenost pisca. Subjekt pisma je sistem odnosa među slojevima: magičkog masiva, psihičkog, društva, sveta. Unutar te scene ne može se naći punktualna prostota klasičnog subjekta."<sup>25</sup> Ili, to JA jeste svako moguće JA u beskrajnoj zavodničkoj mimikriji podele uloga i uživanja u podelu ulogu. Ali, koju ulogu: u ulogu konačnog pitanja ili u ulogu trenutnog pitanja? Konačno i trenutno se nasipaju u trenutku kada 'masa' vode nailazi, prekriva, plavi, otire i rasipa 'zemlju'. Voda i značenje, zemlja i smisao. Izvor, ušće ili, tek,

jedan tren protoka (fluksa)? Da li je to strašni sud ili kraj istorije ili spektakl postmoderne? Upravo tako! Fuko se na jednom mestu pita: "Ali, šta ako su, naprotiv, đavo i Drugi bili isto? šta ako Iskušenje nije bilo jedna epizoda velikog antagonizma, već lukava insinucija Dvostrukog? Šta ako se duel odigrava u ogledalnom svetu? Bog koji tako liči na Satanu koji tako vešto imitira Boga?"<sup>26</sup> *Duel* se reprodukuje i multiplicira u Kronenbergovim (David Cronenberg) filmovima (*Videodrom* i, pogotovu, *Sudar*<sup>27</sup>) ili u suočenju elektronske i akustičke 'proizvodnje' zvuka u Hofmanovom *Duelu*.<sup>28</sup> Kronenbergov *Sudar* audio-vizuelno indeksira nestabilne odnose interpolacija predstava želje, seksa i smrti. Erogene zone smrskanog čelika. Smrt se kodira kao jedina 'prava' mogućnost 'slučajnosti' želje. Aleatorika<sup>29</sup> 'udesu' postaje alegorija 'crte' koja razdvaja prisutno i odsutno. Nemogući intenzitet ispunjava sliku i zvuk u udaru 'sudara', ali i u 'efektu' koji, tokom filma, postaje sve apstrahovaniji do udara zvuka-svetlosti. Udar označitelja je obećan mada nije pokazan. Naprotiv, Hofmanov *Duel* 'ide' drugim putem: polazi od samog označiteljskog poretka (materijalnosti muzike proizvedene elektronski i mehanički; to je ipak pre svega muzika koja pokazuje svoju označiteljsku strukturu) da bi uspostavio 'potencijalne' fiktionalizacije sukoba 'unutar' prostora-vremena zvuka. *Duel* je istovremeno i 'označiteljski dijalog' (što je veoma 'unutar' muzički) i 'sukob' (što se potencijalno može alegorizovati do 'priče'). Film *Sudar* i muzika *Duel* se sasvim razlikuju na planu realizovanog 'označenog', približavaju se na planu potencijalnih drugostepenih (alegorijskih) 'označenih' i uspostavljaju blisku 'logiku' u rasporedu označitelja ('mehanizama' sukobljavanja). Film ne može da pokaže ono neprisutno u prisutnosti filmske naracije, a muzika ne može da dosegne 'fiksiranu' priču mada je anticipira. I, zato, oba dela provociraju samu 'strukturu' ontologije filma, odnosno muzike: odnos koji jeste odnos prisutnog i odsutnog (značenja), materije i fikcije (smisla), precrtavanja i odlaganja (istine). Provociranje same ontologije je moguće u 'razmaku' koji odeljuje delo (filmsko, muzičko) od njega samog, dopušta prekid i 'klizanje' artikulacije slike, slike-zvuka, zvuka.

Ko pita to pitanje i kako on ili ona izgleda: od krvi i mesa, od papira, od zemlje, od nežnog zagrljaja ili, tek, od mojih misli? Umirući Niče u zagrljaju, živahni Hajdeger na poljskoj stazi i usamljeni Vitgenštajn ispred zida. Ko 'može' da pita?

Kako to JA sluša klavirsku 'atonalnu' kompoziciju Šenberga<sup>30</sup> ili gleda akvarelnu apstraktnu<sup>31</sup> kompoziciju Kandinskog? Da li je to slušanje 'ludo' ili 'mudro'? Kako moj jezik uha biva preveden u jezik misli: atonalno zvuka u koncept atonalnog? Na koji način se odnose *koncepti* atonalnog i *ideja*<sup>32</sup> atonalnog? Kako moj jezik oka uživa u bojevitosti pikturalnih 'namaza' i, zatim, konceptualizacija Kandinskog. Da li je to gledanje ludo ili mudro? Da li me hvata vrtlog vode iz koje se izdiže zemljani nasip reči (predočavanja: apstraktnog slike i atonalnog muzike)? Ili, da li je moja istinska želja, želja za istinskom veštinom i ništa više? Instinkt me nagoni da slušam Šenberga Kandinskim. Kako deluje moj

instinkt? Da li ja reagujem pre nego što 'skockam' misli? Kako? Liotar je ovakav pristup 'čitanja' ili 'gledanja', a reći ću i slušanja, imenovao **libidinalna politika**: "kritika Frojda Sezanom (Paul Cezanne)" ili "kritika marksističke teorije Polokom".<sup>33</sup> Slušanje kao kritičko spekulativno 'uplitanje' Kandinskog i Šenberga. Pitanje je kako misliti slikarstvo u terminima muzike i, zatim, kako muzičku revoluciju (koncept i efekte atonalnosti) predložiti konceptima slikarstva. Liotar predlaže sledeću shemu: problem je kako misliti 'politiku' u terminima želje i želju u terminima politike. A to znači: potrebno je slikarstvo opisati terminima muzike i muzičku revoluciju terminima konceptualizacije slikarstva. Iza ove interpretativne strategije se krije namera postavljanja tačke 'gledanja' ili 'slušanja' izvan propitivanog, medija u odnosu na druge 'tekstove' (ma šta oni bili) kulture. Ako se naznačena 'procedura' primeni na 'apstrakciju' Kandinskog i 'atonalnost' Šenberga, tada se postavlja pitanje u odnosu na šta se odnose 'apstrakcija' i 'atonalnost'? Ukazuje se na *ekonomiju želje* da se želi 'drugo' u odnosu na uobičajeni (normirani, kao prirodni, po sebi razumljivi, normalni) sistem prikazivanja (slikarstvo) i predočavanja (muzika) ontološke odrednice prisutnosti. To znači, da se, u slučaju muzike, odloženi ili precrtani 'tonovi' (odstranjeni iz zakonitosti 'normiranog' tonaliteta) pokazuju kao ravnopravni (upotrebljivi, dostupni) i mogu se vezivati u harmonske i melodijske slogove. Ovde je u pitanju filozofska opravdanost (legitimnost) takve odluke. Ona se može 'opravdati' pitanjem o relativnoj 'prirodi' ontologije (odnosa prisustva i odsutnosti) unutar tonalnog sistema što nas vodi ka Deridinoj dekonstrukciji 'ontologije prisutnosti'. S druge strane, ona se može pravdati ukazivanjem da je koncept 'tonalnosti' uspostavljen i normiran u zapadnoj muzici na način na kakav je postavljen i normiran koncept 'mimizisa' u književnosti i slikarstvu. Ne želim reći da između koncepta 'tonalnosti' i koncepta 'mimizisa' postoji identitet, jednakost ili, čak, izvesna strukturalna (predodžbena) sličnost, već da su ta dva koncepta 'stavljena u upotrebu' u zapadnoj kulturi na sličan normativan način. Drugim rečima, kao da želim da kažem da postoji, između obrta tonalnog u atonalnu muziku i mimetičkog u apstraktno slikarstvo, funkcionalna sličnost. I to je, nadam se ili pitam se, čvor koji poredi 'želje' (kasnije i intencije) Kandinskog i Šenberga.

#### 1.1.4 Kada se se postavlja pitanje "čemu umetnost?"

Kada se postavlja to pitanje o umetnosti ili muzici? Kada je to JA koje ne mogu da odredim sa sigurnošću naučnika ili nesigurnošću filozofa ili umećem umetnika? Da li se ono postavlja u istoriji ili u onom vremenu bez istorije (praistorija ili postistorija)? Ako kažemo postavlja se u istoriji? Tada se pitam u čijoj istoriji? Da li u istoriji umetnosti (istoriji književnosti, istoriji muzike, istoriji slikarstva) ili u istoriji koja pripada postavljanjima (postavima) tog pitanja u umetnosti, izvan umetnosti ili u preseku onoga što je u umetnosti i onoga što je izvan umetnosti?

Da li je ovo pitanje rođeno u određeno doba<sup>34</sup> umetnosti ili u određeno doba mišljenja o umetnosti ili tek u određeno doba pisma koje jezikom prikazuje i umetnost i

mišljenje i ...? Da li je ovo pitanje mišljeno i iskazivano u tom trenutku kao zamisao, ideja ili projekt, u jeziku koji je uključivao stanovitu vrstu određenih odnosa - strukturalno i aksiološki - između reči i pisma? Da li je samo pitanje "Kada?" o tome "čemu umetnost?" ili "čemu muzika?" već povezano za pismom i njegovim stvaranjem ili oponašanjem 'istorije'? Kada kao da 'posедује' svoje *Gde*: a to je polje Drugog. Zato, kao da više ne stoji pitanje "Čemu umetnost?" ili "Čemu muzika?", već pitanje "Kako se strukturira 'horizont metafizike' umetnosti, odnosno muzike?" To 'kako' jeste 'srce' umetnosti ili muzike: to je pitanje o moći formalne tehnike (instrumentalne moći) da se proizvede kao 'registar' smisla (iskaza-iskazivanja). Iskazivanje umetnosti ili muzike nije 'samo' po sebi dato, naprotiv, ono je tek u odnosu sa drugim odsutnim ili prisutnim, a možda i anticipiranim.

Kada se odigrava pitanje "čemu umetnost?" Kada se smeštaju mogućnosti ludosti i mudrosti? Kada figure poza izlaze na scenu viđenja ili scenu slušanja? Kada se ravnodušnost hrve sa strahom, a sublimno sa trivijalnim? Kada objekt zamenjuje subjekt? Kada subjekt biva zaveden objektom? Kada se očekuje odgovor na pitanje "čemu umetnost?" ili "čemu muzika?"

#### 1.1.5 Gde se postavlja pitanje "čemu umetnost?"

Gde se postavlja pitanje "čemu umetnost?" Kako geografija čini istoriju isuviše složenom? Kako Tarkovski<sup>35</sup> smešta jezik oka između vizantijski plavog i japanski praznog? Kako Godar<sup>36</sup> (Jean-Luc Godard) razrešava dilemu dinamike (fluksa) američkog akcionog filma i levičarske intelektualne kritike superstrukture moći? Kako Zorn (John Zorn) komponuje *Kristalnu noć*<sup>37</sup> od tragova nacističkog govora (zapovedni glas Firera) i brisanih tragova bola jevrejskog tela (lomljava stakla, krhotine)? Kako se to 'gde' mapira (*mapping*) i uobličava u 'identitet' okvira (kulture, civilizacije, 'sveta')? Ratovi, zavođenja, nanosi, rasipanja, kupovina i potrošnja.

Gde se postavlja to pitanje? Na planinskoj ili poljskoj stazi, u zagrljaju sestre ili na pustoj gradskoj ulici? Da li se ono pita posle čitanja, slušanja, gledanja, pipanja, trčanja, pravljenja, njušenja?

Gde se ono pita i kada se ono pita?

Gde i kada su tako blisko suočeni JA i pitanje? To JA koje se pita "Čemu umetnost?" ili "Čemu muzika?" često izgleda kao odgovor na pitanja gde i kada? Da li smo u ovom trenutku izbili na čistinu? Da li je to Hajdegerova alpska čistina? Bljesak koji se vidi kada iskoračite iz šume na planinsku strmu 'čistinu'? Hajdeger se bavio mogućnošću i nemogućnošću 'čistine': "To ostaje skrivenim. Zbiva li se to slučajno? Zbiva li se to samo uslijed namera čovjekova mišljenja? Ili pak, stoga, što sebe skrivanje, skrivenost, *Lethe* pripada *A-Letheia*, ne kao neki puki dodatak, ne tako kao sjena svjetlu, nego kao srce *Aletheiae*? I vlada li u tom sebeskrivanju (*Sichverbergen*) čistine prisutnosti čak još zaklanjanje i čuvanje (*ein Bergen und Verwahren*), čime se neskrivenost tek jamči i tako ono prisutno

može svijetliti u njegovoj prisutnosti? Kada bi tome bilo tako, čistina ne bi bila puka čistina prisutnosti, nego čistina sebeskrivajuće prisutnosti, čistina sebeskrivajućeg zaklanjanja.<sup>38</sup> Čistina nije odgovor, već pitanje o tome kako smo to 'kada' i 'gde' spojili u 'JA' i dobili monstruma? Da li je znanje monstrum? Kako uživati znanje? Erotski monstrum nezasite mediteranske seksualnosti kod ostarelog Pikasa<sup>39</sup> (Pablo Picasso) ili mehanički monstrum-mašina u Kleovim<sup>40</sup> slikama vizuelizacije neizrecivosti matematičkog principa (na primer, progresije).<sup>41</sup> Ili, da li su u pitanju one zastrašujuće 'mašine'<sup>42</sup> o kojima govore Delez i Gatari? Ratne mašine, proizvodne mašine, fiziološke mašine, mašine kapitala, mašine zavodjenja, nomadske mašine ili mašine samog proticanja? Proticanje bez priče. Nije bez razloga Kejdž naglasio da muzika traje bez zaustavljanja. Fluks zvuka. Prebrisani prostor i 'decentrirano' vreme.

Pitanje o pitanju, insistiramo na tome, nije neutralno, kao što ni dekonstrukcija nije neutralna. Pitanje interveniše! Ono interveniše tako što našu sigurnost u to "Čemu umetnost?" ili "Čemu muzika?" pokazuje kao nesigurnost, kao razliku između nesvodivih premisa ili fantazma želje i objekta želje, odnosno, kao raskol<sup>43</sup> između znanja o tome čemu umetnost ili čemu muzika i umetnosti ili muzike koja je otpor tom znanju u jednom trenutku ili retorička upotreba (*usage*) tog znanja u drugom momentu. Nema izvesnosti, već samo intervencija.

Ali, šta znači intervenisati? Da li to znači biti instrumentalan u smislu Gudmanovog (Nelson Goodman) funkcionalizma koji pronalazi modele koji su sve bliži i bliži cilju mada ga nikada neće dostići<sup>44</sup> ili to znači biti instrumentalan u smislu političkog revolucionarnog utilitarizma Trockog<sup>45</sup> (svetska revolucija), Ždanova<sup>46</sup> (socijalistički realizam) ili Mao Ce Tunga<sup>47</sup> (kulturna revolucija) ili se pitamo kao što se Hajdeger pita za bit umetnosti ili... nas sve to vraća formuli Jozefa Bojsa koju on ispisuje na mestu umetničkog dela: **Kunst = Kapital**...<sup>48</sup> Šta znači intervenisati: kritikovati, zavoditi, služiti ili podučavati? Šta znači intervenisati: biti Benjamin, Bodrijar, Dostojevski ili Volter ? ili biti Kurbe (Gustave Courbet), Klimt (Gustav Klimt), Rubljov ili Maljevič ? ili biti Šenberg, Mocart (Mozart), Hajdn (Haydn) ili Kejdž?

Intervenisti: da li je to stvarati, praviti, proizvoditi, činiti ili biti? Pitanje "Čemu umetnost?" ili "Čemu muzika?" kao da jeste sama intervencija, kao da svoja značenja i smisao stiče samim činom izricanja pitanja? Da li, tada, pitanje "Čemu umetnost?" ili "čemu muzika?" deluje kao **performativ**, kao ono što se izvršava samim činom izricanja pitanja? Taj čin (trenutak) prisutnosti između dve odsutnosti jeste ono što se smešta od nekog za nekog, u nekom trenutku na nekom mestu. (Digresija - u lakanovskoj psihoanalizi se kaže:

1. jedan označitelj zastupa subjekt za neki drugi označitelj;
2. za jedan označitelj svaki drugi označitelj može da zastupa subjekt;

3. jedan označitelj zastupa subjekt za sve druge označitelje.)<sup>49</sup> Često se kod jezika razlikuje sam jezički izraz (u našem slučaju: sadržaj pitanja "Čemu umetnost?" ili "Čemu muzika?"), njegovo značenje (značenje pitanja "Čemu umetnost?" ili "Čemu muzika?") i njegova upotreba (ko, kada i gde pita "Čemu umetnost?" ili pita "Čemu muzika?"). Pitanje jeste čin, intervencija i događaj. Pitanje jeste performativni akt, zato što ne očekuje odgovor, već intervenciju pitanja u izvesnom odnosu subjekata u određenom trenutku i na određenom mestu. Ako je pitanje "Čemu umetnost?" ili "Čemu muzika?" performativ tada je ono jednako odgovoru "Ovo je umetnost!" ili "Obećavam/tvrdim da je ovo umetnost." ili "Verujem da ovo nije umetnost.", itd...<sup>50</sup> Ako je pitanje "Čemu umetnost?" ili pitanje "Čemu muzika?" nešto što funkcioniše kao performativ tada mogu pitati:

1. Na koliku se raznolikost činova pitanja može (ili mogu) primeniti to (ili ta) pitanje/a?
2. Koliko je klasifikacija situacija izricanja ovog pitanja moguće?
3. Jesu li te sve vrste postavljanja pitanja među sobom isključive ili saglasne ili..?
4. Na koji način se može čitati (dešifrovati) odnos dva ili više čina postavljanja pitanja "Čemu umetnost?" ili "Čemu muzika?"

Jedan odgovor bi bio "Mi pitamo za bit umjetnosti. Zašto tako pitamo? Mi pitamo tako da bismo mogli vlastiti pitati je li umjetnost u našem povijesnom tubitku jedan izvor ili nije, da li i pod kojim uvjetima ona to biti može i biti mora."<sup>51</sup>

Drugi odgovor bi bio "S kim smo mi, Serapinova braća? Mi smo s pustinjakom Serapinom. Vjerujemo da su književne himere posebna realnost i nećemo utilitarizam. Mi ne pišemo za propagandu. Umjetnost je realna kao sam život. I kao sam život ona je bez cilja i bez smisla; postoji jer ne može ne postojati."<sup>52</sup>

Odgovor bi bio: "Ako se, dakle, predavanja o umjetnosti ili estetici započnu pitanjem ovog tipa (Šta je umjetnost?, Kakvo je porijeklo umjetnosti ili umjetničkih djela?, Koji je smisao umjetnosti?, Šta znači umjetnost?, itd.), oblik pitanja ovdje bi već bio odgovor. Umjetnost bi u ovom slučaju bila unaprijed određena ili unaprijed preuređena razumevanjem."<sup>53</sup>

Sledeći odgovor sledećem odgovoru bi bio povezan sa Kejdžovim rečima o odsutnosti (ili ničemu). Odsutno kao ništa i ničemu: "Prvo je govor o ničemu." Ali i: "Ovo je govor o nečemu a naravno i govor o ničemu."<sup>54</sup>

Jezik gubi svoj sadržaj i postaje instrumentalno kretanje u vremenu izvršenja, kretanje prisustva i odsustva, smene prisutnosti i odsutnosti. Izvršenje. Odgovor na pitanje "Čemu umetnost?" ili "Čemu muzika?" kao da odgovara odgovoru 'bez reči': mesiti hleb, brati pečurke, pričati porodične priče, svirati, voditi ljubav, plakati, ...<sup>55</sup>

Pitanje se vraća ne na poreklo pitanja "Čemu umetnost?" ili "Čemu muzika?" već na čin izgovaranja, na situaciju izgovaranja, na komunikacijski akt: na samrtnički zagrljaj,

na hod po planinskoj stazi smisla ili na gradski zid (zid od Vitgenštajna do Vermera /Vermer/). Odnos tekstova o pitanju "Čemu umetnost?" ili "Čemu muzika?" nikako se ne da čitati u formi prisutnosti, ako se ikad išta čita u toj formi. To pitanje, "Čemu umetnost?" ili, uže, "Čemu muzika?" je prisutno samo u jednom trenutku izgovaranja i zatim je odsutno, brisano odgovorima, zabunama, brisanjima tragova nastalih izgovaranjem, saopštava-njem, mucanjem, zapitanošću, sigurnošću ili nesigurnošću odgovora. Zato, trenutna prisutnost ovog pitanja "Čemu umetnost?" koja se smešta između dve odsutnosti (onog pre i onog posle govora) "nije ni izdaleka, kako se veruje, ono što znači znak, ono na šta upućuje trag, prisutnost je trag traga, trag brisanja traga."<sup>56</sup>

I kada Luj Maren (Louis Marin) citira glas o slikarskoj mrtvoj prirodi "Vi, ljudi koji me gledate, fascinirani, vi imate na raspolaganju vrijeme života, ali to vrijeme izmiče. Nikakva kutija, nikakav sat ne može ga obuhvatiti, zadržati, život je krhak poput kristala, on je gotovo ništa, proziran nasuprot realnosti smrti: samo što se pojavi u pupuljku ruže, ona je već izgubila laticice: vrijeme je samo časak u vječnosti smrti."<sup>57</sup> On kao da opisuje umetnost (ili slikarstvo, recimo ili muziku), ali 'umetnost' je tada već ispuštena (izbačena) iz metafore, trag je obrisan, ona nije bila u skrivenoj poruci citata (Vitgenštajn drugim povodom uzvikuje "Nema Tajne!")<sup>58</sup>, već u trenutku izgovaranja u instrumentalnom umnožavanju čina, u ponavljanju brisanja u iskušavanju odsutnog koje će u samo trenutku biti poništeno.

#### Beleške:

1. Fotografija je objavljena, na primer, u Paul-Heinz Koesters, *Deutschland deine Denker*, Wilhelm Goldmann Verlag, Hamburg, 1980, str. 201.
2. Fotografija je objavljena u Paul-Heinz Koesters, *Deutschland deine Denker*, Wilhelm Goldmann Verlag, Hamburg, 1980, str. 245.
3. Fotografija je objavljena u prospektu izdavača Springer-Verlag, Wien New York: *Ludwig Wittgenstein Wiener Ausgabe*, str. 2. Kadrirani isečak fotografije je objavljen u biografiji: Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*, Vintage, London, 1998, fig. 50, sa natpisom: "Vitgenštajn u Svansiju, snimio Ben Ričards /Ben Richards/".
4. "Proust s onu stranu ogledala" (temat), *Gordogan* br. 17-18, Zagreb, 1985, str. 36-165.
5. Rolan Bart, *Svetla komora*. Nota o fotografiji, Rad, Beograd, 1993, str. 104.
6. John Cage, "IV", iz *I-VI*, Wesleyan University Press / University Press of New England, Hanover, London, 1990, str. 230.
7. Emanuel Levinas, "Predmet i plan" iz *Vrijeme i drugo*, Oktoih, Podgorica, 1997, str. 14.
8. Josip Brkić (pr), *Čemu još filozofija*, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1982.
9. Filozofija 'traga' za svojim 'objektom'. Odnos filozofije i 'objekta' nije stabilan, utvrđen. Traganje jeste i žudnja (za onim izvan filozofije), ali i proizvodnja 'onog' unutar same filozofije što se fikcionalno pokazuje kao da je objekt izvan filozofije. O 'statusu filozofije': Nenad Mišćević, "Althusser i Lacan: filozofija i njezin ulog" iz *Marksizam i poststrukturalistička kretanja: Althusser Deleuze Foucault*, Prometej, Rijeka, 1975, str. 71-77.

10. Tine Hribar, "Groza", *Problemi-Razprave*, št. 8 (140), Ljubljana, 1974, str. 73-92.
11. Darko Kolibaš, "Ekonomija iskazivanja i pathos distancije", iz *Hrvatska mlada kritika*, Izdavački centar mladih MM, Split, bez godine, str. 202.
12. Matjaž Potrč, "O pravilima i umetnosti", *Mentalni prostor* br. 4, SKC, Beograd, 1987, str. 48.
13. Jacques Derrida, "Some Statements and Truisms About Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seismisms", iz David Carroll (pr), *The States of Theory. History, Art, and Critical Discourse*, Stanford University Press, Stanford CA, 1990, str. 63-94.
14. Žak Derida, "Nadopuna izvora", iz *Glas i fenomen. Uvod u problem znaka u Husserlovoj fenomenologiji*, Istraživačko izdavački centar SSOS, Beograd, 1989, str. 103.
15. Ibid-11, str. 198 (beleška 1).
16. Martin Heidegger, "Izvor umjetničkog djela", iz Danilo Pejović (pr), *Nova filozofija umjetnosti*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972, str. 448-487.
17. Danko Grlić, "Čemu Nietzsche", iz *Friedrich Nietzsche*, Naprijed i Nolit, Zagreb i Beograd, 1988, str. 9-26.
18. Martin Heidegger, *Poljska staza*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1984. On je zapisao: "Govor poljske staze razbuđuje čulo koje voliš slobodu, a jade u povoljnom trenutku pretočava u krajnju vedrinu. Štiti nas od napasti pukog rada, koji, samopokrenut, proizvodi same ništavnosti", str. 9.
19. Nedoslovni navod iz Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*, Veselin Masleša - Svjetlost, Sarajevo, 1987, str. 147 (paragraf 5.6). Zato se kaže da je sva filozofija 'kritika jezika', str. 61 (paragraf 4.0031).
20. Roland Barthes, "Smrt autora", iz *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1986, str. 176-190. Cf: Jerry Bauer, "Roland Barthes - intervju", *Start*, Zagreb, sedamdesete (prema fotokopijama bez podataka o godini i stranama).
21. Rene de Ceccatty, "Lepota meleza", iz "Postmoderna aura III" (temat), *Delo* br. 9-12, 1989, str. 545-549. Ukazuje se na tekst Guy Hocquenghema "La Beaute du metis", Ramsay, 1979.
22. Marcel Proust, "John Ruskin", Ibid-4, str. 138-165.
23. Tomas Man, "Nastanak Doktora Faustusa", *Treći program RB* br. 24, Beograd, 1975, str. 201-324.
24. Horhe Luis Borhes, *Mašatarije*, Nolit, Beograd, 1963.
25. Žak Derida, "Frojd i scenopisanja", iz Obrad Savić (pr), *Filozofsko čitanje Frojda*, Istraživačko izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1988, str. 450.
26. Michel Foucault, "The Prose of Actaeon", *Art Press* no. 195, Paris, 1994, str. 59.
27. "Special Debate: Crash" (temat), *Screen* vol. 39, no. 2, Oxford, 1998, str. 175-192.
28. Srđan Hofman, "Duel", *CD Novi Zvuk* br. 8, SOKOJ, Beograd, 1996; i Cf: Vesna Mikić, "Duel kao odgovor", *Novi Zvuk* br. 8, Beograd, 1996, str. 39-42.
29. Nikša Gligo, "Aleatorika", iz *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova*, Muzičko informativni centar KDZ, Matica Hrvatska, Zagreb, 1996, str. 6-7.
30. Cf: kompozicije Arnolda Šenberga, "5 komada op. 23", 1920-23.
31. Cf: kompozicija Vasilija Kandinskog, "Prvi apstraktni akvarel", akvarel, 1910.
32. David Carroll, "Libidinal Politics", iz *Paraesthetics. Foucault Lyotard Derrida*, Methuen, New York, 1987, str. 43-52.
33. Rasprava 'govora' i 'pisma' u Jacques Derrida, "Lingvistika i gramatologija", iz *O gramatologiji*, IP 'Veselin Masleša', 1976, str. 39-42.
34. Temat o režiseru Andreju Tarkovskom: "Filmske poetike" (temat), *Treći program RB* br. 72,

- Beograd, 1987, str. 91-135.
36. Cf: Richard Roud, *Jean-Luc Godard*, Thames and Hudson, London, 1968; i *Teorija levice*, Biblioteka Filmske sveske, Beograd, 1987.
37. Pažljivo slušanje muzike sa trake eksplicitno pokazuje kolažno-montažnu strukturu dela. O poetici kompozitora: Džon Zorn, "Memorija i imoralnost u muzičkoj kompoziciji", *Transkatalog* br. 6-7, Novi Sad, 1996-97, str. 58-60. Zorn piše: "Moja lična kreativna aktivnost vezana je za akumuliranje i obradu informacija; ponekad je to pomalo kao krađa. Svakodnevni doživljaji uvlače se u moj rad. Svakodnevni doživljaji su najrelevantnija stvar u mojoj muzici; oni čine temu mog rada. Sve što činim, sve što vidim, zabeleženo je negde u mom umu ili mašti, ponekad napred, ponekad nazad, a ponekad zapravo izađe na zadnja vrata, i nikada više ne razmišljam o tome. Možda većina izađe na zadnja vrata. Ali mnoštvo doživljaja ostane.", str. 58.
38. Martin Heidegger, "Kraj filozofije i zadaća mišljenja", *Ibid*-8, str. 190-191.
39. Robert Rosenblum, "Picasso and the Anatomy of Eroticism", u Theodore Bowie, Cornelia V. Christenson (pr), *Studies in Erotic Art*, Basic Books, New York, 1970.
40. Paul Klee. *Die Zwischermaschine und andere Grotresken*, Eulenspiegel Verlag, Berlin, 1982.
41. Christian Geelhaar, "Paul Klee: progresije. Konstrukcije i koncepti iz nauke o likovnim oblicima", iz Miško Šuvaković (pr), *Primeri analitičkih radova*, Galerija SKC i Galerija Nova, Beograd i Zagreb, 1978, str. 47-51. Radi razumevanja razlike između likovnog i muzičkog predočavanja 'broja' i 'brojnih odnosa' cf: Vladan Radovanović, "Broj kao slučajnost zvuka u dodekafonskom i serijalnom sistemu", *Zvuk* br. 51, Beograd, 1961, str. 1-10.
42. Žil Delez, Feliks Gatari, "Želeće mašine" i "Dodatak: Zaključni program za želeće mašine", iz *Kapitalizam i shizofrenija. Anti-Edip*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990, str. 5-40, 315-330.
43. Žan-Fransoa Liotar, *Raskol*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1991, str. 5.
44. Nelson Goodman, "Thought" i "Things" iz *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge Mass, 1984, str. 14 i 31. Gudman je zapisao: "Ako postoji jedan aktuelni svet, tada ih postoji i mnoštvo. Zato postoje sukobljene istinite verzije i one ne mogu biti istinite u istom svetu.", str. 31.
45. Lav Trocki, *Književnost i revolucija*, 'Otokar Keršovani', Rijeka, 1971.
46. A.A. Ždanov, "Referat o časopisima Zvezda i Lenjingrad", *ibid*-16, str. 549-570.
47. Mao-Tse-Tung, "Kultura i umjetnost", *Ibid*-16, str. 571-572.
48. Jozef Bojs je formulu **Kunst=Kapital** u više navrata ispisivao ukazujući na dvostrukost ekonomskog i magijskog principa u odnosu na egzistenciju umetnosti. Pitanja o ekonomiji je na estetički-ekstatički način postavio Žorž Bataj, *Prokleti deo. Eseji iz opšte ekonomije. Potrošnja*, Svetovi, Novi Sad, 1995. Pitanja o 'ekonomiji muzike' je postavio Žak Atali, *Buka. Ogled o ekonomiji muzike*, 'Vuk Karadžić', Beograd, 1983.
49. Žak Lakan, "Prevrat subjekta i dijalektika želje u Frojdovskom nesvesnom", iz *Spisi (Izbor)*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 298.
50. Dž.L. Ostin, *Kako delovati rečima. Predavanje na Harvardu 1955. godine*, Matica srpska, Novi Sad, 1994.
51. *Ibid*-16, str. 485.
52. Lev Lunc, "Zašto smo Serapinova braća" iz *Sovjetska književnost 1917-1932*, Naprijed, Zagreb, 1967, str. 41-45.
53. Jacques Derrida, *Istina u slikarstvu*, IP Svjetlost, Sarajevo, 1988, str. 23.

54. John Cage, "Predavanje o nečemu", iz Miša Savić, Filip Filipović (pr), *John Cage. Radovi/tekstovi 1939-1979*, SIC, Beograd, 1981, str. 73.
55. O životu i delu Džona Kejdža: Marjorie Perloff, Charles Junkerman (pr), *John Cage. Composed in America*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.
56. Deridin reči navedene u Nenad Mišević, "Trag", iz *Bijeli šum (studije iz filozofije jezika)*, IC Rijeka, Rijeka, 1978, str. 20.
57. Cf: Louis Marin, "Kako čitati sliku" iz Nenad Mišević, Milan Zinaić (eds), *Plastički znak*, IC Rijeka, Rijeka, 1981, str. 122; i "Elementi za slikovnu semiologiju", *Domesti* br. 7-9, Rijeka, 1981, str. 37-41.
58. *Ibid*-19, str. 187.s

## 1.2 TEATRALIZACIJE FILOZOFIJE: FILOZOFIJA POKAZUJE SVOJE TELO

Svaki govor o Niče u je toliko neprecizan da tekst o njemu moram da čitam na glas!

### 1.2.1 Uvod

Polazna hipoteza ove male studije o Fridrihu Niče u i njegovim uticajima na filozofiju i estetiku XX veka glasi: razlika smisla i značenja nastaje prenošenjem jednog filozofskog diskursa ili teksta iz mogućeg sveta u mogući svet. Konkretnije, Ničeovi tekstovi su puni besmislica, nekonzistentnosti, praznina, nedorečenosti, metaforičnih i alegorijskih pseudoklasicističkih, pararomantičarskih obećanja i retoričkih mucanja. Malo ko bi očekivao da oni mogu izazvati epohalne učinke kakve su imali na filozofske i estetičke diskurse. Ono što me zanima i što će ovaj tekst analizirati i raspravljati jeste:

- (I). razlog njihovog uticaja,
- (II). mehanizam (mašina želje) njihovog premeštanja iz mogućeg sveta u mogući svet, i
- (III). više veoma različitih primera njihove recepcije u modernoj i postmodernoj kulturi.

### 1.2.2 Razlog i putevi uticaja

Filozofija/estetika Fridriha Niče a<sup>1</sup> je usamljenički diskurs asimetričan produkcijama modernosti na prelazu XIX u XX vek, ali i jedan od neobičnih temelja modernosti (individualizam, ironija, kritika, svest o artifičijalnosti i o asimetrijama subjektivnosti i sveta u racionalnom poretku metafizike).

Mada različit po stilskim karakteristikama i po načinu na koji se ne podudaraju smisao i sadržaj, njegov diskurs pripada kompleksu iniciranja moderne filozofije kao filozofije prikazivanja sopstvenih retoričkih, epistemoloških i aksioloških granica. Jedan od velikih fantazama moderne, posebno autoreferencijalnih preispitivanja filozofskih granica,



pitanje je kraja filozofije. Ali, kao što nikada nije bilo jedne filozofije tako nije bio ni moguć jedan kraj - postoji mnoštvo *krajeva, repova* ili *slepih ulica* koje je filozofska diskurzivnost proizvodila za sebe na mestima očekivanja (projektovanja i prevazilaženja) sopstvenog kraja. Kraj filozofije u XX veku je postao **moda** ili, blaže, **stil** (onaj pravi, jedini, stil, drugim rečima, stil kome prethodi određeni član) njenog preživljavanja. Posle Ničea se filozofija ne misli kao univerzalna mudrost razumevanja, već kao moda ili stil prikazivanja filozofije kao discipline (mogućeg sveta) i filozofa kao autora (hipoteze subjekta filozofije). U svom ekscesnom, često i tragičnom, hodu kroz aktuelnost koja je postajala savremenost, XX vek je pokazao da filozofija (i zatim ili zato estetika) može postojati kao performativni čin kojim se moda ili stil realizuju. Kad god je filozofija XX veka težila mudrosti, razumevanju asimetrije subjekta i velikog spoljašnjeg Drugog ili univerzalnih zakona-principa sveta, društva, subjektivnosti ili racionalnosti ona je postajala utilitarna pragmatika političkog ili religioznog totalitarizma. Niče se tu pojavljuje kao simptom koji pokazuje kako svaki totalitet puca, kako se logocentrizam preobražava (ili barem travestira) u policentrizam (pluralizam, multikulturalnost), kako, ako smo u domenu estetike, svaka sklonost ka *Gesamtkunstwerku* postaje rad Ne-Celog (*Pas Tout* - lakanovski rečeno: "Nema seksualnog kontakta"!).

Ovlašno: Marks je projektovao jednu koncepciju kraja filozofije u tezama o Fojerbahu (Ludwig Feuerbach), Frojd je zasnivanjem psihoanalize kao nauke oduzeo pravo glasa filozofiji (tu se kasnije nastavlja Lakan preobražavajući-travestirajući celokupnu filozofsku tradiciju kao i raznorodne tradicije kulture u oblikovni materijal svoje *lečničke besede*, a to znači u označitelj), Niče je gubeći glas sistema i, time, veliku zapadnu tradiciju od Grka do Hegela transfigurisao (premestio) u gotovo besmisleno mucanje (Kak-o, š....ta, K....o, Kud....a) koje možemo prepoznati i interpretirati na bilo koji način, Ludvig Vitgenštajn je verovao da *Tractatusom* dovršava filozofiju logički projektujući mogući svet zatvorenih koncepata izrecivog, Hajdeger je nemoguću obnovu metafizike uspostavio kao inverziju prvih pitanja koja su premeštena iz filozofije u ishodište zagubljenog ili nikad odigranog porekla, Emanuel Levinas je ukazao na *asimetričnog Drugog* koji je izvan jezika (sfere sveta) i time je jeziku oduzeo moć proizvodnje istine u svetu (možemo bez ironije dodati i da je oduzeo jeziku moć proizvodnje istine u slikarstvu ili poeziji ili muzici ili teatru), Derida je filozofiju poveo preko praga pisma u carstvo znaka (književnost), Džon Serl je filozofiju jezika sveo na deskripciju govornih akata (govornih situacija) opisujući je kao jednu tehniku među tehnikama iscrpnog opisivanja govora, ili u sasvim drugačijem okviru Artur Danto je parafrazirajući Hegela umetnost dovršio filozofijom (umetnost koja postaje filozofija - interpretacija\* - dovršava istoriju zapadne umetnosti), Ričard Rorti je filozofiju u duhu pragmatizma, liberalizma i relativizma opisao kao kulturološke studije (studije mogućeg sveta kulture u kome se odigravaju mišljenje, govor ili pisanja sa svim razlikama u prikazivanju ili izražavanju), ...

Ako bi se Ničeovom tekstu pristupilo sa stanovišta logičke analize (vitgenštajnovski usmerena analiza) malo šta bi tu bilo od koristi. Ako bi se Ničeovom tekstu pristupilo sa stanovišta posthajdegerovskih i deridijanskih rasprava on bi se pokazao kao, možda, privilegovani prolaz u *pismo*: pismo ne govori samo ono što beseda kazuje, već i ono što diskurs proizvodi mada besedom ne kazuje. Proizvodnja značenja odvojenog od smisla, tj. proizvodnja razlike značenja i smisla, pogodno je tle za raspravu Ničeovog dovršenja filozofije (ulazak u ulicu iz koje nema izlaza, taj osećaj nam je danas dobro poznat upravo ovde na Balkanu gde logocentrizam realsocijalističkih institucija i logocentrizam pravoslavlja zatvaraju vrata svih mogućih svetova). Ako bi se Ničeovom tekstu pristupilo sa stanovišta kulturoloških studija (rortijevski usmerena analiza) kompleks besmislica i obećanja bi se video kao mapa ili shema tragova ili dokumenata o građenju moderne tekstualnosti (u trenucima kada se upliv nemačke filozofske tradicije osećao još kao dovoljno prisutan i jak, mada je ona bila neopozivo mrtva - između snage uticaja i smrtnosti postoji jedan paradoksalni spoj koji se jedino može opisati kao označiteljski ostatak). Ničeovom tekstu daje smisao nemačka tradicija u koju je egzistencijalno uzglobljen, mada u okviru nje izgleda odigrava kao omaška, promašaj mete, nedorečenost, *degenerisana loza plemenite krvi* ili pobuna u kojoj se jedno pojedinačno ja izdvaja i razlikuje od beskrajne sveobuhvatnosti asimetričnog spoljašnjeg Drugog (koji daje legitimnost) nemačkoj filozofskoj tradiciji i možda celokupnoj zapadnoj metafizičkoj tradiciji.

Dalje od Ničea se ne može ići, **tu je kraj!** Poslednje uživanje i zadovoljstvo u brujanju glasova koji su glasovi mada stvaraju mimetičku iluziju brujanja kosmosa i kosmičkog (kosmičkih) bića. Nema više starih Grka koji su osluškivali brujanje kosmosa na mestu našeg postojanja (neznanja). Nema prolaza, nema privilegovanih pasaža, nema nastavka, nema putovanja, nema kritike, nema evolucije i nema revolucije: slepa ulica. Sahrnjen pre nego što je umro. Napred se ne može ići (pred zidom smo), a povratak koji izgleda privlačan, mada ne znamo zašto, nije moguć. Niče kao da dovršava filozofski san - moru filozofije. Ne kažemo Ničeov tekst, već Niče, a time potvrđujemo da je značenje njegovog diskursa **performativni čin** (izvršava se izgovaranjem, iščitavanjem, a ne referencijalnim ili simboličkim vezama ekonomija označavanja). Svako novo čitanje Ničeovog teksta nas uverava da je **brujanje kosmosa** tek *jezička igra* ostvarena performativnim situacijama u kojima filozof na sceni svog života izvodi performans za sve nas, ali i pored toga želja za kosmosom i kosmičkim bićem ostaje u tekstu koji svojom nedorečenošću obećava da tu nečega ima, mada ... Da li je to *mada* književna tvorevina pisma koja gubeći svoju referencu (odnos) postaje generator značenja koje traži izgubljeni smisao ili je to *mada* možda jedini način da filozofija opstane kao filozofija tražeći opravdanje za Ničea i za nas koji danas govorimo o njemu.



Fridrih Niče

### 1.2.3 Mehanizmi (MAŠINE ŹELJE)

MoŹemo poći od formalne sheme Ničeovog teksta, a ona je odreĹena binarnim parom (spojem): značenja i besmisla. Problem se pojavljuje u trenutku kada drugi filozof ili češće estetičar Ničeovu besedu (pismo, diskurs) preuzima i prikazuje (*representation*) kao binarni par (spoj) značenja i smisla.

Podimo od parafraza i modifikacija Fregeovog (Gohlog Frege) modela reference. Značenje jedne reči (besede, diskursa ili teksta) je odreĹeno referentom, tj. predmetom izvan teksta na koju tekst ukazuje uspostavljajući svoj smisao. Ovde je naglašen sinhronicitet (obećavajuća podudarnost) značenja i smisla. Ali razlika značenja i smisla nastaje zato što se referent i tekst ne povezuju na pustoj zemlji (*waste land*) već u **moćućem svetu**. Pri tome, veze (veziva) značenja i smisla sa referentom nisu samo jednostavna ili veoma složena korespondencija (ogledanje ili mimezis), već i funkcija načina davanja referenta tekstu u jednom moćućem svetu. Način davanja reference (odnosa) je kompleksna funkcija koja omogućava da odnos značenja i smisla sa referentom nije jednak u svim moćućim svetovima.

Ako je u jednom moćućem svetu Ničeov tekst odreĹen binarnim parom značenje-(be)smisao, a u drugom moćućem svetu (na primer, Bataj, Derida, Delez, Art&Language ili Sloterdajk) binarnim parom značenje-smisao, tada je do promene došlo i u referenci (odnosu) i u načinu davanja reference. Ničeov referent je fikcijski referent (semantički konstruisana struktura nastala prenosom tradicionalnog ili klasičnog diskurzivnog materijala). Ničeova referenca (referencijalni odnos) je transformisana (preobražena) u Ničeovu besedu (retorički materijalni poredak) kao referenta, a Ničeov način davanja referenta u ne-Ničeovu ugradnju tačke gledišta, u Ničeov način davanja referencijalnog odnosa. Opisana procedura zasniva se na tri postupka:

1. na postupku upotrebe ili *ready made-a*,
2. na postupku premeštanja (transfiguracije) i preobražaja (transformacije) crta jednog moćućeg sveta u crte drugog moćućeg sveta, i
3. na postupku ugradnje jedne ili više interpretativnih tačaka gledišta u Ničeovu besedu.

Postupak upotrebe (*ready made-a*) se zasniva na uverenju da premeštanje značenjsko-smisaonog poretka jednog konteksta u drugi kontekst dovodi do preobražaja prvobitnih značenja i do njihovog retoričkog prenamaglašavanja. Ničeova beseda je artefakt dovoljno bogat značenjima (mada nije bitno da li su u pitanju smisljena ili besmislena značenja) da se promenom konteksta izricanja besede udvajaju (umnoŹavaju, odslikavaju) smisao i značenja. Značenjsko udvajanje i umnoŹavanje kao u više ogledala ne povlači ozbiljne ontološke konsekvence, pošto su u pitanju promene u retoričkim obrascima stila ili mode. Parafrazirajući Vitgenštajna značenja su funkcija upotrebe reči u jeziku, odnosno, značenja i smisao besede su funkcija upotrebe filozofske besede u moćućem svetu

estetičkih očekivanja. O Ničeovoj besedi se ne govori kao o referencijalnom sistemu ontoloških obaveza, već kao o sistemu bez ontološki datog referenta (ili nema referenta ili je referent fikcijska tvorevina ili fantazam) koji svoja značenja i smisao stiče uspostavljanjem funkcionalnih (ili performativnih) veza između moćućeg sveta stila ili mode i besede. Ako je tako, a svaki Ničeov tekst kao i njegove kasnije upotrebe nam to nagoveštava, tada njegova beseda ostvaruje svoje značenjske funkcije premeštanjem i smeštanjem u moćući svet, gubeći početni smisao. Smisao je tek uzglobljenost u moćući svet mode ili stila. Svaka rasprava o značenju njegovih tekstova je rasprava moćućih transformacija i transfiguracija besede iz moćućeg sveta u moćući svet (arheologija, mapiranje, genealogija).

Sa relativističkog stanovišta crte moćućih svetova nisu ontološki utvrđene činjenice sveta, odnosno, nisu formalno definisani aspekti ili indeksi zatvorenog koncepta. Svaki od moćućih svetova je otvoren, promenljiv i zasnovan na utvrđivanju pravila jezičke igre za specifičnu, najčešće jednokratnu, upotrebu. U formalnom smislu, postavke crta moćućeg sveta (jedne jezičke igre) su sintaktička pravila i putevi njihovih realizacija, a u egzistencijalnom, smislu postavke crta moćućeg sveta (jedne jezičke igre) su koncenzusi između grupe igrača (filozofa) ili šire igrača i publike (kulture koja prihvata Ničeovu besedu na neki moćući način).

Da li postoji Ničeova tačka gledišta? Ako postoji ona je dosta smušena, nejasna i nedorečena, mada obećavajuća i retorički otvorena za preobražaje označitelja u znak i znaka u novi označitelj. Ničeova beseda posmatrana u istorijskoj perspektivi prenošenja iz moćućeg sveta u moćući svet ukazuje se kao jedan **označitelj S**. Njegova beseda je analogna označitelju kao praznoj materiji otvorenoj anticipaciji značenja i smisla. Odnosno, jedan označitelj jeste označitelj samo tako što zastupa neki drugi označitelj za sve označitelje. Odnosno, Ničeova beseda jeste beseda samo zato što zastupa bilo koju modernu besedu za sve ostale besede filozofije i estetike. Ona ima karakter monete, tj. označitelja koji prividno deluje kao znak. Ona ima karakter monete koja u različitim moćućim svetovima ima različite vrednosti (smisao i značenja) u zavisnosti od interpretacije koja je tekstualna ili podtekstualna podrška njenoj upotrebi (iscrtavanju crta moćućeg sveta). Upravo zato Ničeov diskurs funkcioniše kao da je smislen u različitim svetovima, na primer, Bataja, Deride, Deleza, Sloterdajka, Gatarija i mnogih drugih. Ničeov diskurs je moneta koju međusobno razmenjuju filozofi moderne gradeći svoj moćući svet retoričkih naddeterminacija tog stila i mode. Napomena: pojmove *stil* i *moda* ne upotrebljavam kao negativne karakterizacije moderne i postmoderne, već kao temeljne odrednice njihove permenatne evolucije, kataklizmi filozofskih paradigmi ili fraktalne fragmentarnosti razlika. U XX veku se filozofija ne misli, ona se govori ili piše (moderna), odnosno, ona se medijski proizvodi ili produkuje (postmoderna).

### 1.2.4 Veoma različiti primeri recepcije

Veoma različiti primeri recepcije<sup>2</sup>, premeštanja Ničeove besede iz mogućeg sveta u moguću svet, uvek su izvedeni iz sopstvenih potreba. Filozof (filozofski taj stil ili moda) **nisu nevine bez-interesne racionalnosti metajezika**, već upravo suprotno intencionalne interesne ekonomije utvrđivanja značenja, smisla i vrednosti za specifičnu kulturološku upotrebu (uspostavljanja moći, identiteta, saznanja i kriterijuma). Pazite, u pitanju su precizne pozicije!

### 1.2.5 Žorž Bataj

U novovekovnoj metafizici uma Bataj<sup>3</sup> ukazuje na prelaz od centralnog ka perifernom, od prihvaćenog ka odbačenom, od poštovanog ka prezrenom. Niče je tu ključ za otvaranje *brava* heterogenosti, suverenosti i erotike. Određenje čoveka se ne vidi u čuvanju identiteta subjekta i zaštiti njegove (celovite) subjektivnosti ili racionalnosti, već u njegovoj potrošnji i ekstatičkom rasipanju. Rasipanje čini da sve (politika, seksualnost, traumatski snovi, racionalizacije, birokratska pravila, ideološka samoizjašnjenja) ulazi u način života preobražavajući filozofiju u estetičke tragove egzistencije. Kao što se ne podudaraju značenja i smisao, tako se ne podudaraju ni život (u konkretnom) i egzistencija (u teorijskom smislu pojavnosti postojanja bića).

Filozofija je u doba modernizma igračka bibliotekara. Filozofiranje (*jezička igra sa figurama filozofije*) odigrava se u biblioteci, a bibliotekar, upravo, određeni istorijski bibliotekar, poslednji je veliki filozof. Bibliotekara čini biblioteka (taj odnos je suštinski materijalni odnos, koji nas vraća neutemeljenosti identiteta subjekta u nesvesnom). Nesvesno nije poreklo identiteta, već ona **paralelna** neutemeljena sila **paralelna** svakom mogućem pojedinačnom identitetu. Tako, isto biblioteka sa mnoštvom knjiga, nekonzistentnim indeksima klasifikovanja i razlikama tematizacija, jeste za bibliotekara neutemeljena snaga (*tok označitelja*) koja ne ispušta ni jedan njegov čin sublimnog gesta ili opscenog erotizma iz svog polja naddeterminacija.

Po Bataju, Niče je prvi put izrazio krajnju, neuslovljenu težnju čoveka, nezavisno od nekog moralnog cilja i od služenja nekom Bogu. Kom Bogu, kakvom Bogu, Bogu od čega i za koga? Zatim: on (Bataj) jeste u pometnji! Jezik jeste mesto, sredstvo i efekat pometnje: "pokušao sam da sledim jedno lucidno učenje koje me je privlačilo kao svetlost; požnjeo sam teskobu i, najčešće, osećanje poraza." Hipoteza, spoljašnji asimetrični kriterijum, može da glasi: "bića, ljudi, mogu opštiti - živeti - samo izvan sebe samih." Kako moraju da opšte, oni moraju hteti to zlo, to prljanje koje, postavljajući biće u njima, omogućava njihovo uzajamno prožimanje. Fragmentarni diskurs jeste diskurs u koji se upisuju hipoteze (tekstovi) subjektivnosti i specificirane pojedinačnosti egzistencije. Ne, Bataj ne piše fusnote (komentare, aforizme) Niču ili bilo kom drugom filozofu, on od materijalne besede filozofije pravi drugi diskurs (diskurzivne figure nesvesnog koje se pojavljuju kroz

pismo). On iznosi na scenu sveta telo koje u svojoj perversnoj opscesnosti pokazuje da je istina ono što nikada ne može biti istina. Njegov modernizam je tamni modernizam. Zato, je njegov besformni (*informe*) materijalizam suprotstavljen dijalektičkom materijalizmu projekta (pa i samom Bretonu /André Bréton/, pa i samom Marksu). Spoljašnji diskurs razaranja normalne (čitajte utilitarne) identifikacije stanja: "Zanos koji je Niče opisao... nasmevano olakšanje, trenuci lude slobode, ta lakardijaška raspoloženja inherentna najuzvišenijim stanjima...: da li je ta bezbožna imanencija sadašnjost patnje?"

Ako pratimo približavanje Bataja Niču tada pratimo glas koji treba da pokrene naše telo iz apologije telu (uživanju) ili telu (istini). Čitamo: "Ja ovako govorim u trenutnoj nameri da pokažem da Ničeovo unutrašnje iskustvo ima domašaj koji još nije obelodanjen. Ne osećam potrebu da ovom prilikom kažem šta je sve moguće obuhvatiti pojmom nemogućeg, ni na koji način ekstaza, prinošenje žrtve, itd. ... dovode ono moguće na razinu nemogućeg." Ili, lakanovski rečeno, Bataj govori više nego što nama kazuje upravo da bi prineo Ničea kao žrtvu na žrtvenik pisanja. Žrtva koja se daje filozofiji za naš sopstveni bol, nemoć tela i zamah, zamah, zamah tela koje izmiče umu. Ovaj vek je ukazao na dva puta izmicanja logocentrizmu: izmicanje telom koje gubi moć uma i izmicanje pismom koje postaje istorija pisma umesto istorije mišljenja. Telo i pismo. Zato Julija Kristeva s pravom zapisuje: "Bataj kaže da u onome što možemo nazvati drugim semiotičkim sistemima, a posebno na Istoku, subjekt može da dosegne ekstra-diskurzivnu heterogenost bez pribegavanja želji. (U tom smislu je Arto možda istočniji od Bataja)." I konačno, da li je ovaj citat, koji sledi, formula koja spaja sve te raznorodne pisce i ta raznorodna tela filozofije, uživanja, biblioteke, teorije, semiotike, seksa, meditacije, fikcionalizacija: "Ja se približavam poeziji, ali da bih je izneverio". Umesto reči poezija TU su sve moguće druge reči: Bog, bogovi, žena, muškarac, dete, roman, slika, muzika, glas, telo, seksualnost, duh, materija, filozofija, pismo:

- Ja se približavam Bogu, ali da bih ga izneverio.
- Ja se približavam bogovima, ali da bih ih izneverio.
- Ja se približavam ženi, ali da bih je izneverio.
- Ja se približavam muškarcu, ali da bih ga izneverio.
- Ja se približavam detetu, ali da bih ga izneverio.
- Ja se približavam romanu, ali da bih ga izneverio.
- Ja se približavam slici, ali da bih je izneverio.
- Ja se približavam muzici, ali da bih je izneverio.
- Ja se približavam glasu, ali da bih ga izneverio.
- Ja se približavam telu, ali da bih ga izneverio.
- Ja se približavam seksualnosti, ali da bih je izneverio.
- Ja se približavam duhu, ali da bih ga izneverio.
- Ja se približavam materiji, ali da bih je izneverio.

Ja se pribliŹavam filozofiji, ali da bih je izneverio.

Ja se pribliŹavam pismu, ali da bih ga izneverio. Itd...

Da li je egzistencijalistički i fenomenološki prethodeći strukturalizmu, Bataj bio u mogućnosti da dođe do samog označitelja? Ako jeste, tada je put vodio ili preko *satorija* (zen) ili preko ništavila (zapadni diskurs o biću/nebiću) ili preko anticipacije *besformnog*. Još u *Dokumentima* (1929-30) on je indeksirao procese besformnog (*informe*) ili procese pomoću kojih forma još nije načinjena (proces koji prethode formi). Besformnim se naziva ono stanje materije koje prethodi formi, odnosno, umetničkom oblikovanju. Po njemu: "Rečnik bi trebalo da počne od tačke kada se više ne bavi značenjem već samo upotrebom reči. Tako *besformno* nije samo pridev sa određenim značenjem, već termin koji sluŹi za odbacivanje, ... Tvrditi s druge strane da univerzum ne liči ni na šta i da nije ništa drugo do besformna svota, zahteva da je univerzum nešto nalik pauku ili sluzava pljuvačka." Drugim rečima, batajevsko besformno je nešto slično prvom principu koji definiše ono što je isključeno iz Zapadne metafizike (Iv Alen Boa/Yves Alain Bois/). Označitelj uvek predhodi konačnom značenju, ali anticipira njegove varijantne mogućnosti. Par definicija se suprotstavlja neredu misli i, možda, anticipira ideju označitelja (pokazuje se kako se anticipira ono što za svaki jezik donekle unapred anticipira sva njegova značenja): "Satori se u zenu postiŹe samo kroz komične tananosti. To je čista imanencija vraćanja sopstvu. Umesto transcendencije, ekstaza - u najluđem, najpraznijem ponoru - otkriva jednakost stvarnosti sa samom sobom, jednakost apsurdnog objekta s apсурdnim subjektom, jednakost vremena-objekta, koja razara samorazarajući se, s razorenim subjektom. Ta jednaka stvarnost se u izvesnom smislu nalazi dalje od one transcendentne, to je, kako mi se čini, ono najudaljenije moguće." i "Ništavilo je za mene granica nekog bića. S onu stranu definisanih granica - u vremenu, u prostoru - jedno biće više nije. To nebiće je za nas puno smisla: ja znam da je moguće uništiti me. Ograničeno biće je samo jedno pojedinačno biće, ali da li postoji totalitet bića (shvaćen kao zbir bića)? Transcendencija bića je, u osnovi, to ništavilo. Neki objekt nas transcendiraju upravo ako se pojavljuje s onu stranu ništavila, u izvesnom smislu kao neka datost ništavila."

#### 1.2.6 Martin Hajdeger

Niče je otvorio vrata kroz koja je ušao Hajdeger<sup>4</sup> u još jedno zatvaranje prolaza kroz filozofiju (filozofija kao soba/hodnik ili filozofija kao telo figure). *Slepa ulica* u *slepoj ulici*. Lepota kruga. Krug kao retorička figura interpretativnog obuhvatanja odsutnog smisla. Krug u razumevanju pripada strukturi smisla kojeg je fenomen u egzistencijalnom ustroju tubivstvovanja ukorenio u rastumačujuće razumevanje. I, Hajdeger je Ničeovu razliku smisla i značenja, koja se za njih, ma koliko bili različiti, ukazivala kao pukotina (hijatus) u metafizici, pretvorio u INVERZNU formulu koja glasi:

NIJE ODLUČUJUĆE ISTUPITI IZ KRUGA, VEĆ U NJEGA STUPITI NA PRAVI NAČIN.

Niče je svakim zapisom, pa i samim životom, istupao iz kruga (poništavajući podudarnost smisla i značenja), a Hajdeger je obećao stupanje u krug na pravi način, što je ipak samo obećanje koje pomera želju stupanja u beskraj vremena. Hajdeger je iz Ničea izveo filozofiju obećanja, sasvim različitu od filozofije **utopije** (od Tomasa Mora /Thomas More/ do Marksa) ili **nade** (Bloha/Ernst Bloch/). Filozofija obećanja je obećanje filozofije u vremenu kada ona kao filozofija nema više šta da obeća Drugom! Ne, odloženo obećanje. Ne to je zatureno obećanje. Već nemoguće obećanje. Zato on, kao pre njega Niče, filozofskom fikcionalizacijom imaginarnog objekta obećanja (izvora, porekla) obećava filozofiji filozofiju (pruŹa nadu u povratak na izgubljeno prvobitno mesto porekla). Ali mesto porekla nije mesto PRISUTNOG, već mesto doŹivljaja nemoguće (precrtane, obrisane) prisutnosti pravog smisla filozofije. Nedostignuto poreklo jeste ono ka čemu se u grču pomera telo filozofa. Šta se dešava kada filozof počinje da oseća svoje telo? Zato je Hajdegerova filozofija u toj meri toliko grčevita i telesna. Konačno, on se okreće zemlji i mistifikuje je i fetišizira je i idealizuje je i obećava je. Zemlja je poslednji trag (ostatak) tela. Pravog tela. I tu je hijatus užasa: Niče pokazuje da nema pravog tela, a Hajdeger jedino i govori o pravom telu. Pravo telo je telo koje uspravno koraća po zemlji grčkih ili nemačkih seljaka?!. Nepremostivi hijatus između Ničea i Hajdegera i pored sklonosti Hajdegera prema Ničeu. Sklonost nije i opravdanje! Sklonost nije diskurs o istini.

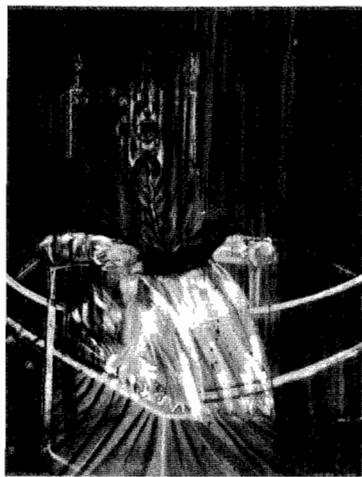
Hajdegeru kao da pitanje dopušta da ga izrazi (razlikovati izraz i izražavanje odgovora ili zapisa): "Kako to da je Ničeova metafizika, pozivajući se na život, dovela do preziranja mišljenja? Razlog tome valja potražiti u činjenici da se nije uvidelo kako je, shodno Ničeovom učenju, obezbeđenje stabilnosti putem predstava i planova, ali i putem moći, od istog značaja za život kao i njegovo povećavanje i uzdizanje. Samo, ovo uzdizanje života shvatano je samo sa stanovišta opojnosti (dakle: na psihološki način), pa se opet zanemarivala presudna stvar: da ono u isti mah obezbeđenju stabilnosti daje pravi i svaki put novi podstrek i opravdava razmah života. Zato volji za moć pripada bezuslovna vladavina računskog uma, a ne izmaglica i smutnja života punog vreve. Pogrešno vođen kult Vagnera (Wagner) dao je Ničeovoj misli i njenom prikazu umetničku auru koja je - idući tragom Šopenhauerove (Arthur Schopenhauer) sprdnje s filozofijom (to jest - s Hegelom i Šelingom /Friedrich W.J. Schelling/) i drŹeći se njegovog površnog tumačenja Platona i Kanta-poslednju deceniju devetnaestog veka pripremila za oduševljenje kojem površnost i nejasnost aistoričnosti, već same po sebi, sluŹe kao karakteristike onoga što je istinito. Ali, iza svega toga leŹi jedinstvena nemoć da se misli na osnovu suštine metafizike i da se sazna domašaj suštinskog preobraŹaja istine i istorijski smisao pobuđujuće nadmoćnosti istine kao izvesnosti; a leŹi, takođe, nemoć da se na osnovu tog saznanja Ničeova metafizika mišljenjem vrati na jednostavne staze savremene metafizike, umesto da se od nje pravi knjiŹevni fenomen koji glave više raspaljuje nego pročišćuje, koji nas zapanjuje, pa možda čak i - užasava..."



Hajdegerov (zemljoradnički, seljački) puritanizam je otpor uživanju smisla kome je Niče težio doslovno, otvoreno, bezrezervno i telesno. Hajdeger odbacuje uživanje u metafori. Metafora metafore, kao i alegorija alegorije, jeste *filozofska igračka* skrivenog uživanja u smislu, uživanja koje jeste izgovor za uživanje tela. Proteza i posrednik... On nikada neće shvatiti Ničea, ali on to nije ni tražio? On je tražio istinu... Uživanje ne zahteva razumevanje... Istina jedino traži istinu i na početku (izvor umetničkog dela) i na kraju (kraj filozofije): "Zadaća bi mišljenja bila tad napuštanje dosadašnjeg mišljenja na određenju stvari mišljenja." ili "Već sama namisao takve zadaće mišljenja - mora začuditi. Mišljenje, koje ne može biti ni metafizika ni znanost?" Da li je to konačni opis Ničeovih glasova: "mišljenje, koje ne može biti ni metafizika ni znanost".

### 1.2.7 Žil Delez

Ničeovu kritiku (*posrnuće*) metafizike Delez<sup>5</sup> antidijalektički kôdira. On u svom izlaganju na *Savetovanju o Niču* (Cerisy-la-Salle, 1972) kazuje: "Dobro je znano kako se današnji problem revolucije sastoji u pronalaženju jedinstva punktualnih borbi, a da se ne padne u despotsku i birokratsku organizaciju partije ili državnog aparata: jedna ratna mašina koja se



Francis Bejkn, studija po Velasquezovom portretu Pape Inocentija X, 1953.

ne može uporediti s državnim aparatom, jedno nomadsko jedinstvo..." Nomadizam, premeštanje sa sekcije na sekciju, sa polja na polje, sa teritorije na teortoriju. Dijalektici posedovanja se suprotstavlja dijalektika prelaženja. Suprotnost i suprotstavljenost tela (komada) i fluksa (protoka). Iz te suprotstavljenosti proizlazi razlika prebrisane površine (površine koju prelazi telo, čopor ili horda, a metafora vetra ili talasa vode je zahvalna) i utemeljene površine (površine koju fundira geneza biološkog života, lanac genetskog nasleđa, pravo posedovanja i nasleđivanja posedovanog). Da li brzina nomada poništava histerično trzanje organa? Da li se tu otkriva razlika između Deleza i Ničea? Da li se u slikarskom gestu, na primer Frensisu Bejkona, otkriva ta suštinska razlika između prebrisane i utemeljene površine?

Pogledajte prozirni gest/trag na skoro monohromnim tamno crvene i tamno zelene slikama Marka Rotka i pogledajte neprozirni gusti materijalno zgusnuti potez/trag ili naslagu na slojevitim erozivnim površinama Ive Gatina. Ili, pogledajte, još jednom, nemoguće figure na Bejkonovim slikama: pikturnalnim polukružnim scenama.

Nomadsko jedinstvo sa Ničeom znači: upotrebi ga i izneveri ga. Prekorači ga. Odbaci ga?! Pokaži kako se filozofija ukazuje kao **mašina želje**. Proizvoditi želju na mestu propozicije da bi se razlikovala teritorija od despotskog tela i despotsko telo od kliničkih entiteta. Razlika filozofije i kliničkih entiteta (šizofrenog) je estetička. Ovde se estetičko

ne upotrebljava kao naziv za mišljenje o čulnoj spoznaji, već o spoznaji mašine želje koja proizvodi filozofiju na način estetike. Niče od *Ničea-znaka* postaje *Niče-označitelj*. Celokupna filozofija se prikazuje kao efekat označitelja. Zamisao efekta se suprotstavlja zamisli hijerarhije (poretka moći). Filozofija kao efekat (jeste blesak, trenutna zaslepljenost, slepilo), a ne poredak kristala (analogija molekularne rešetke).

Šta Niče može biti za Delezove diskurzivne produkte? Sredstvo ubrzanja filozofskog diskursa kojim se, barem, za trenutak poklapaju *figura filozofije* i njene virtuelne predstave. Niče može biti alatka ili sredstvo pomoću koga se deteritorijalizuje geofilozofsko oprostorenje nemačke filozofije (od juga /Grčka/ do severa /Nemačka/). Kao da paradoksalna spojenost (ekstatičko i, iznad svega, nad-nad-determinisano prepoznavanje) nemačke filozofske teritorije vladanja identitetima i grčke izvorne filozofske teritorije u Ničeovom glasu gube smisao postojanja (prisustva) postajući fikcionalna teritorija performativnih razlika na sceni filozofije. Fikcionalna teritorija je poraz svake velike filozofije i način da se ona spase od sebe kao obuhvatajuće oblasti (teritorije vladanja pojedinačnim primerima). Možda je Niče samo metafora pomoću koje se može izraziti konačni sram moderenog čoveka koji pristaje na ugovornu egzistenciju da bi podneo užas dvadesetovekovnih, kasnećih, talasa totalitarizma, ali i užas tržišnog društva jednakih rubova (sve je jednako, sve je roba, sve je svima dostupno na isti način, sve je informacija, sve ima svoj identifikacioni kôd).

Da li je diskurzivni Niče za Deleza neka vrsta *šizofrene mašine*? Delez prelazi sa označitelja na mašinu. Kako možemo Ničea razumeti kao *diskurzivnu mašinu*? Prvo, Ničeov diskurs neprestano funkcioniše, on danas nije tekstualno uporište, već funkcija u pokretu. Više ne postoji ni čovek ni priroda, ni velika nemačka filozofija, već isključivo proces koji proizvodi mnoštvo *diskurzivnih figura* koje prepoznavamo kao odslike Ničeovog govora o ili iz filozofije. Niče nije šizofrena mašina po tome šta govori i piše (tematizaciji, ludizmu, ekstazi, besmislu iz koga izvire uživanje ili patnja, degeneraciji velikih dijalektičara, narcisoidnom ogledanju u grčkoj misli ili neurotičnom trzanju koje rezultira fragmentarnim aforističkim govorom), već po tome što, ni dan danas, ne prestaje da proizvodi sebe kao diskurs kroz svoj glas (**istorijski Niče**) ili kroz glasove Drugih (**paraistorijski Niče**). Šizofreno jeste proces, proces koji proizvodi jedno u drugom i spaja jedan tekst sa drugim tekstovima na sasvim arbitraran način. Razlike ja i ne-ja, Niče i ne-Niče, ti i ne-ti više ništa ne znače. Proces obuhvata sve i konačno poništava razlike između fantazma, fikcije i pojavnosti sveta: metafiziku ne dokida antimetafizika, već hiperprodukcija metafizičkih svetova (modela, slika, predstava). Niče dolazi posle vrhunca metafizike u trenucima kada je metafizika postala prostor šizofrene mašine koja radi i, beskrajno, radi. Ne mogu da se zaustavim, govorim i dalje, govorim i dalje, govorim... Paradoksalno, celokupna metafizika je smeštena u domen želje, a želja nije usmerenost na nešto, već je želja proizvodnja želje i patnja ili uživanje u želji želje. Želja želje nije ideologija, ali ni



intencija (*object oriented mind*), već proizvodna snaga, proizvodnja proizvodnje (ne proizvodnja mašine, već mašinom proizvodnja proizvodnje). Ako se metafizici suprotstavi proizvodnja, tada se ontologiji suprotstavlja ekonomija. Ekonomija pokazuje da je svaka ontologija tek poredak vrednosti koji nema metajezičku legitimnost (diskursa zakona), već tehničku (promenljivu, upotrebnu) vrednost pojedinačne i fragmentarne razmene tela koje se pokazuje kao samo to telo i koje poništava istorijski zakon postajući funkcija promenljive teritorije.

Do filozofskog obrta koji su izveli Žil Delez i Feliks Gatari, Niče je bio istorijski indeks u filozofskoj biblioteci. Posle Deleza i posle Gatarija ON postaje prostorni indeks (geografski indeks) koji kao simptom pokazuje nefikcionalne intertekstualne kôdove nemačke metafizike i mediteranske antičke civilizacije. Severnjačka lažna (?) romantika izgubljenog *tvrdog duha* i mediteranska perverzna, omekšavajuća i vlažna pluralna logika želje. Odnos dionizijskog i apolonijskog u svojoj transfigurativnosti kod Ničea više nije jedinstveni pojam revitalizacije antičkog grčkog glasa, već intertekstualni odnos geografskih razlikujućih tekstova. Ali, Ničeov čin nije statičan (zamrznut, nepokretan, spor) odnos korespondencije antičkog i nemačkog glasa, već je tok (fluks) koji prelazi s teritorije na teritoriju. Prelaz je istovremeno i potencijalan (otvorena mogućnost) i ostvaren (*secesija* koja pokazuje svoje eklektično telo artificijelne figure). Niče pokazuje kako se razlikuju geoestetsko i estetsko istorije filozofije. Razlika teritorija i tela/bića/figure u pokretu, razlika bivanja na mestu i identiteta (identifikacije) mesta u vremenu. Hijatus istorije i geografije: **čeljusti smrti...**

#### 1.2.8 Mišel Fuko

Fuko<sup>6</sup> govori o mikrofizici moći. On u svom izlaganju formuliše eksplicitni okvir razumevanja: "Kada bi se to od mene tražilo, ja bih ono što radim naslovio kao genealogiju morala. Niče je onaj koji je kao glavnu metu filozofskog diskursa ustanovio odnos moći. Niče je filozof koji je uspeo da misli moć, a da se pritom ne uključi u neku političku teoriju. Poenta je kako izbeći političku teoriju, odnosno, način na koji ona implicira ideologiju. Velikoj emancipatorskoj priči (okviru kritičke ideologije) suprotstavlja se panvitalistička dionizijska energija Ničeovih fikcionalizacija koja se ne suprotstavlja moći, već je izjeda iznutra, kroz njenu narativnu matricu vladanja značenjima, smislom, vrednostima i, konačno, samim telom. Telo teksta naspram telu tela, naspram telu moći." Fuko odnos prema Ničeu objašnjava sledećim mapiranjem mogućeg sveta recepcije: "Odnos Francuza prema Ničeu, pa čak i odnos celokupne misli XX veka prema Ničeu, nije bio jednostavan, iz razumljivih razloga... Ali govorim o sebi. Trebalo bi takođe da govorim o Delezu. Svoju knjigu o Ničeu Delez je napisao oko 1960. godine. Knjiga se verovatno pojavila 1965. godine. On se bavio empirizmom, Hjumom, i pitanjima: da li je teorija subjekta koju nam

pruža fenomenologija, zadovoljavajuća? Mogao je izbeći ovo pitanje zbog predrasude o Hjumovom empirizmu. Ubeđen sam da se suočio sa Ničoom pod istim uslovima. Zato bih rekao da je sve što se odigralo 60ih godina proisteklo iz nezadovoljstva fenomenološkom teorijom subjekta i dovelo do raznih bežanja, pribežišta, proboja, u zavisnosti od toga da li se služimo negativnim ili pozitivnim terminima, u pravcu lingvistike, psihoanalize i Ničea." i, zatim, "Role: Bilo kako bilo, Niče je bio odlučujuće iskustvo u ukidanju čina nastanka subjekta. Fuko: Tačno. Upravo tu su za nas bili značajni francuski pisci kao što su Bataj i Blanšo. Ranije sam rekao da sam se čudio što sam čitao Ničea. Znam, međutim, veoma dobro zbog čega. Čitao sam ga zbog Bataja, a Bataja zbog Blanšoa. Prema tome nije istina da se Niče pojavio 1972. godine. Te godine se pojavio za one ljude koji su tokom 60ih bili marksisti i koji su iz marksizma izašli putem Ničea. Ali oni koji su prvi pribegli Ničeu, nisu tražili izlaz iz marksizma. Tražili su izlaz iz fenomenologije." i "Ne verujem da postoji bilo kakav ničeanizam. Nema osnove za verovanje da postoji istinski ničeanizam, ili da je naš istinitiji od drugih. Oni koji su, međutim, pre više od trideset i pet godina našli u Ničeu sredstvo za izlaženje iz okvira filozofskog horizonta kojim je dominirala fenomenologija i marksizam, nemaju nikakve veze sa onima koji se danas služe Ničoom. Bilo kako bilo, čak i ako je Delez napisao izvrsnu knjigu o Ničeu i, iako je prisustvo Ničea u nekim drugim njegovim delima očigledno, nema zaglušujućeg pozivanja na Ničea, niti pokušaja da se maše ničeovskom zastavom u retoričke ili političke svrhe. Zapanjujuće je da je neko kao Delez ozbiljno shvatio Ničea, što jeste bio slučaj. To sam ja hteo da uradim. Kakve to ozbiljne koristi možemo imati od Ničea? Držao sam predavanja o Ničeu, ali sam jako malo o njemu pisao. Prilično ekstravagantno odavanje pošte Ničeu sa moje strane sastojalo se u tome što sam prvi tom *Istorije seksualnosti* nazvao *Voljom za znanjem*."

Važna pouka, Niče je poslužio kao način (koridor, modus) da se izađe iz filozofije, ali da se filozofija istorijski, epohalno ili dijalektički ne odbaci ili ne dovrši kao projekt. Izvučeno je ono suštinsko svojstvo Ničeove misli: ono nije antimetafizika i odbacivanje nemačkog filozofskog idealizma, već, naprotiv, supstrat metafizike i idealizma dat na pogrešan, uvrnut, poremećen, uzaludan, paradoksalan, teatralizovan i mistifikovan način. Odloživši kraj on je nagovestio zamućenosti i iskrivljenja postmoderne proizvodnje teksta. Ničeov jezik, kao i kasniji Batajev, neprestano se obrušavao (krnjio, drobio, raspadao, drobio) u središtu svog sopstvenog prostora i, u inerciji ekstaze, ostavljao kao trag ogoljen i vidljiv subjekt koji dolazi do **granice svog jezika** (svog sveta, dobacuju sa periferije kruga znanja glasovi vitgenštajnovaca). Romantizam, Niče, Bataj, Fuko ... smanjuje se rastojanje, blizina postaje sve veća. Erotika teksta je prenaplašena. Naprsline subjekta su bliže oku, a prasak pucanja uhu: od zamućenosti daljine preko oštine do zamućenosti blizine. Oština i zamućenost su doslovne i metaforične, a to znači najbliže jeziku i smrti, jeziku i seksualnosti. Dijalektika nastaje 'od' jezika, ali i od smrti, ali i od seksualnosti. Otkriva se biće granice.

Delezov odnos sa Ničoom se konstituisao oko formulisanja teorije želje. Fuko je formulisao problem istine: **želja i istina**. Šta je to reći istinu, koja veza postoji između govorenja istine i oblika refleksije sopstva prema sopstvu. Fukoova minimalna osnova refleksije istine polazi od toga da je naš svet nemoguće interpretirati iz arhimedovske tačke: iz beskonačne svesti. **On** je zato veoma moderan, u istorijskom smislu, možda, i najmoderniji mislilac XX veka. **On** od Ničea preuzima dva bitna mehanizma identifikovanja istine: pojam motivacije i funkciju oduzimanja motivacije kulturološki i metafizički naddeterminisanim identifikacijama. Zato povest koju istražuje (Fukoova arheologija) nije povest kontinuiteta u službi utemeljujućeg subjekta-duha, već serija diskurzivnih slojeva koji se kontigentno naslojavaju. Naslojavanje, kao ono što se pojavljuje u diskursima o diskursima, uklješteno je između motivacije i oduzimanja motivacije. Niče je taj ekstatički primer koji je pokazao kako se naddeterminisana motivacija nemačke metafizike raspada kroz unutrašnja (metafizici unutrašnja) oduzimanja motivacijskih identifikacija značenja, smisla i vrednosti. Kako od metafizike doći do diskursa i od diskursa do tela? Kako prikazati slojevitost tih oduzimanja motivacije?

Niče, kao hipoteza nemačke filozofije, različit je od hipoteza egzistencijalizma ili od hipoteza strukturalizam ili od hipoteza poststrukturalizma. Nemački Niče je subjekt od mišljenja metafizike u njenom doslovnom, nedoslovnom ili invertovanom smislu. Francuski Niče, je onaj Niče koji više nije od krvi i mesa ili od misli, već hipoteza prestupa u odnosu na postojanje (egzistencijalizam), u odnosu na izvesnost poretka (strukturalizam) ili u odnosu na hipoteze volje, želje, odlaganja i brisanja (poststrukturalizam).

*Lepota meleza*. Teorijski terorizam je istovremeno pitanje davanja i oduzimanja prava glasa i dalje moći motivisanja slojeva koji mogu da proizvedu subjekt. Nago falusno telo boje čokolade. Mleko i čokolada. Sklonost ka telu i sklonost ka moći. Ne suprotnost, ali, ne i identitet, već sklonost. Sklonost prema telu i moći će kroz umetnost razotkriti Harald Zeman (Harald Szemann) u svom okretu ka postvagnerijskoj genezi (transformaciji, transfiguraciji) *celokupnog umetničkog dela (Gestamtkunstwerk)* u umetnosti XX veka. Opseceni terorizam ostaje na Ničevom tragu, sve dok ne uspostavi kriterijume akademije ili političke vlasti ili vlasti ljubavnika nad ljubavnikom/ljubavnicom. Biseksualnost je osnova seksualnosti heteroseksualne ili homoseksualne. Nestabilnost izbora. Nestabilnost identiteta. Masturbacija jeste temelj svakog seksualnog odnosa. *Gledanje, tucanje, dodir, sećanje, smrt, uživanje, patnja...* Vladati telom, značenjem, reprodukcijom i izmišljućim objektima želje. Opsecenosti terorizma i krhost tela. Za opsecenost je teže sačuvati opsecenost od institucije i birokratske proizvodnje smisla, nego biti opsecen u datom trenutku i na pravom mestu. Moć se sprovodi, a pravila čine znanje. U kojoj se meri fenomenologija sprovođenja razlikuje od analitike pravila? I zato je Delez sasvim jasan kada izvodi na scenu diskursa Fukoovu dramu: "A u samom čoveku, po Fukou, kao i po Ničeu, treba tražiti zbir sila i funkcija koje se odupiru... smrti čoveka. Spinoza je rekao: ne zna se

šta može ljudsko telo kada se oslobodi čovekovih stega. A Fuko: ne zna se šta može čovek ukoliko je živ, kao zbir sila koje se opiru." i "Prema tome, uslovi nisu apodiktčni, nego problematični. Budući da su uslovi, ne variraju istorijski; ali variraju istorijom. Oni zapravo predstavljaju način na koji se problem postavlja u toj istorijskoj formaciji: šta mogu da znam, ili šta mogu da vidim i iskažem pod tim uslovima osvetljenja i jezika? Šta mogu da činim, na kakvu moć da računam i kakve otpore da pružim? Šta mogu da budem, kojim naborima da se okružim ili kako da sebe proizvedem kao subjekta? U ova tri pitanja, 'ja' ne označava nešto univerzalno, već skup pojedinačnih pozicija zauzetih u Neko govori - Neko vidi, Neko se sudara, Neko živi. Nikakvo rešenje se ne može preneti iz jedne epohe u drugu, ali može da dođe do prekoračenja ili prodora problematičnih polja tako da se datosti nekog starog problema reaktiviraju u nekom drugom. (Možda u Fukou još uvek postoji Grk, jedno izvesno poverenje u problematizaciju zadovoljstva...)" I, upravo, *lepota meleza* jeste ono 'od' biomoći ili biopolitike ili bioodklona pomoću čega Fuko reaktivira sklopke velike metafizičke priče zapadne civilizacije. To je optika oštrina koje prelaze u akustičke neoštrine. To je odklon od metafizike ka telu, negde u procepu između tela i metafizike nalazi se priroda diskursa, ali i rubovi/šavovi izvora ili ponora zadovoljstva.

### 1.2.9 Žak Derida

Dekonstruisati, po Žaku Deridi<sup>7</sup>, filozofiju znači delovati sledeći strukturalnu uređenost/neuređenost odnosa margine i centra unutar i izvan njenih pojmova na pažljiv i imanentan način, ali, istovremeno, uvesti i gledište koje filozofija ne može imenovati ni opisati. Dekonstrukcija se bavi onim što je istorija filozofije isključila ili sakrila u procesu svog konstituisanja kao istorije. Dekonstrukcija je u specifičnom smislu spekulativna. Ona nije spekulativna u smislu građenja jedne nove (još jedne) spekulativne filozofije (intenzionalnog sistema interpretativnih kodova), već po tome što se parazitski hrani spekulativnim moćima ili nemoćima diskursa. Dekonstrukcija, kao što *pijavica siše krv*, upotrebljava spekulativne potencijale filozofije kao filozofije i filozofije kao teksta kulture, vešto prelazeći sa Solersa (Philippe Sollers) na Huserla (Edmund Husserl), sa Frojda na Hajdegera, sa Pola de Mana (Paul de Man) na Lakana, sa Marksa na Levinasa (Emmanuel Levinas) i sa Levinasa na Patočku (Jan Patočka). Filozofija je početna matrica, ali ne i jedina matrica kojom se dekonstrukcija služi da bi općtala sopstvene granice. Njene granice su od stvari metafizike, ali ona nije metafizika, ona je dekonstrukcija (razlaganje, raslojavanje, razlikovanje, deklasifikovanje, rekodiranje) metafizike. Dok Niče i Bataj bezrezervno razaraju smisao u svim njegovim metafizičkim varijacijama, Derida ga održava (održava njegovu *energiju* i *ekonomiju*), mada mu forme čini tek retoričkim tragovima (tragovima retorike) i veoma relativnim indeksima u propusnim i prozirnim kontekstualizacijama. O neznanju i jeziku (tematizacijama) neznanja gotovo je nemoguće govoriti, ali je zato

moguće pisati, čak i misliti, o posledicama neznanja na znanje i o predstavama neznanja u znanju ili izrazima neznanja u jeziku znanja. Granica... Poslužimo se Deridinim rećima o Bataju, da bi smo ćuli ili proćitali još nešto o Nićeu: "Predikati nisu tu da bi hteli nešto da-kažu, da bi iskazali ili oznaćili, već da bi doveli do skretanja smisla, da bi ga odali (izneverili) ili udaljili od njega. Ne može se reći da to pisanje nužno proizvodi nove pojmovne jedinice. Ne može se reći da se njegovi pojmovi nužno razlikuju od klasićnih pojmova po izrazitim odlikama u obliku osnovnih predikata već po kvalitativnim razlikama snage, uzvišenosti, itd, koji su i sami tako okvalifikovani pomoću metafore. Zadržana su tradicionalna imena, ali se ona aficiraju razlikama između vrhunskog i minornog, arhaićnog i klasićnog, itd. To je jedini naćin da se u diskursu obeleži ono što odvaja diskurs od onoga što ga premašuje (od njegovog viška)." Zato, po Rudolfu Gašeu (Rodolph Gasche) dekonstrukcija se u smislu traga ili prvobitne strukture ponavljanja ne može razumeti ako se poće sa stanovišta svesti, to jest, prisustva ili sa stanovišta njegove jednostavne suprotnosti, odsustva to jest nesvesnog. Ili, drugaćije rećeno, dekonstrukcija je postupak koji istovremeno uzima u obzir i ukida autorefleksiju.

Da li Niće a Deridu povezuje ili postavlja zajednićka sklonost ka izvoćenju: izvoćenje naspram razumevanja. Performativnost teorije na površini pisma naspram logocentrizma teorije koja izvire iz dubine misli. Izvoćenje... Izvoćenje koje postavlja i koje poništava autorefleksiju izdvaja površinu, fetišizira odnose na površini.

Fiksacija na granice. Na pitanje "Oznaćava li termin dekonstrukcija vaš temeljni projekat?" daje se odgovor: "Nikada nisam imao temeljni projekat. A dekonstrukcija, o kojoj više volim da govorim u množini, nikada nije oznaćavala projekat, metodu ili sistem. Pogotovo ne filozofski sistem. U uvek vrlo odrećenim kontekstima, to je jedno od mogućih imena za oznaćavanje, sve u svemu metonimijsko, onoga što se dešava ili ne uspeva da se desi, naime izvesnog izmeštanja koje se zaista redovno ponavlja i to svuda gde ima nešto pre nego ništa: u onome što se klasićno naziva klasićnim filozofskim tekstovima, naravno i na primer, ali i u svakom tekstu, u opštem smislu koji pokušavam da opravdam za tu reć, što naprosto znaći u iskustvu, u društvenoj, u istorijskoj, ekonomskoj, tehnićkoj i vojnoj stvarnosti." Ili, na drugom mestu, "Držim prikladnim dva preciziranja. Prvo: nije poželjno o onome što ja radim govoriti kao o nekoj filozofiji. To nije filozofija, to su pitanja filozofiji. Drugo: nije to ni metajezik. Ne verujem u mogućnost metajezika pa se zato ono šta ja pišem ne može nalaziti u nekom metalingvistićkom stanju. ... Moji tekstovi, koji nisu filozofski i nisu metalingvistićki, takoće nisu, ..., umetnićki ili estetski. To znaći da su prećutne, nevidljive, nećujne, fiktionalizovane, skrivene, nenamerne ili namerne granice upravo objekt za pokazivanje razlike, a ne dijalektićkog obrta. Nićeov diskurs, zato, jeste dobar primer ili povod za fokusiranje od-klona od granice, od-klona od fiksiranja od-klona kao prave prirode."

Da li se Nićeov govor sastoji upravo od takvih fragmenata retorićke besede koja

ispoljava ono što normalna (u smislu normativne nauke i filozofije) isključuje (potiskuje i skriva)? Zašto bi se filozofija opirala zamisli da je jedna vrsta pisma? Da li Nićeova beseda ukazuje na razliku između uma (metafizika), govora (egzistencija) i pisma (filozofija)? Dekonstrukcija pokazuje kako jezik proizvodi razlike ili razmicanja na mestima utvrćene, istorijom i kulturom fiksirane, besede. Dekonstrukcija premošćava (kratko spaja) filozofiju i književnost dokidajući zaobilazne puteve estetike.

Nićeovo pismo, na izgled, nema vlasnika. Ono nema nikakav vlastiti smisao, nikakvu vlastitu sadržinu. Ono je, dakle, po strukturi leteće (*volante*) i ukradeno (*volée*). *Let* i *kraća* su opravdanje za nered koji obećava Niće iz svojih tekstova, ali to je i bumerang koji mu se vraća iz daljine vremena i prostora od Drugog (*Autre*) koji mu daje legitimnost. Odnos nered a legitimnosti je sušćinski za prepoznavanje razlike lokacije pisma, odnosno, za geografiju metafizićkog iskazivanja.

Kako doći do Niće a, da bi se odstupilo od njega? Kako negirati pristup? Jedan veoma lićan Deridin govor (veoma granićni govor sećanja): "Proćitao sam celog Źida, Imoralista me je nesumnjivo gurnuo Nićeu, kojeg sam sigurno slabo razumevao, a Niće me je na ćudan naćin odveo prema Rusou, Rusou *Sanjarenja*. Sećam se da sam se bio pretvorio u pozornicu velike rasprave između Niće a Rusoa, u kojoj sam bio spreman da uzmem svaku ulogu. Dopadalo mi se upravo ono što Źid kaće o Proteju, naivno sam se poistovećivao s njim, koji se poistovećivao, ako je to moguće, sa Protejom." Ali, postoji i drugaćiji govor, govor koji indeksira opšte kôdove francuske i nemaćke kulture: "Ako se iz Nemaćke Źeli zapaziti šta se dogaća u Francuskoj, onda se moraju diferencirano ćitati tekstovi i pri tome uvaćiti da je u Francuskoj drugaćiji kako istorijski tako politićki i filozofski poloćaj. Tako pozivanja na Niće a ili Hajdegera nemaju u Francuskoj istu vrednost i isto znaćenje i pozivanjem na njih ne mora se ići u istu opasnost kao u Nemaćkoj." Bitno je u nijansama prepoznati da dekonstrukcija nije neutralna, mada nije kritićka. Ona je skandalozna, ali ne i prevratnićka. Moće biti opscena, ali ne i totalizujuća. Kao da se Nićeov lik prelama u razlićitim ogledalima: u jednom trenutku *konkavna figura* (opasnost i humor), u drugom *konveksna* (oponašanje i parodija), a u trećem *ravna i dvodimenzionalna* (dosada i opasnost). Niće je granićni slućaj filozofije sav naćinjen od filozofskih tragova i zato omogućava da se izvedu (lokalizuju, sasvim suprotno Hajdegerovom traćenju izvora) opasnost, humor, oponašanje, parodija i dosada filozofije.

O pravu na filozofiju! Šta znaći reć pravo? Pravo na filozofiju nije identićeo pre Niće a i posle Niće a, kao što nije identićeo pre i posle Deride. Jer to pravo nije isto u instituciji filozofije i pored filozofskih mašina, ali, ono nije identićeo ni sa pravom na filozofiju u nauci ili književnosti ili muzici ili slikarstvu, odnosno, revolucionarno Marksovo pravo nije identićeo sa urbanistićkim pravima Virilija (Paul Virilio) ili kulturološćkim konstrukcijama Bodrijara ili književno-teorijsćkim konstrukcijama Pol de Mana. Kraj filozofije u odnosu na Vagnerov *Gesamtkunstwerk* se ne može razumeti na identićan naćin kao kraj

filozofije u Košutovoj konceptualnoj umetnosti; odnosno, ne može se razumeti na isti način kao kraj umetnosti u spisima filozofa istorije umetnosti Artura Denta. Da li pravo na filozofiju održava entropija filozofije kao pisma (više ne i mišljenja) ili je oduzimanje prava filozofiji jedini način da ona preživi? Ali, ono što pitanje prava na filozofiju čini bitnim jeste pitanje da li se to pravo udeljuje filozofiji ili ona to pravo udeljuje Drugom (umetnosti, nauci, kulturi, religiji, ideologiji), ili možda postoji sasvim drugačiji decentrirani odnos (intertekstualnosti: beskrajne razmene razlika između tekstova različitog porekla, pripadnosti, jezika, tematizacija)?

Nova intimnost filozofije i tela je uspostavljena u intervalu koji omeđavaju glasovi Ničea i Deride. Intimnost izvođenja oduzima mišljenju njegovu ekskluzivnu distancu. Telo izvodi filozofiju za duh koga nema bez pisma. I to je čvor, ali ne i obećanje istine.

#### 1.2.10 Pol de Man

De Man<sup>8</sup> se sasvim malo odmiče od Deride i ukazuje na smisao razmicanja filozofije i književnosti. De Man naglašava da Niče, i da se sa Ničecom, ne razrešava pitanje odnosa filozofije i književnosti, ali da, rećićemo, Ničeva beseda pruža sebe kao referenta za postavljanje pitanja o privilegovanom mestu u odnosu filozofije i književnosti. Privilegovano mesto se čini neutralnim i podatnim na taj način da ne znamo da li mu pristupamo iz filozofije ili iz književnosti. Privilegovano mesto je privilegovano čitanjem koje oblikuje interpretaciju, ali, zapravo, interpretacija jeste rasprava. Interpretacija, u pravom smislu reči, ugrađuje jednu ontološku tačku gledišta u čitano (tekst), a rasprava čini da takvih trenutak ugradnje ima više i da se oni odnose međusobno kao jedna istorija ili mreža čitanja (retorika čitanja kao inverzna slika produktivnog pisanja). Pismo, ukrašavanje govora pisma i granice stila. Retorika je moguća samo kroz inverzije. Ona neoštine dubokog mišljenja filozofije ili teorije postavlja na površinu projektovanih inverzija. Izokrenuta dubina jeste retorička površina.

De Man sa sigurnošću opisuje put od *alegorije čitanja* ka *teoriji čitanja*: "Alegorije čitanja počele su kao istorijska studija, a završile kao teorija čitanja. Počeo sam ozbiljno čitati Rusoa, spremajući se za istorijsku refleksiju o romantizmu pa sam otkrio da ne mogu krenuti dalje od lokalnih poteškoća interpretacije. U pokušaju da se s tim uhvatim u koštac bio sam prisiljen da se pomaknem sa istorijske definicije na problematiku čitanja. Taj pomak, tipičan za moju generaciju, zanimljiviji je po svojim rezultatima nego po svojim uzrocima". U načelu to bi moglo dovesti do retorike čitanja, koja bi postigla više od kanonskih načela književne istorije koja još uvek služi, u ovoj knjizi, kao polazište svojih vlastitih dislokacija." Dislokacije u tekstu (Rilke/Rainer Maria Rilke/, Ničea, Rusoa ili Prusta pružaju mogućnosti za dislokacije istorijskog poretka teksta. Čitanje gradi moguće retoričke istorije (grananja) različite od vremenskog nizanjanja tekstualnih događaja.

Čitanje Ničea vodi ka retorici i njenom ogledanju koje stvara privid retoričkog čitanja. Kod de Mana pod retorikom se ne smatra samo umeće govora, već proučavanje uloga i funkcija jezičkih figura i tropa u književnom pismu. Figure nisu povlastica estetike ili estetizacije jezika, već modeli i izrazi same jezičke paradigme. I tu se izvodi ključna teza da nema prirodnog jezika, da je svaki jezik rezultat retoričkih privida, trikova, igara, obrta i pojačanja. Niče postaje paradigmatički primer odsutnosti (nepostojanja) neretoričkog jezika. De Man opsesivno Deridino bavljenje granicama invertuje i, kao da pokazuje, da je granica filozofije i književnosti retorička teritorija (grubo se može reći da su se književnost i filozofija stopile u jedno). Ali, one se nisu stopile u veliku nadknjiževnu i nadfilozofsku disciplinu, već su opertale figurabilno područje retoričkih operacija (smeštanja, premeštanja i odsustvovanja retoričkih figura). Filozofska i književna produkcija u de Manovoj interpretaciji postaju veliki mimetički obrasci *prikazivanja prikazanog*: Čitanje jeste *prikazivanje prikazanog* (izlaganje uslova naddeterminacija čitanja) i time retorički akt premeštanja ili zamene metafore metonimijom ili obratno. Zato, dekonstrukcija za de Mana nije sve ono što može biti za Deridu, koji zahvata moguće i varijantne pojavnosti granice u različitim istorijama i kontekstima, ali jeste pažljivo i strogo čitanje iz koga sledi otkrivanje nedoslednosti, raskoraka i protivurečnosti samog teksta. Dok Deridina dekonstrukcija jeste dekonstrukcija, koja može biti mnogo toga na mnogo različitih načina pisanja, de Manova dekonstrukcija je jedna od mogućih povlašćenih dekonstrukcija koja izvesne kriterijume legitimnosti ne dekonstruiše. Ona se izdvaja i vremenom postaje od trenutne procedure propitivanja metod i neskriveni konstitutivni oblik teorije književnosti. Teorija književnosti preuzima funkcije filozofije i estetike postajući diskurs nad diskursima. Ona je *prag* koji treba preći da bi se došlo do samog pisanja i čitanja. Setite se Ničevih reči "... sposobnost za čitanje teksta kao teksta bez posredstva tumačenja je najkasnije razvijen oblik subjektivnog iskustva - možda gotovo nemogućan..." na koje se nadovezuju de Manove reči o Žaku Deridi "Žak Derida kretanje svog čitanja uklapa u jedno osnovno tvrđenje o prirodi jezika uopšte. Njegovo saznanje potiče od stvarnog kontakta s tekstom potpuno svesno od složenosti obuhvaćenih takvim kontaktom. ..."

*Komentar o kritici.* Kritiku ne treba interpretirati kao takmičenje pobednika i gubitnika, već kao razgovor više glasova. Polje (pokretna mapa) dekonstruktivne kritike pokazuje kako svaki govor može izraziti svoje dvosmislenosti, a da ne ugrozi svoje postojanje kao kritike. Progonjeni govor kao da dobija ista prava kao i govor vladajuće struje (gospodara). Nastaje od-klon od ukusa (sudežja na osnovu ukusa) i približavanje konceptualnoj analizi, pri čemu reč analiza pokazuje svoju dramatičnu dvosmislenost: (a) analiza psihoanalize i (b) analiza u tradiciji analitičke filozofije jezika.

De Man oduzima telo od filozofije, mada je on sam sasvim izvan filozofije. Oduzima ili odlaze, zanemaruje ili stavlja u zagrada?



De Man pokazuje kako Ničeove besmislice i fragmenti u koje su ugrađeni interpretativni kôdovi Drugog (na primer, Deride) postaju birokratski i institucionalni poredak nauke o književnosti.

*Komentar o birokratiji:* Birokratija je u modernom i postmodernom društvu oblik egzistencije i uređenja smisla, pri tome smisao, nije transcendentni nadsmisao, već efekat čitanja rasporeda retoričkih figura. Književna ili filozofska birokratija daju u izvesnom opsegu legitimnost transformaciji pojedinačne mašine želje (intencije pisca u polju želje Drugog) u mašinu želje masovne intelektualne kulture ili totalizujuće elite Novog Sveta. De Man preko kôdova koji su upisani u telo teksta Ničeovih besmislica potvrđuje da savremeni svet postoji kao birokratska (čitalačka) struktura raspodele smisla i značenja. Postmoderna je institucija ili razuđena mreža institucija, a ne svet slobode (*novi vrli svet*). Književnost je institucija ili razuđena mreža institucija koje dodeljuju legitimnost filozofiji (filozofija se semantički i estetski ogleda u književnosti veoma formalno, veoma institucionalno, veoma retorički - može se reći da teorija književnosti postaje sholastika moderne književnosti i sholastika moderne filozofije u poznomodernističkoj i postmodernoj kulturi).

#### 1.2.11 Dejvid Kerol

Niče kao argument za, na primer, Kerolove<sup>9</sup> antiteorijske interpretacije. Suviše trivijalno da bi bilo prihvatljivo. Zato: Niče kao argument ili, čak, sonda za testiranje granica teorijskog i granica antiteorijskog. Pitanje se može postaviti i na sasvim drugačiji način: da li estetika (estetika kao teorija, a ne estetika kao individualno razumevanje pojedinačnog čulnog doživljaja) može biti upotrebljena za istraživanje granica teorijskog, spekulativnog ili moralno-religioznog, bez toga da preuzme njihove funkcije i da u sebi rekreira (ponovo stvori po njihovom uzoru) transcendentni (duh) ili metajezički (tekst) poredak smisla, značenja i vrednosti? Kako, na koji način estetika može da testira granice teorije? Da li po uzoru na Ničeov dionizijski primer razaranja filozofije ili po uzoru na Deridin okret (analogija lakanovskom *okretu zavrtnja*) ka pismu i književnosti čiji prag filozofija mora preći da bi došla do pisma ili po uzoru na Liotara koji poziva da se apstraktni ekspresionizam i *dripping* slikarstvo Džeksona Poloka čitaju Marksom, a da se Marks čita Vitgenštajnom (dodali bi, ne bez ironije, članovi grupe Art&Language). Ili, moramo krenuti sasvim drugim putem, preispitujući udeo volje za moć u perverznom, opscenim, egocentričnim i egomanijačkim aktima umetnika moderne i postmoderne, sledeći, na primer, Mišel Fukoa. Ako estetika sve to može, tada je ona privilegovana u odnosu na druge discipline filozofije ili druge discipline humanističkih nauka. Njena privilegovanost ne proizlazi iz utvrđene metahijerarhije ili transcendentne naddeterminacije, već iz moći da se tematizuju sopstvene granice.

Pitanje glasi: da li estetika kao teorija ima nešto što druge teorije kao teorije

nemaju, što nema čak ni filozofija, koja može biti obuhvatajući kontekst za estetiku, ali i ne mora? Jedan od odgovora pokazuje da je estetika oblik književne produkcije ili žanr pisanja o umetnosti, koji vodi ka zamisli estetike kao travestitske zbirke retoričkih figura. koje mogu uzimati sve one oblike izražavanja, prikazivanja i pokazivanja o kojima bi ona i govorila. Time estetika čini da teorija može biti ono što ima referencu i da može biti sam taj referent. Ali tu se teorija ne vidi kao kontinualno napredovanje unutar misli, već kao diskontinuirano napredovanje između tekstova. Estetika u ovom postničeovskom smislu ima povlasticu da bude takva teorija u pismu koja uključuje i samu sebe kao svoj predmet (referent). Sve se nauke i, većina filozofija, služe modelima koji prikazuju nešto izvan njih, estetika posle Ničea, pak, ima za svoj predmet samo proizvođenje estetike kao modela u pismu, a to znači da su govor i misao, odnosno, najrazličitije medijske realizacije umetnosti i kulture upravo predstave (ono prikazano) estetike kao modela u pismu.

Pogledajmo još jednu priču i o esteticu. Odnos umetnosti kao referenta estetike i estetike kao teorije o umetnosti nije institucionalno utvrđen i omeđen, kao što je to sa odnosom filozofije i nauke, prirodne nauke i matematike, logike i matematike, teologije i religije, itd. Institucionalna labavost (neodređenost, pre motivisanost nego obaveznost) dopuštaju da estetika svaki put kada započinje svoj hod po mukama ponovo (iznova i iznova) postavlja sva temeljna pitanja o poreklu, mestu, smislu, funkcijama, metodama, objektima, uslovima i dosezima uspostavljanja institucije estetike i institucije umetnosti. A to znači, da estetika i umetnost nemaju jedinstveno institucionalno područje, već da su relativno arbitrarni skupovi različitih teorijskih ili produktivno umetničkih praksi (trenutnih institucionalnih sabiranja). Odnosno, ono što nazivamo estetikom nije hijerarhijski sistem znanja, već skup različitih i pojedinačnih teorija ili podteorijskih primera (interpretacija, objašnjenja, refleksija, produkcija, opisa, reprezentacija). Ono što nazivamo umetnošću, takođe, nije sistem uređenih produktivnih odnosa disciplina, već jako ili slabo motivisani ili, često, sasvim slučajni odnos oblika izražavanja, prikazivanja i pokazivanja u kulturi.

Osa slučaj---arbitrarnost---motivisanost jeste ono što prodire u diskusiju i daje moć teoriji u odnosu na estetiku da se suoči sa primerima i slučajevima, a ne sa, metaforično govoreći, kosmogonijskim sistemima i uzročnim poretom prostora i vremena. Kerol na jednom mestu precizno uočava paradoks povratka od postkritičkog ka kritičkom: "Umjesto da osigurava temelj, kritički povratak povijesti i politici bit će neosporno primoran da se suoči ne s ponorom, s totalnim nedostatkom ili čistim bezdanom, kako bi to izrazio jedan tekstualni formalizam, već s proturječnom interpretacijom različitih slijedova, konteksta i temelja koji tvore bilo koji temelj ili proces utemeljenja. Kritički povratak u povijest i politiku u tom je smislu neprekidan proces koji nikada ne može ići svome cilju, koji se zapravo nikada ne vraća, ne zato što uopće nema temelja, već zbog toga što nema jedinstven, krajnji, potpuno odredbeni temelj, zato što nema temelj svih temelja - bilo u povijesti, društvu ili politici. Teorija povijesti ili politike koja postavlja samu sebe kao



takav temelj zapravo završava tako da poriče ili ukida povijesnost umjesto da je potvrđuje, rješavajući pitanje političnosti umjesto da ga kritički dalje slijedi. Ona na taj način proizvodi uvjete i prijeku potrebu za povratak u (ili kroz) formalizam, estetiku ili tekstualizam, kako bi se još jednom započele preispitivati nedvojbenosti povijesno-političke domene."

Fraza *paraestetika* ne duguje Niče u ništa do prekid sa estetikom kao sistemskom teorijom. Biti druga-estetika ili estetika koja preispituje granice svog metafizičkog, lingvističkog i kulturološkog smisla ili teorija koja je kretanje nasuprot religije, politike, etike pa i same teorije (teorije kao sistemskog institucionalnog prikazivanja) jeste obrt koji Niče nije mogao da misli, ali koji posle moderne može da se tekstualno produkuje i tekstom pokaže, imenuje, prikaže i izrazi. Zato, nije cilj paraestetike da izvede konačnu teoriju granica teorije ili teoriju novih funkcija estetike (funkcija testiranja teorije), već da preispituje sasvim pojedinačne primere teoretisanja granica teorije i promenljivih odnosa umetnosti i teorije. Zato, Niče nije ideal koji treba oponašati u, na primer, postignuću *vesele nauke* ili način retoričkog prikazivanja (ponavljanja: *Fort Da!*) njegovih predodžbi, već, naprotiv, samo uzorak koji pokazuje kako se jedan slučaj sa svim razlozima i konsekvencama preispituje, dotiče i primenjuje. Posebnost, autentičnost i neoponovljivost Ničeovog filozofskog gesta pruža argumente da se i svaki drugi umetnički, književni i teorijski gest posmatra kroz specifične, neponovljive i posebne kritične i kritičke uslove konstituisanja kao umetnosti ili kao teorije, odnosno, kao ekscesa i umetnosti i teorije. Kerol na različite načine postavlja retoričku figuru nazvanu Niče kao simptom pomoću koga provocira tematizacije diskursa Liotara (postmoderne figure/diskursa koji izmiče fenomenologiji), Deride (dekonstruktivnog rada koji priziva i propituje metafiziku Zapada u izmicanju strukturalističkom formalizmu) i Fukoa (teorije moći koja pomera filozofiju ka telu da bi u telu ogledala pojedinačnu moć seksualnosti ili totalizujuću/zbirnu moć društva: seksanost i politika). Niče jeste hipoteza, upotrebljivi simbolički poredak kojim se provocira identitet filozofije.

#### 1.2.11 Peter Sloterdajk

Postoji i jedna metaforična, gotovo alegorijska, upotreba pojma performans koja duguje sećanju na Ničea: reč je o Sloterdajkovoj<sup>10</sup> **teatralizaciji filozofije** ili o **filozofskom performansu**. Teatralizacija filozofije prema Peteru Sloterdajku dešava se sa Fridrihom Ničoom i označava kraj filozofske metafizike (pitanja istine) postajući retorika (od Hajdegera preko Lakana do Deride i de Mana) ili jezička igra (Vitgenštajn i vitgenštajnovci u slikarstvu ili u poeziji) ili pitanje tela (Fuko, Delez i Gatar). Na kraju modernizma Lakan je predavanja iz teorijske psihoanalize realizovao kao psihoanalitičke seanse ili šamanističke rituale inicijacije, uspostavljajući svoje učenje kao kretanje transfera i kontratransfera između subjekta, objekta i Drugog. Lakanovo egzistencijalno JA je postalo scenska

hipoteza posredstvom koje je prikazivan psihoanalitički efekat (efekat nesvesnog). U poslednjim predavanjima on je uglavnom samo crtao dijagrame i ispisivao mateme, čime je diskurs sveo na scensku situaciju pokretanja magijske formule. Delovati na realno?! Filozofi i teoretičari kao što su Liotar, Bodrijar, Derida ili Sloterdajk svoje diskurse iznose na scene masovne kulture gradeći medijski spektakl (oblik medijske prezentacije, razmene i potrošnje filozofskog značenja, smisla i vrednosti). Ezoterična filozofija tradicije i autonomna filozofija moderne u poznom vremenu postaju egzoterične filozofske igracke masovnog i medijskog uživanja smisla.

Promiskuitet smisla. Jednom prilikom sam sreo pesnikinju Mej Mej Bresenburger (Mei Mei Bresenburger), bilo je to u Njujorku krajem aprila 1994, ona je nosila crnu meku haljinu. Leva i desna polovina haljine su bile različite, tragovi neke druge celine (haljine). Rekla je da je to haljina rađena u stilu *dekonstrukcije* Žaka Deride. Imena kreatora se ne sećam, bilo je reči o Parizu, možda je bio u pitanju pariski modni kreator? Možda? Dekonstrukcija kao modni stil postaje skup formula (mikroprojekata uspostavljanja razlika i tragova) kojima se ezoterični sadržaj filozofije preobražava u egzoterično teatralizovano prikazivanje svakodnevice. Haljina na njenom telu u njujorškom *loftu* pesnika Džemsa Šerija (James Charry) prikazuje dekonstrukciju za sve druge haljine i za onaj odklon od diskursa teorije ka pogledu. Diskurs postaje izgled (*look*) za pogled (*glance*). To je uživanje u pogledu. Ali dekonstrukcija se odigrava i još na jednoj sceni. Haljina se nosi na telu. Njeno telo (telo o kome ona biopolitički peva u svojim fiziološkim, biohemijskim i organskim pesmama) u dekonstruktivističkoj haljini je telo koje kao označitelj nosi dekonstrukciju za sve druge tekstove kulture. Ali, haljina je i prošiveni bod (*point de capiton*) koji čini da ona narcistički uživa u sopstvenom telu posredstvom haljine (fetišizam) koja prikazuje dekonstrukciju, koja jeste u dekonstrukciji (njen asimetrični kraj).

Filozofija više nije samo diskurs analize, rasprave i hermeneutičke spekulacije, već i sopstvena (možda, bihevioralna) demonstracija na sceni (označitelj na sceni koji prethodi figuri, gotovo pornografska dimenzija, prodiro u označeno filozofije preobražavajući je u figuru poze). Ona je demonstracija prodora označitelja u idealno, glatko i bespolno telo tradicionalne filozofije, a to znači u metajezik koji time počinje da pokazuje svoju nelegitimnost. Označitelj se pojavljuje ne samo kao ono što prodiro u jezik filozofije, već i kao scenska figura čiji ples ili neurotični grč pretvara kulturu u scenu teatralizacije samog tela koje uživajući želju tela pokazuje (raskriva, dekonstruiše) i filozofsko uživanje smisla.

Sloterdajk je zamisao **teatralizacije filozofije** razradio u sopstvenom radu brišući granice između filozofa kao misleće figure i filozofa kao scenske figure. Teorija sada više ne znači diskurzivnu mehaniku koju opslužuju i podešavaju funkcioneri i činovnici mišljenja (institucionalno legitimni predstavnici filozofske profesije), ona znači pozornicu na kojoj se život preobražava u eksperiment onoga koji dotiče tanku crvenu liniju spoznavanja. Na jednom mestu on uzvikuje: "Bolje kiničko pseto nego integrisana svinja!" go-

voreći o odricanju od moći. Odricanje od moći, o bože! da li je u filozofiji moguće odricanje od moći - ponavljaju oni koji dolaze posle Ničea koji se odricao 'od' moći. Iluzija. Sloterdajk bi želeo da Marks govori jezikom Kjerkegora (Søren Kierkegaard), a da Kjerkegor govori o Marksovima temama. Epohalna teatralizacija Marksove filozofije koja se desila u tragičnoj boljševičkoj revoluciji 1917. kao smena metajezika (carskog glasa) metajezikom (glasom radničke klase), sada se pokazuje kao fragmentarna teatralizacija same filozofije (same institucije i same hipoteze filozofa). Kjerkegor je *novi označitelj* koji pokazuje mehanizme konstituisanja smisla u uživanju Marksovog smisla a i obratno je, verovatno, moguće. Odricanje od moći se vidi u odbacivanju i rasplinjavanju subjektivnosti. Rasplinjavanje subjekta instrumentalne represije, subjekta nastalog iz represivnih ograničenja prosvetljenih društvenih autonomija i institucija, za Sloterdajka predstavlja osnovni filozofski problem. Um lišen subjektivnosti gubi svoju polemičku i agresivnu oštrinu i postaje um osposobljen za fiziognomičnu interpretaciju likova života i uživljajno obogaćivanje iskustva. Uživljavanje u scenu filozofije, ne u misao, ne u tekst, ne u idealnog filozofa, već u trenutak filozofije (u filozofsku situaciju). U tom kontekstu filozofija postaje mekša, ritmična i nepolemički borbena. Ali, ona je paradoksalno i kritička (kinička) i postkritička (postmodernistički meka, topla, podatna i proždričući opasna). Ona je prevrtljiva, zavodnička, teatralna, paradoksalna i razblažujući sveobuhvatna. Ona je svesna privida svog simboličkog scenskog izgleda. Ona oseća svoje telo figure na sceni.

Zato, od primera do primera, današnja filozofija pokazuje razlike između tela filozofije (filozofskih igračaka) i njihovog trenutnog izgleda. Sloterdajk započinje teatralizaciju filozofije izvedući mislioca na scenu: "Slikom o dvostrukoj pozornici: jednoj na kojoj se eksponira i upliće mislilac, i drugoj, na kojoj mislioci i kasniji mislioci na sebi isprobavaju prenosivost istina onog protagoniste, najbolje bi se dao okarakterisati posebnim odnosom Ničeevog spisateljstva prema publici i onima koji su došli nakon njega." Njegov diskurs je mek, književno-poučan i subverzivan, spekulativan, estetizovan i bez osećaja za sentimentalnost i poštovanje: govorio je u odeći budističkog monaha i filozofirao je sa propovedaonice u hrišćanskoj crkvi. Asimetrični, nevažni i trivijalni efekti čine da filozofija pokazuje svoje razvlašćenosti. Njegov diskurs je istovremeno smešten:

- (1) iza kraja moderne filozofije,
- (2) da bi tematizovao modernost, i
- (3) da bi teatralizovao sama ishodišta filozofije (**biti pas na sceni filozofije znači biti filozof posle Ničea**).

Sloterdajk je svestan razočarenja, razočaravajuće snage teatralizacije: "Tako Ničeovo teatarsko samoiskustvo stavlja u pogon jedan savršen sistem samorazočarenja. Šta god ja reklo na pozornici to će biti simbolički predstavljeno ja, apolonska umetnička tvorevina, koju držimo pred sobom poput vela, da ne bismo stradali od pune istine."

Kada se izriče laž, potpuna totalizujuća laž institucije, intersubjektivnog odnosa

institucija kulture ili teorije, dešava se odraz, metaforično govoreći, kontratransfera. Kontratransfer je moguć kao filozofsko izvođenje (prenemaganje, retorika, jezička igra, filozofska igračka) na mestu razumevanja. **Izvođenje**, na jednom drugom mestu kaže Sloterdajk, predstavlja poetiku dolaženja na svet, koja istovremeno pokazuje kako dolazimo do jezika. I sada skok ka Ničeu: "Rezimirajmo: pod primarnim maskama genijalnosti i povijesno-mitološke revnosti može Nietzsche započeti sa govorom neograničene aktuelnosti svog helenstva. Povijesne relacije služe odsad još samo kao fundus za izvođenje najsuvremenijeg komada. Naravno, fabula na kojoj se iskušava Nietzsche posjeduje arhetipsku jednostavnost - elementarnu poput najstarije filozofije i monotonu poput arhajske muzike. Šta je čovjek? Šta je svijet? Zašto čovjek mora patiti zbog svijeta i kako bi se mogao izbaviti te patnje?" i, nešto dalje, "U svom finalu Nietzsche navješćuje nečuvane slobode, krajnja razobručenja, posljednje uspone. No, niko mu ne odgovara, mislilac ostaje sam sa svojim paradoksom, njegova sloboda nalikuje metafizičkoj kazni. Poput pajaca egoizma *Zarathustra* se iz svoje samotnosti uspinje na pozornicu i daruje gledaocima slobodu koju je mislilac samo uzeo, nikada ne i dobio. Moguće je da je njegova veličina bila u tome što je dao ono što mu je nedostajalo, a njegova kob što nikada nije dobio na dar ono što je htio slati dalje. Protiv volje on je bio posljednji altruist." Niče postoji kroz govor drugog kao sopstveno pobijanje volje (za moć), antičkih ideala, plemenite loze nemačke idealističke misli. Govor drugog istovremeno nastaje absorbujući i razarajući ostale tekstove intertekstualnog prostora zapadne kulture, pa time i samog Ničea. Na sceni kulture, više ne i filozofije, on je apsorbiran (upijen) i razoren (distribuiran, razmenjen, trošen). Da li je u tome njegova vitalnost: Njegova vitalnost, ne vitalnost njegove filozofije?

### 1.2.13 Art&Language

Travestija, ukazati na razlike, obući prljavu odeću i govoriti kroz masku od i iz umetnosti. To je igra koju uvodi pozni Art&Language (Majkl Boldvin, Mel Ramsden i Čarls Harison)<sup>11</sup>. Izraziti svoj stid i nemoć. Razdvojiti psihološko i etičko u estetskom. Umetnička istorija grupe Art&Language je istorija asimetrija ili anomalija (u odnosu na vladajući modernizam), neuravnoteženosti (u odnosu na velike teorije od marksizma do analitičke filozofije), ekstremizama (u odnosu na autonomije društvenih disciplina i umetnosti kao rezervata slobode) i anomalija (u odnosu na trijadu umetnost-kultura-ideologija). Na mestima gde je modernistička teorija slikarstva, misli se na dogmatski i totalizujući autoritet i ukus Klementa Grinberga (Clement Greenberg), oduzela pravo glasa umetnosti ističući nemost pikturalnog poretka, Art&Language je projektovao premeštanje glasova teorije ideja u domene nemosti umetnosti. Dekonstrukcija moći ukusa funkcionalnim efektima konceptualizacije pojma u umetnosti. Napisani esej izložen na zidu galerije kao umetničko delo. Šta je umetničko delo:

- (I) komad papira sa otkucanim tekstom (esejom),
- (II) estetski efekti eseja kao književnog teksta, ili
- (III) hipotetički objekt (teorijska konstrukcija) koju esej fikcionalno nudi. Esaj nije umetničko delo, već je fikcionalni sadržaj eseja bio u određenom trenutku prihvaćen za umetničko delo.

Članovi grupe Art&Language su govorili sasvim različitim, rasutim ili konfrontiranim glasovima :

- (a) Fregea, Rasela, Tarskog (Alfred Tarski), Vitgenštajna, Kuna (Thomas Khun), Kvajna (W.V.O. Quine),
- (b) Lenjina, Trockog, Staljina, Habermasa (Jürgen Habermas), Benjamina (Walter Benjamin),
- (c) Kurbea (Gustav Courbet), Poloka, Čarnigovića, ali i
- (d) Ničea.

Ničeom izražavaju svoj oportunizam u postmodernističkoj situaciji utvrđivanja fikcionalizovanog eklektičnog autoriteta i, time, fikcionalizovanih granica smisla površine posle Grinberga. Niče je kod njih anomalija. Anomalija koja se mora pojaviti i multiplicirati u svakom poretku (i u poretku modernizma i u poretku postmodernizma), koji želi da potvrdi svoj autoritet prosuđivanja kroz građenje kriterijuma ukusa. Ukus je pogrešna predstava (misrepresentation). Ili, kontradikcija koja znanje istorije umetnosti i estetičko specificiranje kriterijuma pretvara u život sveta umetnosti. Ukus je estetska tvorevina, ali kao da uvek deluje na način na koji deluje politička ideologija: stvara izvesnu prihvatljivu realnost umetničkog dela ili, čak, kulture, Paradoks je prenaplašen time što se Niče jedino i može percipirati (metaforično) na osnovu ukusa. A ukus nije nešto što je izvan gravitacionih sila institucija: delovanja političko-ekonomskih *agenata* (pod agentom se na Zapadu misli na reklamnog agenta, na realsocijalističkom Istoku na milicijskog agenta, a u postkomunizmu na švercera, preprodavca, službenika državne bezbednosti ili bilo kog nosioca ilegalnih radnji u mutnim vremenima).

Estetika pokazuje svoje prljave ruke!? Danas je negativna praksa (negativna dijalektika, kritički gest, subverzivni stav, nihilistička arbitrarnost) stvar umetničke i intelektualne mode. Način na koji varalica namerava da prevari prevaru jeste akademski izraz *mainstreama*, ali i još jedna petlja u umnožavanju dramatičnih odnosa moći i nemoći umetnosti (estetike i morala). Ničeva rasprava moralnog diskursa u njegovoj potiskivanoj i prekrivanoj raznovrsnosti i heterogenosti jeste rasprava koja znači dekonstrukciju pojma morala (moralizma) i pojma estetskog (estetizma) u korist beskonačnog teksta afekta, strasti i poriva. Pogledajte kako se menja dekonstrukcija moralizma i estetizma od slike koja prikazuje gledano žensko telo (*Napadnuta od nepoznatog muškarca u gradskom parku: umiruća žena; crtano i slikano ustima*, 1981) do slike u koju prodiere pogled (falus) koji gleda sliku (*Indeks XVI Sada su oni su*, 1992. - kopije slavne-tajne slike Gustava Kurbea *L'Origine du*

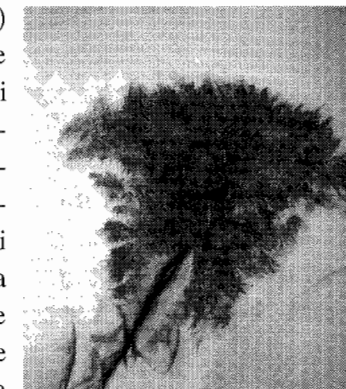
*monde*, 1866). U prvoj slici transgresija je uključena u doslovnu oralnost (kao oralni erotizam slikanja ustima), a u drugoj slici transgresija je izvedena javnim i tajnim pogledom želje (setite se Vitgenštajnovih pitanja o privatnim i javnim pravilima jezičkih igara). Haptičko i optičko se ugrađuju u sliku, kao transgresija kao otvaranje rasprave o prljavim rukama slikara.

Čarls Harison je svestan Ničea kao simptoma kada Ničeom interpretira Valtera Benjamina. On piše da je Benjamin, kao ni jedan drugi teoretičar moderne umetnosti, živeo kontradikcije između istorijskog materijalizma (istorijske nužnosti) i ekstremnog ničeanškog arbitrarnog esteticizma (autonomije želje u odnosu na istorijske nužnosti). On je osetio i razumeo granice moralnog i političkog smisla u umetnosti i kritici. Samosvest o granicama jeste razumevanje konsekvenci modernizma kao sveta moderne umetnosti. Harison, ne bez ironije, konstatuje da su i Benjamin (evropska modernost) i Grinberg (američka modernost) morali osetiti ničeo-



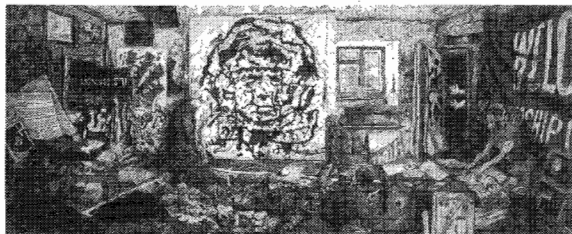
Art & Language, *Napadnuta od nepoznatog čoveka u gradskom parku: umiruća žena; crtana i slikana ustima*, 1981

ovsku lošu savest moderne, i dodajmo, prljave ruke prividne modernističke neutralnosti. Ono na čemu insistira grupa (par slikara) Art&Language jeste upotreba Ničea u oduzimanju prava glasa (važnosti) malim dramama i svetkovinama konformističke svakodnevice sveta umetnosti. Odnosno, nevinost ili objektivnost modernizma se haptičkim ili optičkim poremećajima prikazivanja prikazanog (prikazivanja modernih ikona) dekonstruiše do svoje tamne prirode. Pomoću Ničea se poništavaju lokalne egzotične priče umetnika koje kritika i istorija umetnosti transcendiraju do velikih mitova (metajezička) epohe. Zato se oni preoblače u prljavu odeću istorije modernizma i govore kroz maske Drugog (figure razlika postmodernizma). Umesto sublimnog i herojskog moderne oni pokazuju njen sram, stid i grižu savest, ali i veselu ludost koja skriva i prekriva uzročnost, logiku istorije, ekonomije, estetike i ideologije. Slikati nemoguće slike, u njima uživati uživanje slikanja/gledanja i zatim ih napustiti (od Lenjinovog portreta u stilu Džeksona Poloka, preko varijantnih modernističkih ateljea i besmislenih muzeja, do višeznačnih talaca i Kurbeovih naznaka izvora sveta). Uživanje i razumevanje se suočavaju u svojoj brutalnosti, tmini, užasu. Za Art&Language greška (pogrešno razumevanje modernizma) jeste fetiš (ceo modernizam se ukazuje kao moć dejstva fetiša: i magijska i erotska i politička). Greške modernizma se izdvajaju, umnožavaju i retorički prikazuju kroz sliku, kroz govor, kroz građenje hermeneutičkog kruga između



Art&Language, *Indeks XVI (Sada su oni su)*, 1992.)

govora i slike, odnosno, referencijalnog odnosa govora i slike. Vrednost slike nije određena njenom novinom, već mogućnošću da izrazi i prikaže propuste, poraze, ispuštena mesta, fiktionalne naddeterminacije identiteta dela i sveta umentosti. U seriji slika *Index: atelje na Veslej plejsu 3* (rane 80e) prikazana je intelektualna i egzistencijalna istorija grupe Art&Language u modernističkom žanru slika ateljea. Predstava ateljea kao scene je poslužila, ne samo da se izvede slikarska refleksija o sopstvenoj istoriji, već i da se prikažu ili izraze veoma različite anomalije žanra i realističkog prikazivanja kao produkcione paradigme. U nekoliko slika i crteža je izveden niz efekata: funkcije svetlosti (bljeska) u slici i svetlosti na slici. Harison taj formalni element tumači sledećim rečima: "Paradoksi izraza i interpretacije mogu biti simbolizovani terminima paradoksa svetlosti u i svetlosti na slici, pošto oni ostaju paradoksi." Navedeni primer pokazuje kako se slikarstvo može dvostruko, analogija sa Ničeovom teatralizacijom je naglašena, teatralizovati: kao izgled slike i kao diskurs o statusu slike kao simptoma slikarstva koje je simptom istorije, društva, psihe. Art&Language u trenutku kada pokreće diskurse Ničeovog dela, zapravo, traži pukotine u telu nastajuće postmoderne koja isuviše lako pobeđuje hegemoniju modernizma i zamenjuje je prividno entropijskom postistorijskom produkcijom. Prividna, sasvim prividna, nehegemonija postmoderne, postaje hegemonija privida razlike, privida Drugog, privida pluralizma i privida decentriranog identiteta. Zato, moderna postaje privlačna i zato posle njihove upotrebe Ničea, moderna jeste bez hegemonijske moći nad identitetom slikarskog gesta, a postmoderna jeste institucija birokratskih ponuda decentriranih identiteta (nova hegemonija). Boja se rasipa po površini, o staklo se lepi vlažna boja, razmazani (poremećeni) prizor narušava ikonički poredak i dubina realističkog prostora se preobražava u modernističku površinu. Boja, prljava boja, sram, ..., poverenje u nepoverenje: "Mi zato travestiramo naše razlike, oblačimo se u prljavu odeću i govorimo kroz maske. Mi zato ne težimo da oplemenimo pad u tričarije, već da damo izraz našem sramu" (Art&Language, *Tri pesme posle Fridriha Ničea*).



Atelje na Veslej plejsu 3; slikan ustima 1982.

#### Beleške

1. Danko Grlić, *Friedrich Nietzsche*, Naprijed i Nolit, Zagreb, Beograd, 1988.
2. Vincent Descombes, "Nihilism", u "The critique of history", iz *Modern French Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979, str.110-117; i Philipp Rippel, "Suverenost i revolt. Oživljavanje Nietzschea i Heideggera u Francuskoj", iz Peter Kemper (ed), *Postmoderna ili borba za budućnost*, AC, Zagreb, 1993, str. 85-102.

3. Žorž Bataj, *O Ničeu. Volja za srećom*, KZ Novoga Sada, Novi Sad, 1988; "Aktuelna tumačenja Bataja" (temat), *Treći program RB* br. 72, str. 273-324; i Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1995.
4. Martin Heidegger, "Nietzscheova metafizika", iz Šime Vranić (ed), *Uvod u Nietzschea*, Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreb, Zagreb, 1980, str. 11-82; i Martin Heidegger, "Razumljenje i izlaganje", iz *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 169-175.
5. Žil Delez, *Niče i filozofija*, Plato, Beograd, 1999.
6. Michel Foucault, "Nietzsche, Freud, Marx" i "Nietzsche, Genealogy, History". iz James D. Faubion (ed), *Michael Foucault, Aesthetics, Method, and Epistemology*, Penguin Books, London, 1994, 269-278 i 369-391; Michel Foucault, "Poredak diskursa i mikrofizika moći", iz *Znanje i moć*, Globus, Zagreb, 1994, str. 115-172; "Tumačenja Fukoa" (temat), *Treći program RB* br. 70, Beograd, 1986, str. 291-387; i Rene de Ceccatty, "Lepota meleza", iz "Postmoderna aura III", *Delo* br. 9-12, Beograd, 1989.
7. Jacques Derrida, *O gramatologiji*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1976; Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, University of Chicago Press, Chicago, 1982; Jacques Derrida, *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, University of Chicago Press, Chicago, 1987; Žak Derida, *Bela mitologija*, Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1990; Obrad Savić (ed), "Jacques Derrida ... Tekst 2a" (temat), *Delo* br. 1-2, Beograd, 1992. i Obrad Savić (ed), "Jacques Derrida ... Tekst 2b" (temat), *Delo* br. 3-4, Beograd, 1992; Žak Derida, *Razgovori*, KZ Novoga Sada, Novi Sad, 1993;
8. Paul De Mann, *Allegories of Reading*, Yale University Press, New Haven, 1979; Kristofer Noris, *Dekonstrukcija. Kraj metafizike i novo mišljenje - od Ničea do Deride*, Nolit, Beograd, 1990; Jonathan Culler, *O dekonstrukciji*, Globus, Zagreb, 1991.
9. David Carroll, *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*, Methuen, New York, 1987.
10. Peter Sloterdijk, *Mislilac na pozornici. Nietzscheov materijalizam*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1990; i Peter Sloterdijk, *Kritika ciničkoga uma*, Globus, Zagreb, 1992.
11. "Three Poems after Friedrich Nietzsche (for Christian Schlatter)", *Art-Language* vol. 5 no. 1, Bambury, 1982, str. 36-44; i Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Basil Blackwell, Oxford, 1991.

### 1.3 ZASTUPNICI: UMETNOST I FILOZOFIJA\*

#### PRISTUP ODNOSIMA FILOZOFIJE I UMETNOSTI U XX VEKU

##### 1.3.1 Uvod: zastupnici

Postoje sasvim različiti i neuporedivi slučajevi odnosa umetnosti i filozofije, zato, po Morisu Vajcu<sup>1</sup> (Morris Weitz), nepotrebno je davati uopštenja jednog posebnog odnosa umetnosti i filozofije, da bi se objasnili neki drugi odnosi, koji jesu sasvim različiti i neuporedivi slučajevi i umetnosti i filozofije. Te različite odnose nazivam, sasvim neodređeno, 'zastupanjem', a 'zastupanje' može između ostalog značiti:



- (I) upotrebu 'koncepta', 'pojma' ili 'imena' umetnosti u filozofiji ili 'značenja' filozofije u umetnosti, na način na koji je filozof Ludvig Vitgenštajn odredio pojam 'značenje': "Za veliku klasu slučajeva u kojima se koristi reč 'značenje' - iako ne za sve slučajeve njene upotrebe - tu reč možemo ovako da objasnimo: značenje jedne reči je njena upotreba u jeziku. A značenje jednog imena ponekad se objašnjava na taj način što se pokazuje njegov nosilac."<sup>2</sup> A blisko njemu slikar Marsel Dišan izvodi zamisao *ready made-a*: "Godine 1913. došao sam na srećnu ideju da na kuhinjsku stolicu pričvrstim točak bicikla i da ga posmatrak kako se okreće. Nekoliko meseci kasnije, kupio sam jevtinu reprodukciju zimskog večernjeg pejzaža, koji sam nazvao *Apoteka*, pošto sam na horizont dometnuo dve male tačke, jednu crvenu, drugu žutu. U Njujorku 1915. godine, u jednoj prodavnici robe za domaćinstvo, kupio sam lopatu za sneg, na kojoj sam napisao: 'unapred slomljene ruke' (*In Advance of the Broken Arm*). Nekako u to vreme, reč *ready-made* je počela da označava ovu formu manifestacije."<sup>3</sup> itd...
- (II) ukazivanje, blisko, filozofu Luju Altiseru (Louis Althusser), da filozofija nema svoj predmet spoznaje, već da se konstituiše kao subjekt želje, kao polje borbe, dominacije i intervencije, a ne kao domen znanja - na primer, Nenad Mišćević o Altiserovom razumevanju 'zastupničkog' odnosa filozofije i politike piše: "Da filozofija nema predmet u onom smislu u kojem ga imaju znanosti znači konstataciju nesvodljive razlike između filozofije i znanosti. Filozofija ne može nikad postati znanost, niti znanost može zamijeniti filozofiju kako bi to htjele neke teorije filozofije. Govor filozofije (ako uopće postoji) nije niti čisti govor znanosti, niti potencijalno istiniti govor ideologije, već nečist govor kojemu je predmet uvijek već izmaknut i odgođen. Nečist, tj. uvijek već u dodiru s nečim što više nije govor i što pripada jednoj drugoj domeni. (...) Filozofija se konstituiše na istom načelu, kao (rascjepljeni) subjekt žudnje, kao polje borbe, dominacije i interveniranja, a ne kao domena znanja. Filozofija stoga nema predmet spoznaje (on za nju postoji samo preko poretka znanosti - strukturalnog reda) ali zato ima ulog o kojemu nastoji njezina žudnja, i oko kojeg se vodi borba. Filozofija, uhvaćena u poredak istine, intervenira na razmeđu imaginarnog i strukturalnog, s jednim ulogom: ulog je sama praksa znanosti. Rečeno Althusserovim rječnikom, filozofija zastupa politiku u domenu znanosti, odvajajući imaginarno od znanstvenog i osiguravajući tako kao svoj ulog znanstvenost znanosti same, a istodobno zastupa politiku u teorijskom području. Imamo posla s dva poretka, političkim i znanstvenim, gdje filozofija figurira kao zastupljena svojom intervencijom u jednom od njih."<sup>4</sup>
- (III) identifikovanje, opisivanje i objašnjavanje 'aktivnosti' umesto ukazivanja na ontološku disciplinarnu suštinu - na primer, kao što to čini jezički pesnik Čarls

Bernstin (Charles Bernstein): "Druga tradicionalna distinkcija filozofije i poezije sada zvuči anahrono: filozofija se bavi sistemom građenja i doslednošću, a poezija lepotom jezika i emocijom. Pored grotesknog dualizma ove distinkcije (kao da doslednost i zahtev za izvesnošću nisu emocionalni), ovo gledište pretpostavlja da poeziju i filozofiju treba definisati proizvodom njihovih aktivnosti, u prvom slučaju doslednim u drugom lepim tekstovima. Pre će biti da se ni filozofija ni poezija ne mogu definisati kao produkti filozofirajućeg i poetskog mišljenja, već kao procesi (aktivnost) filozofirajućeg ili poetskog mišljenja".<sup>5</sup>

- (IV) pozivanje na definicije označitelja Žaka Lakana da "jedan označitelj zastupa subjekt za neki drugi označitelj" ili "za jedan označitelj svaki drugi označitelj može da zastupa subjekt" ili "jedan označitelj zastupa subjekt za sve druge označitelje",<sup>6</sup> drugim rečima, "jedno umetničko delo zastupa subjekt za sva druga umetnička dela" ili "jedno umetničko delo zastupa subjekt za filozofski diskurs" ili "jedan filozofski diskurs zastupa subjekt za sva umetnička dela", ili
- (V) ukazivanje da odnos umetnosti i filozofije liči na situaciju pravnog procesa (sudeња) u kome 'zastupnici' govore u ime okrivljenog i žrtve, ali i u ime metateksta koji zastupa 'narod', 'vladara', 'Boga', 'univerzalnu pravdu' ili 'istinu'<sup>7</sup> - sasvim slučajno sam gledao na televiziji, i kao što je uobičajeno ne od samog početka, jedan film engleski ili američki o Francuskoj na kraju srednjeg veka; junak je bio advokat (*counsellor*, engl.) koji je pred sudom 'zastupao' svinju koja je optužena da je ubila dete, mada su svi znali da je ubila dece sin lokalnog vlastelina, pri tome 'predmetna' svinja je bila vlasništvo lepe Egipćanke koju je voleo mladi advokat, itd. - višestrukost zastupanja društvenih, emocionalnih i metafizičkih odnosa (vlastele i sveštenstva prema građanstvu, građanstva prema strancima, ljudi prema životinjama, muškarca prema ženi, svakodnevice prema transcendentnom, površine prema dubini, laži koja je posredovana kao metaistina 'pisma' prema istini svakodnevice, nevinosti prema krivici) tematizovana je ovom filmskom pričom i 'meni' ponuđena u jednom formalnom smislu kao model za predočavanje odnosa umetnosti i filozofije, itd. ...

Naznačene mogućnosti (formule i naracije) tek su pripreme za pristup primerima 'zastupanja' umetnosti i 'zastupanja' filozofije. U sledećim redovima izvešću 'modele' (moguće svetove) uporedivih i neuporedivih odnosa 'zastupanja' umetnosti i filozofije.

### 1.3.2 Umetničko delo prethodi diskursu filozofije

Kaže se da umetničko delo prethodi teorijskom (filozofskom) diskursu. Polazi se od uverenja da je umetničko delo izraz ili posledica individualnog, intuitivnog, originalnog i neponovljivog umetničkog čina stvaranja. Umetnost nastaje iz 'neprozirnosti' intuicija



umetnika. Umetnik stvara, govorio je slikar Džekson Polok, kao što stvara priroda. Po Čarlsu Harisonu : "... individualni umetnik se slavi zbog toga što uporno proširuje granice kulture i psihe, koje on (ili sasvim retko ona) izvodi tragajući za novim efektima. Tako, na primer, rad američke 'prve generacije' slikara, ili posebno Poloka, povezan je sa oslobođenjem i pročišćenjem umetničkih izvora izraza (ekspresije), i sa mogućnošću veće spontanosti i trenutačnosti u slikanju."<sup>8</sup> U opisanom modelu ukazuje se da je umetničko delo slično prirodi (prirodnom predmetu, situaciji ili događaju). Umetničko delo je, zato, izvan diskursa teorije ili filozofije. Filozofija (teorija): (a) imenuje, (b) opisuje i prevodi iz nediskurzivnog u diskurzivno, (c) objašnjava intencije, koncept ili umetničko delo u odnosu na druge diskurse, (d) posreduje u komunikaciji u okvirima kulture, i (e) interpretira neizrecivo 'čulnog' ili 'materijalnog' ili 'vitalnog' umetnosti ukazujući na ono što je izrecivo u filozofiji. Filozofski ili teorijski diskurs pojavljuje se kao naknadni višak smisla, značenja i vrednosti u odnosu na samo umetničko delo. Pri tome, ontologija dela (umetnosti) i ontologija diskursa (filozofije) jesu dva različita neuporediva 'sveta prisutnosti' koja se tek približno, trećim metadiskursom (diskursom filozofije o filozofiji i umetnosti) mogu dovesti u izvesnu deskriptivnu, eksplanatornu i interpretativnu korespondenciju.

### 1.3.3 Umetničko delo i javni metatekst kulture

Umetničko delo postoji u odnosu na javni metatekst kulture. Polazi se od teze da je umetničko delo ljudski i društveni proizvod koji samim tim uspostavlja i nosi izvesna specifična (razlikujuća) značenja. Ta značenja nisu nešto što izvire iz umetnika ili iz predmeta koji je on načinio ili iz 'ogledalne prirode' tog predmeta u odnosu na svet, već iz nužnosti da je to što je umetnik načinio u izvesnom 'intertekstualnom odnosu' sa metatekstovima ili metatekстом kulture.<sup>9</sup> Drugim rečima, jedna slika Karavađa (Caravaggio) ili Kandinskog ne prikazuje svet, odnosno, jedna muzička kompozicija Hajdna ili Šenberga ne izražava ljudski duh ili ljudske emocije, zato što liči na 'svet' ili 'duh', već zato što stoji u intertekstualnom interpretativnom odnosu na javni metatekst epohe ili civilizacije (u evropskoj tradiciji, na primer, takav tekst je biblijski tekst; u zemljama realnog socijalizma takav tekst je Marksov ili Lenjinov tekst) ili u odnosu na pojedinačne tekstove kulture, umetnosti, filozofije, politike, religije ili, čak, 'privatne jezike' koji su vremenom ušli u domene 'javnog jezika' kulture. Odnos između metateksta kulture i pojedinačnog dela umetnosti, u umetnosti XX veka, nije najčešće 'stabilan' i 'invarijantan' odnos potvrđen društvenim ugovorom, već, naprotiv, od slučaja do slučaja otvoren promenama ('prodoru označitelja u označeno').

### 1.3.4 Svet umetnosti

Umetnost nije samo umetničko delo, već i 'svet umetnosti'. Američki filozof Artur Dento je sredinom 60ih izneo karakterističnu tezu o 'transcendentnoj' (drugačijoj) prirodi umetnosti.

On eksplicitno iskazuje: "Videti nešto kao umetnost zahteva nešto što ne može oko da vidi - atmosferu teorije umetnosti, znanje istorije umetnosti: jedan svet umetnosti".<sup>10</sup> Drugim rečima, umetnost nije predmet (slika, skulptura, građevina) ili situacija (ambijent, scenski raspored, instalacija, ambijent) ili događaj (muzičko delo, projekcija filma, scenski čin), već konstitutivni odnos 'sveta umetnosti' u kome se taj predmet, događaj ili situacija pojavljuju kao umetničko delo: "Svet treba da bude spreman za određene stvari, svet umetnosti ništa manje nego stvarni svet. To je uloga teorije umetnosti, danas kao i uvek, da učini mogućim svet umetnosti i umetnost. Nikada se ne bi desilo da slikari iz *Lascauxa* stvore umetnost na zidovima pećine, da nije bilo neolitskih estetičara".<sup>11</sup> Ovakav pristup može se identifikovati kao 'transcendentan' zato što nagoveštava prisustvo umetničkog dela kao umetničkog dela onim što nije u umetničkom delu, ali jeste 'suštinski naddeterminišuće' za njega. Drugim rečima, jedna afrička maska u Britanskom muzeju, Dišanova lopata ili pisoar na izložbi u Boburu ili bilo koja slika Anria Matisa (Henri Matisse) na bilo kom zidu ne dele zajednička morfološka svojstva po kojima su umetničko delo (maska pripada 'svetu' rituala), lopata je načinjena kao upotrebnii predmet (alatka za čišćenje snega), a Matisova slika kao autonomno i izuzetno umetničko delo modernizma (slika slikarstva). Sva tri navedena predmeta su identifikovana imenom 'umetničko delo' tek u jednom mogućem istorijskom svetu koji nudi određenu (ne bilo koju) teoriju 'sveta umetnosti' i 'umetničkog dela': teoriju postojanja (ontologije), teoriju gledanja (receptije), teoriju stvaranja (poetika), teoriju interpretacije (filozofija) i teoriju upotrebe (upotreba je 'praktična' pokazna interpretacija odnosa predmeta, umetnosti i filozofije). Ovaj kontinuum ne postoji u drugim istorijskim ili geografskim 'kulturama', već u kulturi zapadne hegemonije autonomne moderne umetnosti u odnosu na religiozno, magijsko, političko, upotrebno, itd. Zato, Artur Dento identifikuje svoju 'ontologiju umetnosti' rečima: "Moje gledište, filozofski, jeste da interpretacija konstituiše umetničko delo, tako da vi nemate, kao što je bilo, umetničko delo na jednoj strani a interpretaciju na drugoj".<sup>12</sup>

### 1.3.5 Prikazivanje umetnosti u filozofiji

Hajdegerov slučaj je indikativan. On ukazuje, filozofskim diskursom koji jeste slika (mimezis) 'misli', na umetnost. Ta umetnost o kojoj govori Hajdeger nije ni ta konkretna istorijska umetnost, ni umetnost koja je ideal (idealni lik) željene umetnosti. On govori o umetnosti radi filozofije koju filozofija prikazuje jezikom koji se izmišlja u filozofiji od tragova filozofske metafizike. Ne bez razloga Hajdeger zapisuje: "Što je umjetnost trebalo bi da se dade razabrati iz djela. što je djelo možemo iskusiti samo iz biti umjetnosti. Svatko lako opaža da se krećemo u krugu."<sup>13</sup> ili "što se ovdje zbiva? što je u djelu na djelu? Van Goghova slika je otvaranje toga što oruđe, par seljačkih cipela, uistinu jest. Ovo biće istupa u neskrivenost svog bitka".<sup>14</sup> Nisu u pitanju cipele naslikane Van Gogovom rukom, niti

činjenica da to nisu cipele ratara, već umetnika ili umetnikovog prijatelja.<sup>15</sup> U pitanju su 'one prave cipele' u 'pravom umetničkom delu'. A, 'pravo umetničko delo' nije istorijski konkretna umetnost, već fiktionalno (mišljenjem oblikovano) umetničko delo kojim filozofija za svoje potrebe (potrebe filozofske istine ili govora o filozofskoj istini umetnosti) projektuje umetničko delo koje posreduje za filozofiju, odnosno, za filozofsku zapitanost, zabrinutost ili, čak, užas 'bestemeljnosti' i 'beskućništva' zapadnog mišljenja.

### 1.3.6 Diskurs umetnika: od Van Goga do Maljeviča

Pogledajmo jednu specifičnu priču o teoriji i umetnosti, na primer, onu o kojoj govori Lorens Alovej<sup>16</sup> (Lawrence Alloway). Spisi umetnika mogu se pratiti u prošlost do primera iz XV veka: Gilbertijevi (Ghilberti) *Komentari* ili Albertijeve (Alberti) *Rasprave slikarstva*. Prvi intervju datira iz XVI veka, kada je Bendeto Varki (Benedetto Varchi) propitivao umetnike (Mikelandelo /Michelangelo/, Broncino /Bronzino/). U XVII veku se pojavljuje prepiska umetnika (Rubens /Rubens/, Pusen /Poussin/) i knjige umetnika (Šarl le Brun /Charles Le Brun/). Poznata je polemika između pisca (Didroa /Diderot/) i umetnika (Falkonea /Falconet/). U XIX veku umetnici pišu pisma (Pisaro, Van Gog), putopise ili sećanja (Hant /Hunt/, Gogen). Spisi nastali u kasnom XIX veku nisu tehnički saveti niti traktati, već govor u prvom licu umetnika o sebi, umetnosti i svetu.

Šta nam gornja grubo ispričana priča kazuje? Ukazuje na izvesne promene u statusu i identitetu umetnika od srednjeg veka kroz renesansu do modernog doba i modernizma. Shematski: srednjovekovni umetnik bio je umetnik zaronjen u totalizujući meta-jezik hrišćanstva, metajezik koji je obezbeđivao legitimnost i, svakako, prećutni i samorazumevajući kontinuum između sveta, umetnika i dela. Napuštenost u kojoj se našao moderni umetnik, umetnik koji više nije zaronjen u veliki jedinstveni-homogeni metajezik sveta, društva i moći religiozne totalizujuće transcendencije, prisiljava ga da identifikuje i zastupa svoje JA. Mišel Fuko<sup>17</sup> je pisao da je subjekt istorijska pojava. 'Teorija umetnika' je anticipirana u devetnaestovekovnim privatnim spisima umetnika (pismu, dnevniku, prepisci, putopisu), da bi u XX veku bila formulisana kao ne celi metajezik za posebnu (ličnu: autopoetika; specifičnu: pedagogija; specijalizovanu: filozofija umetnosti) namenu. I, zato, šta znači termin 'teorija umetnika' ako se zna:

- (I) da je zamisao teorije umetnika nastala u određeno doba umetnosti (slikarstva, skulpture) i u određeno doba diskursa (načina saopštavanja misli, produkcije teksta);
- (II) da je teorija umetnika mišljena i iskazivana, kao zamisao, kao koncept i projekt u diskursu koji je uključivao izvesne odnose strukturalno i aksiološki između govora (i pisma) i pojavnosti umetničkog predmeta (predmeta, situacije i događaja);
- (III) da teorija umetnika nije samo pomoćno sredstvo u službi stvaranja ili proizvodnje predmeta, situacije ili događaja (umetničkog dela), već je prvenstveno u službi

međusobnog zastupanja umetničkog dela, sveta i istorije umetnosti.

I sada uočimo razliku između stadijuma diskursa u doba Vinsent Van Gogovih pisama bratu<sup>17</sup> i 'filozofije' suprematizma<sup>19</sup> Kazimira Maljeviča. Pisma su 'govor' modernog subjekta koji se konstituiše kao hipotetičko autonomno 'Ja' u domenu nužnosti identifikovanja intuicija, privatnosti egzistencije i autopoetičkog sricanja 'istine slikarstva'. Van Gog građanin postaje 'van Gog' subjekt umetnosti kroz paralelizam prakse, egzistencije i mišljenja. U slučaju Kazimira Maljeviča situacija je sasvim drugačija. On deluje u situaciji društvene (buržoaske i, zatim, boljševičke) revolucije, decentriranog eklektičnog modernizma i nastajanja posebnih diskursa: diskursa boljševičke revolucije, diskursa književnog teorijskog formalizma, alegorijske besede teozofije i diskursa samoposmatrajućeg autonomnog slikarskog modernizma. Sa slikama *Crni kvadrat* (1913-15?) i *Beli kvadrat na belom* (1917-18) temeljna praktična (poetička) pitanja slikarskog suprematizma ("Pod suprematizmom razumevam supremaciju čistog osećanja u likovnoj umetnosti")<sup>20</sup> rešena su. Tokom 20ih Maljevič postavlja teorijska pitanja, koja ga na kraju vode izvan umetnosti ka posredovanju 'ideje o suprematizmu' u odnosu na filozofiju, politiku i realigiju. Ta pitanja su:

- (I) pitanja nauke o slikarstvu (teorija 'adicionog elementa'),
- (II) pitanja umetničkog obrazovanja i
- (III) pitanja o mogućem 'suprematističkom svetu'.

Maljevičevo slikarstvo, skulptura, arhitektura i primenjena umetnost, koji nastaju tokom 20ih godina, nisu umetnost u njenom inicijalnom, nevinom i doslovnom stvaralačkom smislu, već pokušaj da se slikarstvo, skulptura, arhitektura i primenjena umetnost pokažu kao zastupnici filozofije suprematističkog sveta.

### 1.3.7 (Ne)sporazum sa vitgenštajnovskom filozofijom

Paradoksalno je da je veliki filozof, koji je verovao da je razrešio sve tajne i paradokse filozofije (*Tractatus*) danas čitan i interpretiran u svetu umetnosti i sinhronim svetovima teorije (kritici, esteti, filozofiji umetnosti) kao paradigmatički uzor pisma u umetnosti.<sup>21</sup> Razmotrimo ovaj paradoks. Vitgenštajnovske knjige *Tractatus*<sup>22</sup> (1922) i *Filozofska istraživanja*<sup>23</sup> (1953) nisu pisane kao poetičke studije, knjige iz estetike ili filozofije umetnosti, naprotiv, one su pisane kao knjige o poslednjim pitanjima filozofije i to filozofije koja je sklona mišljenju o nauci (prirodnoj ili formalnoj nauci). Međutim, već od neodade i fluksusa s kraja 50ih (beležnice slikara Džaspera Džonsa, zamisli kompozitora Džona Kejdža) preko minimalne i konceptualne umetnosti 60ih (dela slikara Mela Bošnera /Mel Bochner/, koreografa Ivone Rajner, konceptualnog umetnika Džozefa Košuta i grupe Art&Language ili grupe Kôd) do postmodernih strategija 70ih, 80ih i 90ih godina (poezija i teorija američkog pokreta l=a=n=g=u=a=g=e poetry, filmski eksperiment Dereka

Džermana (Dereck Jarman), dekonstruktivistička proza Ketí Aker) njegova filozofija se čita na sasvim drugačiji, možemo reći asimetričan način u odnosu na filozofiju kao filozofiju nauke.

Na primer, Džasper Džons je kritiku modernističke grinbergovske autonomije pikturalne plohe slikarstva (uspostavljene u rasponu od apstraktnog ekspresionizma do postslikarske apstrakcije) razarao uvođenjem ne-estetskog konceptualnog odnosa između reči i slike (na primer, slika *Fool's House*, 1962) po uzoru na Vitgenštajnovu raspravu upotrebe reči u knjizi *Filozofska istraživanja*.<sup>24</sup> Instrumentalna moć ukusa (kantovskog suđenja na osnovu ukusa) suočena je, dramatično, sa kritičkim i kritičnim moćima konceptualne analize slikarstva i konceptualizacije manuelno-pikturalne analize slikarstva. Zatim, konceptualni umentik Džozef Košut je ideju rada u umetnosti kao oblika teorijskog istraživanja 'propozicija' u kontekstu umetnosti zasnovao na analogiji sa zamislima Vitgenštajnovih istraživanja 'propozicija' u filozofiji.<sup>25</sup> On svoj umetnički rad vidi kao umetnost koja preuzima kompetencije filozofije: 'umetnost posle filozofije'. Umetnost se identifikuje posredstvom jezičkih 'igara umetnosti' koje su način kritičkog autorefleksivnog lečenja umetnosti od zabluda i bolesti estetike kao filozofije ukusa. Suočavanje teorije (Vitgenštajnovu filozofije) i umetnosti (Košutovih umetničkih dela kao izraza analitičkih propozicija) ne vodi ka razumevanju umetničkog dela kao centralnog činioca umetnosti, već umetnosti kao aktivnosti ili sasvim eksplicitno kao prakse specifičnog načina konceptualizovanja funkcija umetničkog dela kao proizvoda i umetnosti kao proizvodnog konteksta.

Moja rasprava statusa Vitgenštajnovu filozofije u interpretativnim okvirima umetnosti započinje zapažanjem da Vitgenštajn ne nudi ni: moto (parolu, stav) koji potkrepljuje uverenja (ukus, namere) umetnika ili teoretičara umetnosti, odnosno, da on ne govori ništa o umetnosti ili umetničkom. Ali, "šta za umetnike čini Vitgenštajnov filozofski tekst?" Njegov filozofski tekst pokazuje kako se može autorefleksivno iz jezika filozofije posmatrati, analizirati i raspravljati sistem jezika filozofije, kako filozofija zastupa filozofske jezičke igre za filozofiju u konkretnoj 'životnoj aktivnosti'. I upravo to Vitgenštajnov filozofski tekst, nudi umetnosti, jednu otvorenu analogiju: kako iz 'jezika' umetnosti posmatrati, analizirati, raspravljati i proizvoditi sistem 'jezika umetnosti', odnosno, kako umetnost diskurzivnim putem zastupati za umetnost u odnosu na filozofiju i teoriju. Na tim osnovama su umetnici posle kasnih 50ih godina postavili filozofsko pitanje, ne u filozofiji koja govori o umetnosti, već u umetnosti (slikarstvu, muzici, plesu, poeziji, filmu) delatnim jezicima umetnosti o prirodi njihovog rada (subjekta u procesu). Vitgenštajnovu filozofsko delo obećalo je, upravo, takav paradigmatički pristup: ne filozofirati o filozofiji, već se pitati i demonstrirati svoju upitanost posebnim delatnim jezikom kojim se govorni ili pišući, slikajući ili vajajući, pevajući, svirajući ili igrajući subjekt služi, odnosno, zastupa za druge 'tekstove' kulture i istorije.

### 1.3.8 Od nauke o muzici ka teoriji na delu

Arnold Šenberg je izveo jednu od izuzetnih revolucija: doveo je u pitanje tonalni sistem i ponudio je stvaralački i teorijski odgovor ukazivanjem na zamisao atonalne muzike. Ono što me zanima jeste intertekstualni odnos njegove rasprave muzike i njegovog kompozitorskog stvaralaštva. Taj odnos je nefilozofski i usmeren je protiv estetike kako je ona shvaćena krajem XIX i početkom XX veka: "Ako mi podje za rukom da učenika naučim zanatskoj strani naše umetnosti potpuno, bez ostatka, kako to uvek može stolar, biću zadovoljan. A bio bih ponosan kad bih, varirajući jednu poznatu izreku, smeo da kažem: učenicima komponovanja oduzeo sam lošu estetiku, ali sam im za uzvrat dao dobar zanatski nauk".<sup>26</sup> Šenberg je, kaže Karl Dalhaus<sup>27</sup> (Carl Dalhaus), odbacio kao suvišni diskurs metafizike muzički lepog i ponudio je sasvim različite diskurse o muzici: diskurs pedagoga, diskurs teoretičara muzike, diskurs muzikologa, diskurs kompozitora i, svakako, diskurs zastupanja konceptualizacije preobražaja (dekonstrukcije) tonalne u atonalnu muziku. Međutim, Šenberg je pravi modernista, a to znači da je njegova teorija autonomni 'sistem' artikulacije diskurzivnog smisla koji sledi nakon i izvan stvaralačkog muzičkog čina. Šenbergovo delo je autonomno u odnosu na njegov diskurs i njegov diskurs je spoljašnja rasprava muzike, gotovo naučna (muzikologija, teorija muzike).

Naprotiv kod Džona Kejdža<sup>28</sup> od 40ih ka 90im godinama dešava se drugačiji proces: **odigrava se teorija na delu**. U Kejdžovom delu je došlo do razvoja koji je vodio izvan muzike ili, drugim rečima, do razvoja muzike kao 'proširene delatnosti' koja može biti u intertekstualnom odnosu sa muzikom Drugog, drugim umetnostima ili oblicima diskurzivnog izražavanja i prikazivanja. To što nastaje kao teorijski diskurs može se identifikovati kao:

- (a) *metamuzika* - govori se o premeštanju odrednica ontologije muzike u teorijsko-tekstualni diskurs o muzici koji se realizuje na mestu i u uslovima u kojima se očekuje izvođenje muzičkog dela (interacionalnog stvaranja ili izvođenja strukturiranih zvukova) - kao da 'muzika' (institucija) zastupa neko posebno 'filozofsko' ili 'teorijsko' u kontekstu muzike (institucije) u odnosu na njoj spoljašnji filozofski i teorijski diskurs;
- (b) *predavačka poezija (lecture poetry)* - govori se o premeštanju iz jedne umetničke discipline (muzike) u drugu umetničku disciplinu (poeziju) i to ne bilo koju poeziju, već avangardnu poeziju koja poetski (izražajni) karakter diskursa suočava sa fragmentima ili tragovima metajezika o umetnosti, politici, egzistenciji, religiji, i
- (c) *tekstualna produkcija* - govori se o tekstu koji nije ni muzika ni poezija, već 'tekstualna produktivnost' u umetnosti, a reći da je tekst produktivnost - da toj definiciji pridemo postupno, prvo spolja, kroz njen normativni aspekt - znači reći da tekstualno pismo pretpostavlja, kao svoju taktiku, osujećivanje deskriptivne orijentacije

jezika i uočavanje jednog postupka koji stvara prostor za puni razmah njegove generativne sposobnosti<sup>29</sup> - drugim rečima, jedan tekst umetnosti zastupa muziku za druge tekstove muzike, umetnosti (poezije, književnosti), teorija umetnosti i kulture, filozofije, itd.

I još jedna razlika! Šenberg gradi spoljašnji autonomni metatekst o muzici koji ima relativno konzistentnu strukturu opisivanja, objašnjavanja i interpretacije. Diskurs kompozitora se konstituiše u međuprostoru razlikujućeg fenomena muzike, diskursa muzikologije i mišljenja filozofije. Naprotiv, Kejž produktivnost teksta postavlja kao otvoreni eklektični intertekstualni odnos pisma iz muzike kao sveta umetnosti koje postupcima umetnosti (jedne otvorene i neodređene discipline prikazivanja, izražavanja i činjenja) preuzima glasove religije kao sveta egzistencije (D.T. Suzuki /Daisetz Teitaro Suzuki/), politike kao sveta egzistencijalnih i bihevioralnih uverenja (Dejvid Toro /David Thoreau/) i filozofije kao sveta postupaka u jeziku (Ludvig Vitgenštajn). Ali, šta znači preuzimati GLASOVE religije, politike i filozofije? To nije postmoderni citat (arbitrarno preuzeti i navedeni glas Drugog iz arhiva ili lavirinta tekstualnih hipoteza), ali ni modernistička eksplikacija mota (statementa, uverenja ili diskurzivnog verifikovanja čina), već akt ili akcija u tekstu (analogija performativnog akta ili govornog čina).<sup>30</sup> Zato, u slučaju Kejžovih tekstova (pismo) ili predavanja (govor) može se izneti teza o **teoriji na delu**. Značenje jednog teksta, na primer, teksta "Predavanje o ničemu"<sup>31</sup> (1959) nije značenje teksta kao zatvorenog sistema konzistentnih značenja, ali nije ni značenje teksta koji uspostavlja arbitrarne ili nužne odnose sa drugim tekstovima umetnosti, kulture ili teorije, već značenje reči koje dobijaju svoje značenje činom izvršenja (zapisivanja, izgovaranja, mentalnog predavanja, semantičkog, sintaktičkog ili tipografskog zastupanja u pisanju ili u čitanju).

### 1.3.9 Prag između filozofije i književnosti

U spisima Žaka Deride ne postoji znak jednakosti između književnosti i filozofije, pisanja u književnosti i pisanja u filozofiji, ali postoji jedno otvoreno ili odloženo obećanje *prolaza* ili *praga*: obećanje o *bliskom* (intimnom) odnosu književnosti i filozofije ili o prelasku *praga* koji deli filozofiju i književnost.

Prvo: šta je filozofija ako nije mišljenje? Odgovor može biti, na primer: filozofija je pisanje. Ali, gde je 'izvor' pisanja i šta pisanje pokazuje? Kome ili čemu se pisanje pokazuje: mišljenju, duhu, drugom tekstu, samom pisanju ili biti umetnosti, biti pisanja, biti filozofije? Hajdeger bi, možda, izrekao: "Mi se pitamo za bit umetnosti?" Ako se vratimo od Hajdegera ka Deridi tada je odgovor postavljen kao *bujica pitanja*: "Šta je književnost? I pre svega, šta je to 'pisati'? Kako je moguće da činjenica pisanja može uneti nemir u pitanje 'šta jeste'? i čak 'šta to znači'? Reći ovo drugim rečima, ... kada i kako jedan upis postaje književnost i šta se dešava kada se to desi? Čemu i kome treba biti zahvalan?

Šta se odigrava između filozofije i književnosti, nauke i književnosti, politike i književnosti, teologije i književnosti, psihoanalize i književnosti? Pitanje je dvostruko inspirisano u meno željom koja se odnosila takođe na određenu zapitanost: zašto, konačno, upis mene tako fascinira, preokupira, vodi? Zašto sam tako fasciniran upotrebom upisa u književnosti?"<sup>32</sup> Pitanja ne samo da su pitanja postavljena o 'upisu', ona su upis 'izveden' na način na koji se ne može sasvim jasno razdvojiti upis (pisanje) književno- sti i upis (mišljenja) filozofije. Nije u pitanju dijahronijska igra pitanja-odgovora: šta je bilo prvo književnost ili filozofija, ili da li književnost postaje filozofija ili filozofija pismom prelazi prag književnog upisa, itd? U pitanju je proizvodnja upisa koji čine složenim razlikovanje 'izvora' od 'ušća' upisivanja ili ostavljanja traga (pisanja). Ne, to nije epohalni obrt filozofije u predfilozofsko ili postfilozofsko pisanje proze, poezije ili eseja, već je u pitanju 'nestabilnost upisa' na pragu između filozofije i književnosti. Svakodnevnost pisa-nja na 'pragu' između književnosti i filozofije čini da se 'zastupnički' odnos književnost i filozofije predočava kao 'privilegovan', ali ne i konačan: "Za Deridu je pitanje posebnosti književnosti blisko povezano sa problemom upisa u opštem smislu, književnost je vrsta privilegovanog praga (prolaza) u pisanje - praga (prolaza) koji, takođe, vodi u nauku, filozofiju, politiku, psihoanalizu, itd, i pribavlja kritička gledišta o ovim poljima. Nelagodnost koju Derida izražava povodom sopstvene fascinacije književnim upisom treba da se suoči, zalagao bih se za to, sa teškoćama uvođenja u prikazivanje ovog 'praga' (prolaza), i, mnogo važnije, sa teškoćama da se sačuva takva fascinacija od izjednačavanja književnosti sa pisanjem - kao što su to mnogi učinili u njegovo ime. Kada je pisanje izjednačeno sa književnošću, prag (prolaz) pribavljen književnošću jedino se otvara sebi: tako da kažem, prag (prolaz) odmah se zatvara kada je na pitanje šta književnost jeste (i šta pisanje jeste) dat konačan odgovor".<sup>33</sup>

### 1.3.10 Zaključak

Šta svi ovi primeri, a to su tek neki od mogućih, pokazuju? Krizni i samoubilački 'odnos' umetnosti i filozofije ili, nasuprot, ekstatičko i eklektičko bogatstvo 'uživanja smisla' (*jouissance*) mogućnosti 'zastupanja' umetnosti i zastupanja filozofije, ili nomadska premeštanja iz 'mogućeg sveta zastupanja' u 'mogući svet'? U trenutku kada više ništa nije po sebi razumljivo što se tiče umetnosti i što se tiče filozofije pitanje je:

- kako odrediti i opisati otvorenost, posebnost primera, eklektičnost ili nomadizam, tako da se dobije jedan sistemski pogled na umetnost i filozofiju?<sup>34</sup>

- kako pokazati da su naša 'bestemeljnost i beskućništvo'<sup>35</sup> normalno ili barem uobičajeno ljudsko stanje, a to znači, da nije postalo tek sada samo po sebi razumljivo da ništa što se tiče umetnosti nije više samo po sebi razumljivo, pa čak ni njeno pravo na egzistenciju<sup>36</sup>, već da nikada nije bilo po sebi razumljivo da je nešto što se tiče umetnosti, ali i

filozofije, po sebi razumljivo?

- kako biti 'zastupnik' u odnosu označitelja koji zastupa subjekt za neki drugi označitelj ili sve druge označitelje? ili
  - kako svojim smrtnim i ranjivim telom TU i SADA razoriti 'zastupnički' ili 'posredni' ekran označenih<sup>37</sup> koji razdvajaju umetnost i filozofiju, i, zatim, suočiti se sa sopstvenim iskustvom telesnosti tog 'loma'?
- itd... itd...

\* Napomena:

Javnu 'realizaciju' (izvođenje, *performance*) predavanja ZASTUPNICI: UMETNOST I FILOZOFIJA - PRISTUP 'ODNOSIMA' FILOZOFIJE I UMETNOSTI U XX VEKU na XIV međunarodnom kongresu za estetiku (Simpozijum 1; 4. septembar 1998) u Ljubljani realizovao sam u saradnji sa balerinom i doktorkom filozofije Džil Sigmen (Jill Sigman). Tekst predavanja koji se sada objavljuje nisam čitao, već sam javno pred publikom mislio i govorio o tezama naznačenim u tekstu. Tokom mog govora Džil Sigmen je izvela snažan i dramatičan ples. Između plesa i govora su postojale izvesne nužne, ali i arbitrarne korespondencije i reakcije koje nisu bile unapred dogovorene.

Izlaganje sam započeo govorom koji nije bio zapisan i na izvestan način je 'zastupao' moj odnos prema izlaganjima drugih učesnika kongresa. Naknadnu rekonstrukciju i zapis prvog-uvodnog i završnog dela govora dajem ovde-i-sada:

Ko sam ja? Ja nisam Boris Grojs /Boris Groys/, Mihail Epštajn /Mikhail Epstein/, Komar i Melamid ili NSK-aj.

Moja baka je bila pripovedačica. Ona je volela da priča privatne i porodične priče. Ja sam pripovedač i pripovedam javne priče. Njen omiljena priča je bila o mom dedi i njegovim školskim drugovima Ludvigu Vitgenštajnu i, možda, Adolfu Hitleru. Danas nisam siguran da li je ta priča bila istinita. Ona je pričala da su moj deda i Ludvig Vitgenštajn, i možda Adolf Hitler, išli u istu osnovnu školu. Itd... Zašto vama ovo pripovedam? Zašto se vraćam pripovednom govoru? Zašto otkrivam tajne moje porodice? Zašto relativizujem odnose istine i laži, fikcije i doslovnosti?

Danas, ovde i sada, moj je zadatak da vratim filozofiju i estetiku mišljenju i govoru. Moram da je odvojim od 'papira' (teksta, čitanja) i da je vratim telu, mislima i glasu. Moram da učinim to, upravo, na onaj način, kako su to činili, na primer, Ludvig Vitgenštajn ili, na sasvim drugi način, Martin Hajdeger. Vitgenštajn je jednom izgovorio Raselovim rečima "Filozofija je za mene pakao!" Sada, ja se pred vama i za vas mučim da mislim i govorim na engleskom jeziku o 'zastupanju' između umetnosti i filozofije. Ja vam pokazujem moj pakao misli. Pakao mojih misli i mog mozga. Moj zadatak je da vratim glas

i misao filozofiji, da njoj vratim telo.

i izlaganje je zaključeno rečima:

"Naš zadatak je bio da filozofiji vratimo glas i telo Džil, zar ne?! Ovo je bila Džil Sigmen, balerina i filozof. Zahvaljujem joj se na beskrajnoj pomoći. Hvala!"

Kasnije, tokom diskusije, neko je iz publike pitao zašto sam se vraćao porodičnim pričama, zašto sam pripovedao? Jedna mogući odgovor je bio: zato što se tako gradi istorija i tradicija - to su mehanizmi na kojima kulture postsocijalizma grade fantazam sopstvene fikcionalizovane realnosti. Ja dolazim iz takvog sveta (sveta dramatičnog i tragičnog postsocijalizma) i pokazujem vam kako se glas odnosi prema telu. Zatim je neko primetio da su telo plesa i glas predavanja u sukobu, da ometaju koncentraciju ili na ples ili na glas (papir). Moj odgovor je bio, nadam se sasvim jasan, da je odnos tela i glasa bio izvan područja efekata mog 'papira' (teksta), da sam radio sa teškoćama u koncentraciji - suočenjem misli, glasa i tela.

## BELEŠKE

1. Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", iz Joseph Margolis (ed), *Philosophy Looks at the Arts*, Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 150-153.
2. Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980, str. 56 (# 43).
3. Michel Sanouillet, Elmer Peterson (eds), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1975, str. 141-142.
4. Nenad Mišević, *Marksizam - post-strukturalistička kretanja Althusser, Deleuze, Foucault*, Prometej, Rijeka, 1975, str. 72.
5. Charles Bernstein, "Writing and Method", iz *Content's Dream. Essays 1975-1984*, Sun&Moon Press, Los Angeles, 1986, str. 218.
6. Žak Lakan, "Prekrat subjekta i dijalektika želje u Frojdovskom nesvesnom", iz *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 298.
7. Sasvim različiti autori ukazuju na ovaj pravnički modus: Bart, Lakan, Derida, Vitgenštajn, Rorti, i drugi.
8. Charles Harrison, "A Kind of Context", iz *Essays on Art&Language*, Basil Blackwell, Oxford, 1991, str. 4-5.
9. Jean-Francois Groulier, "Reading the Visible", *Art Press* no. 177, Paris, 1993, str. E15-E17. Videti navod reči Marca Devadea u tekstu Paul Rodgers, "Toward a Theory/Practice of Painting in France", *Artforum*, New York, April 1979, str. 59, kao i Louis Marin, "Questions, Hypotheses, Discourse", iz *To Destroy Painting*, The University of Chicago Press, Chicago, 1995, str. 15-29.
10. Arthur Danto, "The Artworld", from Joseph Margolis (ed), *Philosophy Looks at the Arts*, Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 162.
11. Ibid, str. 164.



12. Arthur C. Danto, "The Appreciation and Interpretation of Works of Art", iz *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, str. 23.
13. Martin Heidegger, "Izvor umjetničkog djela", *Uvod u Heideggera*, autorsko izdanje, Beograd, 1993, str. 7.
14. Ibid. str. 18.
15. Meyer Shapiro, *Selected Papers. Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society* vol. 4, George Braziller, New York, 1994, str. 138-139.
16. Lawrence Alloway, "Artist as Writers, 1: Inside Information", iz *Network. Art and the Complex Present*, UMI Research Press, 1984, str. 208.
17. Michel Foucault, *The Order of Things: An Archeology of the Human Science*, Random House, New York, 1970.
18. Ronald De Leeuw (ed), *The Letters of Vincent Van Gogh*, Penguin, USA, 1996.
19. Slobodan Mijušković (ed), *Maljevič. Supremetizam - bespredmetnost*, SIC, Beograd, 1980.
20. Kazimir Maljevič, *Nepredmetni svijet*, Galerija Nova, Zagreb, 1981, str. 65.
21. Marjorie Perloff, *Wittgenstein's Ladder*, University of Chicago Press, Chicago, 1996. i Jorn K. Bramann, *Wittgenstein's Tractatus and the Modern Arts*, Adler Publishing Company, Rochester, 1985.
22. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, IP 'Veselin Masleša' i 'Svjetlost', Sarajevo, 1987.
23. Videti belešku 2.
24. Videti belešku 2.
25. Joseph Kosuth, "Art after Philosophy", iz *Art after Philosophy and after. Collected writings, 1966-1990*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1991, str. 13-32.
26. Arnold Schoenberg, *Theory of Harmony*, University of California Press, Berkeley, 1983, str. 12.
27. Karl Dalhaus, *Estetika muzike*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1992, str. 5.
28. Marjorie Perloff, *Charles Junkerman (eds), John Cage. Composed in America*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.
29. Fransoa Val, "Tekst kao produktivnost", iz Cvetan Todorov, Osvald Dikro (eds), *Enciklopedijski Rečnik nauka o jeziku 1-2*, Prosveta, Beograd, 1987, str. 322-323.
30. Džon Serl, *Govorni činovi. Oglеди iz filozofije jezika*, Nolit, Beograd, 1991. i Dž. L. Ostin, *Kako delovati rečima. Predavanja na Harvardu 1955 godine*, Matica srpska, Novi Sad, 1994.
31. John Cage, "Predavanje o ničemu", iz Miša Savić, Filip Filipović (eds), *John Cage. Radovi / tekstovi 1939-1979 - izbor*, SIC, Beograd, 1981, str. 60-71.
32. Reči Jacquesa Derrida iz David Carroll, *Paraesthetics. Foucault Lyotard Derrida*, Methuen, New York, 1987, str. 83.
33. Ibid, str. 83-84.
34. Heinz Paetzold, "Kako zapolniti vrzel med filozofijo, umetnostjo in estetiko narave - poskus sistematike", *Anthropos* št. 3-4, Ljubljana, 1996, str. 70-74.
35. Videti belešku 19, str. 11.
36. Teodor V. Adorno, *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979, str. 25.
37. Roland Barthes, "Rasch", iz *The Responsibility of Forms*, University of California Press, Berkeley, 1991, str. 308.

#### 1.4 GRANICE DISKURSA: o odnosima "teorije", "umetnosti" i "tela" u XX veku

##### 1.4.1 Pisac bez priče<sup>1</sup>

Poštovane dame i gospodo, zaista, ne želim da propustim ovu današnju priliku, ne želim da propustim mogućnost da u poslednjim nedeljama, danima i satima XX veka, ovde i sada, pred vama na sopstvenom telu<sup>2</sup> zrcalim, indeksiram, opisujem i interpretiram neizvesne, ali bitne<sup>3</sup> odnose umetnosti (književnosti, muzike, slikarstva, teatra, opere, filma) i "teorije". Zapravo, teorijom<sup>4</sup> ću zvati različite značenjski usmerene efekte i pojavnosti postupka stvaranja (pravljenja, proizvodnje, produkcije) umetnosti, odlaganja efekata umetničkog dela u govoru (*parole*) i pismu (*écriture*), konstituisanja žargona<sup>5</sup> unutar svetova umetnosti, interpolacije glasova kritike u čulno predočenim figurama umetnosti, granične identitete različitih "govora" unutar društvenih i humanističkih nauka, izuzetnosti i autonomije funkcija teorije i umetnosti, opšte interpretativne mogućnosti filozofije umetnosti, ali, zvaću, i dramatične kontradiktorne povratke telu<sup>6</sup> unutar klasične i izvan savremene estetike. To jeste identifikovanje jednog velikog i teškog problema, višeznačnog problema odnosa između: (a) tekstova<sup>7</sup> različitih materijalnih formulacija (zvučni tekstovi muzike, pikturalni tekstovi slikarstva, audiovizuelni tekstovi filma, sasvim telesni-bihevioralni tekstovi teatra i *performance arta* ili pismom *écriture* situirani tekstovi književnosti), i (b) odlazućih i premeštajućih tekstova mišljenja, govora i pisanja o umetnosti... Ovim pristupom želim da istrajem na *dijadisciplinarnosti*, na precrtanoj ili perkoračenoj disciplinarnosti, koja ne dopušta opredmećivanje odnosa umetnosti, teorije i tela u jednom čvrstom metodu<sup>8</sup>, već taj odnos zadržava u kriznom stanju heterogenih događaja ili slučajeva. Odnos između teorije i umetnosti kroz moje telo jeste događaj ili slučaj lociranog zastupanja<sup>9</sup> ili prikazivanja.<sup>10</sup> U pitanju je zastupanje ili prikazivanje, ali nije reč, ovde, o doslovnom odslikavanju teorije i umetnosti kroz telo, već o konstruktima ili figurama koje deluju, instrumentalizuju se ili bivaju upotrebljene u provociranju postupaka, formi i funkcija teorije i umetnosti. Zapravo, teorija i umetnost se odnose kroz telo koje postaje ja (telo-individuum-subjekt) u tim različitim, zamućenim, zakrivljenim i titrajućim trenutnim odnosima. Tu i tada ne nastaju verne slike (odrazi, ikonički znaci) teorije od umetnosti ili umetnosti od teorije, već, ono što se zrcali jeste nedostatak, manjak, odloženost, zapravo, razlučenost<sup>11</sup> (*différance*) između teorije i umetnosti kroz telo koje jeste subjekt tek iz tog višeznačnog i kontradiktornog odnosa umetnosti i teorije prema telu (*body-mind relationship*). I, zato neka, polazna teza ovog izlaganja bude taj "manjak"<sup>12</sup> (ne celo, neodgovarajuće, nepreklapajuće, ispuštajuće). Taj manjak nastaje između teorije i umetnosti kroz moje telo i on jeste usmeravajući, a to znači, konstitutivan i indeksan (*indexing*)<sup>13</sup> za lociranje i razumevanje neizvesnih istorija<sup>14</sup> odnosa teorija i umetnosti XX<sup>15</sup> veka. Ovaj manjak,

ovo odlaganje ili razlikovanje nije nešto što treba zanemariti ili aproksimirati unutar idealizovanih naučnih modela o teoriji, umetnosti i telu, već naprotiv, to je ono što treba postaviti kao problem opisivanja, objašnjavanja, interpretiranja i raspravljanja, što treba prepoznati kao konstitutivni i granični diskurs svakog pristupa, pre svega, umetnosti. Odnos između teorije, umetnosti i tela identifikuje se kao diskurs i kao **diskurzivna praksa** koja se uspostavlja oko manjka i mogućnosti nepodudaranja teorije i umetnosti u odnosu na moje telo koje postaje subjekt (presek hipoteza).<sup>16</sup>

Diskurzivna praksa je u najopštijem semiotičkom smislu radnja koja smešta značenje u vremensko-prostornu situaciju u kojoj neko za nekog proizvodi značenje.<sup>17</sup> Ali, vremensko-prostorna situacija nije idealni u estetičkoj kontemplaciji konstruisani kontekst (idealni sud) za odnose teorije, umetnosti i tela, već konkretni istorijski i geografski locirani svet materijalnih<sup>18</sup> institucija i društvenih borbi<sup>19</sup>. Diskurs ili diskurzivna tvorevina određuje ono što unutar date konfiguracije odnosa teorije, umetnosti i tela treba da bude rečeno i što se može reći, odnosno, ono što ne može biti rečeno, ono što ne može da se čuje ili pročita.<sup>20</sup> Po Mišelu Fukou diskurs jeste način na koji je znanje artikulirano u konkretnom preseku istorijskog društva i u društvenim institucijama uspostavljanja, regulacije, podnošenja i razumevanja moći. Diskurzivne prakse se karakterišu izdvajanjem polja objekata, definisanjem jedne zakonite perspektive za predmet saznanja<sup>21</sup>, utvrđivanjem oblika za razradu odnosa teorije, umetnosti i tela, zato: diskurzivne prakse nisu naprosto načini proizvodnje diskursa. One se uobličavaju na tehničkim skupovima, u institucijama, u shemama ponašanja, u tipovima prenosa i difuzije, u pedagoškim oblicima koji ih u isto vreme nameću i održavaju.<sup>22</sup>

Ako se do sada rečeno prihvati, tada se može izreći da istorije odnosa teorije, umetnosti i tela u XX veku u okvirima zapadne kulture ili njenih hegemonih domena uticaja<sup>23</sup> jesu diskurzivne formacije koje se mogu i koje treba identifikovati, razlikovati i predočiti u nekakvom diskursu koji jeste istovremeno od, iz i o teoriji, umetnosti i telu. Taj diskurs, zato, jeste uzorak kojim se predočava neizvesna ograničena ili ograničavajuća teritorija i interval pojedinačnog i specifičnog rešenja odnosa teorije, umetnosti i mog tela. Nije reč o nekakvom opštem odnosu koji jeste kroz univerzalni glas dat u shemiranju (mapiranju, izvlačenju granica) idealne celovite i zatvorene opštevažee velike i nadređene priče". Reč je o posebnim, često raskolničkim<sup>24</sup> (*différend*), rešenjima, o neuporedivim diskurzivnim praksama. Neuporedivosti me privlače.

Ali, ono o čemu, još od samog početka treba voditi računa, jeste da pojam diskursa nije određen svojom karakterističnom metafizičkom suprotnošću ili suprotstavljenošću nesaznatljivom, neizrecivom ili nekazivom<sup>25</sup>. Pojam diskursa jeste izveden iz govorećeg ili pokazujućeg ili zastupajućeg odnosa teorije i umetnosti kroz telo u sasvim specifičnim materijalnim uslovima i okolnostima (institucijama, aparatusima ili, nešto apstraktnije,

kontekstima) centriranja ili decentriranja nekakve javne ili privatne moći ili društvenosti. Drugim rečima, nesaznatljivo, neizrecivo ili nekazivo nisu efekti nekakvog predljudskog haosa ili opšteljudskog kao prirodnog postojanja. To su materijalne diskurzivne tvorevine u određenim istorijskim i geografskim uslovima i okolnostima društvene borbe, to su načini regulisanja ili deregulisanja odnosa teorije, umetnosti i tela.<sup>26</sup> Zato, za filozofiju i estetiku umetnosti, a posebno književnosti, nije temeljno pitanje ono o prirodi ili neprirodi nesaznatljivog, neizrecivog ili nekazivog, već je korisno ono pitanje o tome šta se, pod kojim uslovima i okolnostima i, svakako, s kojim pravom, proglašava za nesaznatljivo, neizrecivo i nekazivo<sup>27</sup>. Fuko diskurs ne predočava samo kao to značenje govora, već kao materijalnu regulaciju, zabranu, otpor ili klasifikaciju unutar društva: Evo hipoteze koju bih večeras htio iznijeti da bih utvrdio poprište - ili možda vrlo privremenu pozornicu - rada koji obavljam: pretpostavljam da proizvodnju diskursa u svakom društvu kontrolira, selekcionira, organizira i redistribuirati stanoviti broj procedura čija se uloga sastoji u tome da umanje njegove moći i opasnosti, da gospodare njegovim služajnim zgodama, da izbegnu njegovu teskobnu zastrašujuću materijalnost.<sup>28</sup> Diskurs, kao što je pokazala psihoanaliza, nije tek ono što razotkriva ili skriva želju, on je i objekt želje: Jer diskurs - kao što nas povi- jest neprestano poučava - nije tek ono što izražava borbe i sisteme vladavine, već ono zbog čega i pomoću čega se vodi borba, moć koje se valja dočepati.<sup>29</sup> U našem slučaju, to jeste borba između teorije, umetnosti i tela unutar konkretnog istorijskog i geografskog društva, to je borba za to ko će vladati odnosom umetnosti, teorije i tela. Ali, ta borba nije samo u domenu verbalizovanog, već je pre u onoj materijalnoj i bitnoj dimenziji diskursa, zapravo, dimenziji događaja i slučajeva.<sup>30</sup> Zato, može se izneti teza da nekazivo, neizrecivo ili nesaznatljivo nisu ono što jeste izvan ili naspram diskursa (diskurzivnih tvorevina, činova ili institucija), već da jesu tek kroz izvođenje (*performing*) diskursa. To nam sasvim očigledno pokazuje filozof Vladimir Jankelevič izvodeći kroz diskurs situaciju neizrecivog (ineffable) muzike kao onoga što je iznad, ispod, oko ili pre muzike. Odnosno, to nam demonstrira Džon Kejdž u svom provitgenštajnovskom i prozenovskom naporu da čin (izvođenje /performance/, biheviornost) stavi u središte pažnje kada kaže: Ja nema šta da kažem i ja kažem to<sup>31</sup>. Nekazivo, neizrecivo ili nesaznatljivo jesu to tek u polju nekog diskursa koji omogućava indeksaciju odsutnog.

#### 1.4.2 Diskurzivne prakse "kao" odnosi teorije, umetnosti i tela

Ako se obrati pažnja na formulacije o diskurzivnim odnosima teorije, umetnosti i tela u XX veku, zapaža se da postoje četiri karakteristične (tipične) indeksacije, opisa i interpretacije kojima se akumuliraju, pre svega, istina<sup>32</sup> umetnosti:

(I) umetničko delo prethodi teoriji koja jeste posredovana telesnim odzivom na njega,

- (II) teorija konstituiše konstitutivni okvir (kontekst, *frame*, *vignettes*) umetničkom delu, zapravo, teorija jeste konstituent umetničkog dela kroz koje se uspostavlja status subjekta za telo (stvaranja, recepcije),
- (III) odnos teorije, umetnosti i tela se odigrava odloženo kroz pismo (*écriture*), i
- (IV) teorija jeste objekt kroz nestabilne odnose teorije, umetnosti i tela.

#### 1.4.3 Umetničko delo prethodi teoriji

Intuitivno vođeno umetničko stvaranje "kroz" telo (stvaraoca<sup>33</sup>, proizvođača<sup>34</sup>, producenta<sup>35</sup>) vodi ka mogućnostima uspostavljanja teorije o umetničkom delu koje jeste tu za drugo telo (sve druge recipijente i potrošače dela /vrednosti/). Umetničko delo jeste forma, ono što je prisutno kao nekakav stabilan ili određen materijalan poredak, koji se pojavljuje pred telom (specijalizovanim čulom, složeno čulnim telom ili bihevioralnim društvenim i psihološkim receptivnim telom). Odnos između umetnosti i teorije (pre svega, kritike) može da se koncipira kao odnos između produkcije i potrošačevog odziva na tu produkciju, a to znači na njene produkte (dela) preko kojih se produkcija determiniše kao smisla (značenjska) produkcija.<sup>36</sup> Teorija o umetničkom delu se konstituiše i naziva formalizam,<sup>37</sup> ako se teorijski odziv predočava u odnosu na prisutnost dela kao forme (materijalnog poretka). Teorija o umetničkom delu se konstituiše i naziva fenomenologija,<sup>38</sup> ako se teorijski odziv odigrava (događa) u odnosu na pojavnost dela pred čulima i, zatim, u odnosu na predočavanje tog čulnog doživljaja u svesti posmatrača (slušaoca, čitaoca, aktivnog učesnika u događaju recepcije). Teorija o umetničkom delu se konstituiše i naziva strukturalizam,<sup>39</sup> ako je teorijskom odzivu na delo ponuđen konstruisan model unutar nekog sistema (ili prakse<sup>40</sup>) u kome se interpretira to što možemo nazvati postojanjem ili pojavljivanjem umetničkog dela. Sa strukturalizmom se suočavamo sa bitnom granicom i nastajućom sumnjom u prvotnost ili izvornost umetničkog dela. Formalistički, fenomenološki i strukturalistički pristupi odnosu umetnosti, tela i teorije su eksplicitno modernistički glasovi. Drugim rečima, može se smatrati normalnim, uobičajenim ili dominantnim centriranjem diskursa o (glasa o) odnosu autonomnih prisutnosti/pojavnosti umetnosti, tela i teorije u modernističkoj kulturi koje da bi se dovele u vezu moraju biti uvedene u nekakav filozofski-zastupnički odnos estetike kao filozofije umetnosti, filozofije tela i meta-filozofije kao rasprave o identitetu teorije. Upravo na ovoj trostrukosti: (I) prvotnosti ili izvornosti umetničkog dela u odnosu na teoriju, (II) autonomiji umetničkog u odnosu na telesno i teorijsko, i (III) zastupničkoj funkciji kojom filozofija i njene estetike obezbeđuju meta-legitimnost odnosa umetnost, telo i teorija ostvarena je formalističko-fenomenološka platforma modernizma u književnosti,<sup>41</sup> slikarstvu,<sup>42</sup> filmu<sup>43</sup> ili muzici.<sup>44</sup>

#### 1.4.4 Drugi glas: teorija je kontekst

Drugi glas<sup>45</sup> se ukazuje kao glas koji prvi (onaj o prevlasti intuitivnog, odnosno, o tome da umetnost prethodi teoriji koja je tek odaziv na delo) identifikuje i objašnjava kao zadatak i nametnut glas u dominantnoj modernističkoj kulturi,<sup>46</sup> drugim rečima, polazi se od teze da odnos umetnosti, teorije i tela nije konsekvencija same posebne ili autonomne prirode umetnosti (njenog nekazivog metafizičkog, formalnog, fenomenološkog ili egzistencijalnog centriranja kao postojanja), već da je koncept umetnosti istorijska i geografska konsekvencija ili efekat neizvesnog organizovanja društva, kulture i svetova umetnosti<sup>47</sup>, pa se može govoriti o nekakvom diskurzivnom okružju ili atmosferi koja prethodi i priprema mogućnosti odnosa umetnosti, teorije i tela. Ovakav pristup se može smatrati kritičkim centriranjem diskursa o odnosu umetnosti, tela i teorije u istoriji umetnosti, kulture i društva. Umetnost se predočava kao istorijska ili kontekstualna funkcija kulture i društva, a to znači da se stvaralačko i kritičko ne vide kao suprotnosti, već da se stvaralaštvo (ma šta to značilo) predočava kao interesno i kritičko delovanje (mišljenje, ponašanje, proizvodjenje, predočavanje) unutar društva, kulture i sveta umetnosti. To što, često, umetnost prikriva svoje teorijske pozicije, ne znači da ih ona nema i da se one na bitan način ne projektuju kroz nju. Ovako zamišljena postavka odnosa teorije, umetnosti i tela se istorijski ukazivala posredstvom sasvim različitih diskurzivnih formacija u rasponu od istorijskih avangardi<sup>48</sup> i neoavangardi<sup>49</sup> preko kritičke teorije<sup>50</sup> do heterogenih poststrukturalističkih<sup>51</sup> prikazivanja graničnih diskurzivnih odnosa umetnosti i kulture.

#### 1.4.5 Funkcija pisma (*écriture*)

Može se predložiti teza da odnos teorije, umetnosti i tela jeste "moguć" i da je dat tek kao odložen i odlagan odnos kroz pismo (*écriture*) koje jeste neumorno tkanje razlika koje izazivaju pomak i odgodu (*différance*), beskonačno nadoknađivanje, gubljenje i dopunjavanje značenja<sup>52</sup>. Drugim rečima, subjekt diskursa odnosa teorije, umetnosti i tela ne postoji, ako se pod tim razume neka suverena usamljenost ili nadređenost pisca (filozofa, teoretičara) tom odnosu. Subjekt ovog odnosa teorije, umetnosti i tela jeste sistem (ili praksa) odnosa među slojevima: čarobne beležnice, onog psihičkog, društva, sveta.<sup>53</sup> Trag jeste brisanje sebe, sopstvenog prisustva, on je konstituisan teskobom ili užitkom svog neizbežnog nestajanja. Trag jeste privlačan zbog nestajanja svog nestajanja<sup>54</sup>: nestajanja teorije u umetnosti, umetnosti u telu, tela u teoriji, umetnosti u teoriji. U pitanju je heterogena mapa mogućih koncepcija pisma (*écriture*) od njenog rano<sup>55</sup> ili kasno<sup>56</sup> bartovskog premeštanja između istorije i zadovoljstva, odnosno, preobražaja bahtinovskog dijaloškog<sup>57</sup> u intertekstualno<sup>58</sup> Julije Kristeve, odnosno, deridijanskog uspostavljanja dekonstrukcije<sup>59</sup> ili heterogenih relativizacija modernističkih odnosa centra i margine nove kritike u raspravama jelske škole,<sup>60</sup> odnosno, obrta teorijskog u književno koje pokazuje

zavodnički" ili uživalački sasvim materijalni i, često, figurativni<sup>61</sup> skelet teorije u naratologiji<sup>62</sup> ili novom istoricizmu,<sup>63</sup> itd... U tom širokom i nesigurnom okviru se postavlja pitanje zašto se odnos teorije, umetnosti i tela tako fascinantno, tako opčinjavajući, tako podatno pojavljuje u književnosti? Jer, književnost jeste pismo (*écriture*) i ne samo izuzetno i privilegovano pismo, već zapravo - to ponavlja Žak Derida<sup>64</sup> - ona jeste "prag" koji se ukazuje između umetnosti, teorije i tela. Reč je o pragu pisanja. Reč je o stvaranju jednog novog pojma pisanja koji moraju druge nauke o društvu, čoveku, kulturi ili umetnostima kroz književnost preći da bi došle do pisma/pisanja unutar sopstvenog medija - medija teorije. Ovaj pojam se naziva gram ili *différance*: Bilo da je reč o poretku usmenog ili pisanog govora, nijedan element ne može funkcionisati kao znak a da ne upućuje na neki drugi element koji sam nije naprosto prisutan. Zbog tog ulančavanja, svaki 'element' - fonem ili grafem - izgrađuje se polazeći od traga drugih elemenata lanca ili sistema u sebi. To ulančavanje, to tkivo, jeste tekst koji se proizvodi samo u transformacijama nekog drugog teksta. Ništa, ni u elementima ni u sistemu, nigde i nikad nije naprosto prisutno ili odsutno. Svuda su samo razlike i tragovi tragova.<sup>65</sup> Ovim je postavljena nova teorija pisma posle strukturalizma koja je izvedena iz filozofske metafizike kod Žaka Deride, da bi zatim bila sprovedena<sup>66</sup> na različite načine u raspravama književnosti, slikarstva, filma, muzike, teatra, opere, ...<sup>67</sup>

#### 1.4.6 Teorija o teoriji

Teorija književnosti,<sup>68</sup> a i bilo koja druga teorija (slikarstva, muzike, opere, teatra, performance arta, filma), mogla bi postati legitimna preokupacija filozofije, ali se nije u nju asimilovala, čak ni teorijski. Ona sadrži jedan pragmatičan<sup>69</sup> i performativan<sup>70</sup> moment koji je kao teoriju u smislu konzistentnosti slabi, ali joj zato pruža karakter nepredvidljivosti u produkcijama odnosa teorije, umetnosti i tela. S druge strane, upravo ova nepredvidljivost čini razlog da teorija započinje da posmatra, identifikuje, opisuje, objašnjava, interpretira i raspravlja, pre svega, samu teoriju posredstvom govora (*parole*) iz ili o ili kroz odnose teorije, umetnosti i tela. To su situacije u kojima se teorija ukazuje u dvostrukosti funkcije posmatranja i reflektovanja.<sup>71</sup> Ovo se može smatrati auto-teorijskim pokretanjem diskursa o teoriji<sup>72</sup> posredstvom različitih, nestabilnih i promenljivih odnosa umetnosti, tela i teorije u jednom hipotetičkom ili stvarnom trenutku istorije ili mestu geografije kroz praksu (situaciju, događaj) čitanja<sup>73</sup>. Zato, uočavaju se sasvim različiti primeri zainteresovanosti teorije za teoriju u trijadnom odnosu umetnost, telo i teorija:

- (I) to jeste nekakvo razvojno hermeneutičko pitanje o interpretaciji oko koje se konstituiše teorija kroz telo (body-mind) u odnosu na umetnost, ali da bi se postavilo pitanje o samoj teoriji (njenoj teoretičnosti u pragmatičnom književno-teorijskom

- ne-post-ili-pred-filozofskom<sup>74</sup> i u samom filozofskom<sup>75</sup> smislu),
- (II) to jeste uspostavljanje vitgenštajnovske pozicije da teorija mora biti podvrgnuta terapijskoj analizi i da se time estetika ne vidi kao diskurs o umetnosti i telu, već kao meta analiza i kritika svakog mogućeg govora i pisma o umetnosti, zapravo kao metakritika,<sup>76</sup>
- (III) to jeste suočavanje granica diskursa nauke i teorije koje se desilo rascepom unutar strukturalizma u hodu ka teorijama posle strukturalizma (teorija intertekstualnosti, naratologija, lakanovska teorijska psihoanaliza, dekonstrukcija, šizoanaliza Deleza i Gatarija, Bodrijarova teorija simulakruma, teorije kulture /*cultural studies*/) - reč je o gestu ili pokušaju, odnosno, projektu da se locira, identifikuje, opiše, objasni i interpretira graničnost nauke ili, dramatičnije, njena inverzija (naličje, postava) u teoriji kao pragmatičnoj i materijalnoj proizvodnji značenja i smisla,<sup>77</sup>
- (IV) to jeste postavljanje zamisli anti-teorijskog kao teorijskog problema unutar preobražaja (zrcalnih multipliciranja, mutacija ili metastaza) teorijskog pisma kao književnog pisma koje pokazuje svoj horizont fikcionalno-narativnih među-žanrovskih produkcija i obrta svakog diskursa u figuralni prizor pokrenutih naracija,<sup>78</sup> i
- (V) to jeste suočenje sa van-tekstualnim koje vodi ka samom telu (bio-političkom, bihevioralno-društvenom ili figurativnom) koje ulazi u igru (game ili play) performativnog izvođenja<sup>79</sup> teorijskog na sceni teatralizacija kao drugoj sceni<sup>80</sup> u odnosu na nauke o književnosti u njihovoj dugoj istoriji od Aristotela do Deride.<sup>81</sup>

#### 1.4.7 Zaključak

Poštovane dame i gospodo, zaista, nisam mogao da propustim ovu današnju priliku, nisam mogao da propustim mogućnost da u poslednjim nedeljama, danima i satima XX veka, ovde i sada, pred vama na sopstvenom telu zrcalim, indeksiram, opisujem i interpretiram neizvesne ali bitne odnose umetnosti (književnosti, muzike, slikarstva, teatra, opere, filma) i teorije (govora, pisma, nauke, rasprave). Nisam mogao da se uzdržim od tog opčinjavajućeg izazova, tog gotovo nesavladivog, lascivnog i neodoljivog ljubavnog trougla umetnosti, teorije i tela. To je bilo moje suočenje sa diskursom, jer, zaista, diskurs, je izvorno, radnja, tamo-amor tumanjanja, to su odlasci i dolasci, ispunjenja, spletke. U ovom ljubavnom trouglu teorije, tela i umetnosti, zaljubljeni odista ne prestaje da tumara u mislima, da pokušava nova i nova istupanja i da protiv samog sebe spletkari.<sup>82</sup> U polju je ideologije, u polju odašiljanja i strujanja predstava i predodžbi čija je snaga upravo u tome da nisu savršeno adresirane i da nisu jasno i jednoznačno situirane u nekakvom, makar i hipotetičkom, središtu.

## BELEŠKE

1. Parafraziram reči Šefera: "Ja sam pisac bez priče - neko ko beleži, delić po delić, sopstvenu intelektualnu avanturu, koja je artikulisana kroz zbir raznolikih objekata. To je ono gde u kapricioznosti mog sopstvenog izbora i sklonosti pronalazim univerzum, postupke, način bivanja - svoju sreću", iz Jeana Lousa Schefer, "Preface", u Paul Smith (pr), *The Enigmatic Body. Essays on the Arts by Jean Louis Schefer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, str. XVII.
2. Moram da "priznam" da hemikalije, ćelije, tkivo (le chair), fiziološki organizam, anatomsko telo, bihevioralno telo, inividuum, figure i moje društvene pojavnosti nisu neka čvrsta konzistenta "celina". Dok sam ležao u bolnici, prošle jeseni iz sekunde u sekundu sam proveravao TO da moj mozak, moje noge ili moj stomak žive različite živote - da su tu u belilu bolesničke postelje pojavljuju različiti subjekti: bolesnika, slabog, čitajućeg, racionalnog, nakljukanog lekovima, onog koji se prepušta fantazijama, uplašenog, kivnog, humanog, sebičnog, preživelog, ... Pojam "subjekt" nije naziv za celinu u kojoj se povezuju mnogobrojni "delovi". "Subjekt" jeste skup hipoteza ili tekstova koji u ponašanju, govoru, pismu ili različitim umetnostima konstituišu, kontekstualizuju i zastupaju to pojavno i prepoznatljivo "ja". I zato u ovoj raspravi govorim o "odnosu" umetnosti, teorije i tela, a ne o trouglu "umetnosti", "teorije" i "subjekta". Reč je o subjektu shvaćenom, dakako, ne kao govornom pojedincu koji je izrekao ili napisao neki tekst bivajući "iznad" teksta, već o subjektu/autoru kao "principu grupisanja diskursa, kao jedinstvu i izvoru njegovih značenja, kao žarištu njegove koherentnosti", prema Michel Foucault, "Poredak diskursa", u Znanje i moć, Zagreb, Globus, 1994, str. 123.
3. Pod "bitnim", ovde, mislim na obrt od nemačke hajdegerovske "fundamentalne ontologije" pristupa u teoriju odloženog, odsutnog i premeštenog razlike. Obrt se desio u francuskoj teoriji posle strukturalizma. Videti: Philipp Rippel, "Suverenost i revolt. Oživljavanje Nietzschea i Heideggera u Francuskoj", iz Peter Kemper (pr), *Postmoderna ili borba za budućnost*, Zagreb, August Cesarec, 1993, str. 85-102; Alenka Zupančič, Uroš Grilc (pr), "Jacques Derrida, O duhu. Heidegger in vprašanje" (temat), *Problemi* br. 5-6, Ljubljana, 1999; i Žil Delez, Niče i filozofija, Beograd, Plato, 1999.
4. Uporediti: Paul de Man, "Otpor teoriji", *Književna Revija* br. 1-2, Osijek, 1987, str. 3-20; David Carroll (pr), *The States of Theory: History, Art, and Critical Discourse*, Stanford Cal, Stanford University Press, 1994; Patrick French, *The Time of Theory. A History of Tel Quel (1960-1983)*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
5. O žargonu: Theodor Adorno, *Žargon autentičnosti*, Beograd, Nolit, 1978, str. 57-58.
6. O telu: Mišel Fuko, Istorija seksualnosti 1-3, Beograd, Prosveta, 1982-88; Marina Gržinić, "Histerija: fizična prisotnost in pravna odsotnost in AIDS: fizična odsotnost in pravna prisotnost", iz *Rekonstruirana fikcija*, Ljubljana, ŠOU, 1997, str. 39-59.
7. Ovde koristim pojam tekst u smislu produktivnosti i intertekstualnosti - videti: Fransoa Val, "Tekst kao produktivnost", iz Osvald Dikro, Cvetan Todorov (pr), *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku 2*, Prosveta, Beograd, 1987, str. 322-330; i Kate Linker, "Representation and Sexuality", iz Brian Wallis (pr), *Art After Modernism. Rethinking Representation*, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1986, str. 391-415.
8. Izvedeno prema raspravi "Obuzdavanja metode u dekonstrukciji" - Vladimir Biti, "Dekonstrukcija i feministička kritika", *Republika* br. 9-10, Zagreb, 1999, str. 82.
9. Miško Šuvaković, "Advocates: Art and Philosophy. Approaching the Relations of Philosophy and

- Art in the 20th Century", iz Aleš Erjavec (pr), *XIVth International Congress of Aesthetics - "Aesthetics as Philosophy" - Proceedings Part I*, Filozofski vestnik no. 2, Ljubljana, ZRC SAZU, 1999, str. 111-126.
10. Jean Louis Schefer, "Someone Writing" i "Roland Barthes", ibid-1, str. 54-60 i 61-64.
11. Reč je, svakako, o kovanici Jacquesa Derride: *différance*: "... znači ujedno gest 'razlučivanja', lučenja, razlikovanja, kao i proces temporalnog 'razlikovanja', udaljavanja u vremenu, odgadanja." - iz Nenad Mišćević, "Bilješka o nazivlju", u *Bijeli šum (studije iz filozofije jezika)*, Rijeka, IC "Rijeka", 1978, str. 22.
12. Po Matjažu Potrču, iz "Prazan, pun ili otvoren prostor: etičko pitanje", *Domesti* br. 8, Rijeka, 1983, str. 90.
13. Charles Harrison, "Mapping and Filling" i Terry Atkinson/Michael Baldwin, "The Index", iz Anne Seymour (pr), *The New Art, London*, Hayward Gallery, 1972, str. 14-16 i 16-19. Uporediti i: Rosalind E. Krauss, "Notes on the Index: Part 1&2", u *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge Mass, The MIT Press, 1985, str Harrison, *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Basil Blackwell, 1993. 196-219.
14. Istorijom se ovde naziva složeni odnos "događaja" i "naracije o događaju". Pažnju poklanjam upravo konstruisanju istorije kao odgovarajuće ili neodgovarajuće priče - uporediti sa H. Aram Vesser, "The New Historicism", iz H. Aram Vesser (pr), *The New Historicism Reader*, Routledge, New York, 1994, str. 1-32; a obratiti pažnju i na Michel Foucault, "On the Ways of Writing History", "Nietzsche, Genealogy, History" i "Return to History", iz James Faubion (pr), *Michel Foucault: Aesthetics, method, and epistemology (vol. 2)*, Penguin Books, 1994, str. 279-295, 369-391 i 419-432.
15. Videti, na primer, Dubravka Oraić-Tolić, *Paradigme 20. stoljeća. Avangarda i postmoderna*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1996; ili Charles Harrison, Paul Wood (ed), *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Basil Blackwell, 1993.
16. Uporedi status subjekta u Roland Barthes, "Smrt autora", iz Miroslav Beker (pr), *Suvremene književne teorije*, Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1986; i Rolan Bart, Zadovoljstvo u tekstu, Niš, Gradina, 1975.
17. Jorgen Dines Johansen, Svend Erik Larsen, "Analiza diskursa: znak, radnja, intencija", iz *Uvod u semiotiku*, Zagreb, CroatiaLiber, 2000, str. 81-131, i 322-323.
18. Pojam materijalnog navodim prema Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)", iz Slavoj Žižek (pr), *Mapping Ideology*, London, Verso, 1995, str. 100-140; Nenad Mišćević, "Diskurs kao sredstvo ideologijske prozivke subjekta", iz *Filozofija jezika*, Zagreb, Naprijed, 1981, str. 212-222.
19. Prema uvodniku u časopis *Razprave Problemi* št. 3-5, Ljubljana, 1975. Prevod je objavljen pod nazivom "Umetnost, društvo / tekst", *Polja* br. 230, Novi Sad, 1978, str. 2-5.
20. Nenad Mišćević, ibid-11.
21. Mišel Fuko, *Arheologija znanja*, Beograd, Plato, 1998.
22. Mišel Fuko, *Predavanja*, Novi Sad, Bratstvo-jedinstvo, 1990, str. 10.
23. O problemu istorijskog i geografskog videti: Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and space in the world system*, Bloomington, Indiana University Press, 1995; Joan Copjec, *Read My Desire. Lacan against the Historicists*, Cambridge Mass, The MIT Press, 1994; Griselda Pollock (pr), *Generations & Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings*,



- London, Routledge, 1996; i Arthur C. Danto, *After the End of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
24. Žan-Fransoa Liotar: "Za razliku od spora, raskol bi bio takav slučaj rasprave između (najmanje) dve strane koji ne bi mogao pravedno da se razreši, jer nedostaje pravilo rasuđivanja primenljivo na obe argumentacije.", iz *Raskol*, Sremski Karlovci, IK Zorana Stojanovića, 1991, str. 5.
  25. Na primer, Manfred Frank ukazuje na razliku "kazivo-nekazivo" sledećim rečima: "Nazovemo li poredak kodificiranih znakova i tipova iskaza onim što je 'kazivo', onda bi stil bio 'nekazivo' (*l'indisable*, kako to naziva Flaubert /Sartre, *Situations IX*, Paris, 1972, 111f/), naime predstavljao bi smisaone potencijale koji nisu ili još nisu izraženi jezičkim sustavom kakav jest, a kakve u njemu može artikulirati kreativnost govorećeg/pišućeg individuuma.", iz Manfred Frank, "Što je književni tekst i što znači razumjeti ga?" iz *Kazivo i nekazivo. Studije o njemačko-francuskoj hermeneutici i teoriji teksta*, Zagreb, Naklada MD, 1994, str. 89.
  26. Reč je o analogijama sa postupkom koji Mišel Fuko razrađuje povodom "uvođenja seksa u diskurs", iz Michel Foucault, *Znanje i moć*, ibid-2, str. 17. Žil Delez, na primer, u raspravi koja se tiče Luisa Kerola i Antonena Artoa insistira na obraćanju pažnje na "funkcije besmisla" i njegove različite ponore koji ne dopuštaju nikakve spojeve, čak ni između onih koji ih izmišljaju i onih koji ih upotrebljavaju, iz Žil Delez, "Šizofrenija i jezik (Luis Kerol i Antonen Arto)", *LMS* knj. 433 sv. 4, Novi Sad, 1984, str. 407.
  27. Nesaznatljivo, nekazivo i neizrecivo nisu iste materijalne i institucionalne formacije za filozofiju nemačkog romantizma, za teoriju ekspresionizma, za poetiku francuskog nadrealizma, za američku novu kritiku ili za poststrukturalističku sholastiku jelske škole.
  28. Michel Foucault, "Poredak diskursa", iz *Znanje i moć*, ibid-2, str. 116.
  29. Ibid-2, str. 117.
  30. Veliki pisci avangarde i pisci postmoderne (Stefan Malarme, Aleksej Kručoni, Ljubomir Micić, Džems Džoj, Džon Kejdž, Filip Solers, Čarls Bernstin) kroz "materijalističku praksu pisanja" su pokušali da preispitaju našu (zapadnu) volju za istinom.
  31. John Cage, "Lecture on nothing", iz *Silence*, Middletown Conn, Wesleyan University Press, 1973, str. 109.
  32. Nužno je uporediti, ne saglasnost ili suprotnost, već preplet i preplitanje u tkanju (textus) razlika predočavanja "istine" kod Martina Hajdegera i Žaka Deride - videti: Martin Heidegger, "Izvor umjetničkog djela", iz D. Pejović (pr), *Nova filozofija umjetnosti*, Zagreb, Nakladni zavod MH, 1972, str. 448-487 i Jacques Derrida, *Istina u slikarstvu*, Sarajevo, 'Svetlost', 1988.
  33. Umetnik stvara delo telesnim aktima u obrtu činjenja u pravljenje. O stvaralaštvu: Milan Damnjanović (pr), *Stvaralaštvo i ljudski svet* (Izbor iz kongresnih akata IX međunarodnog kongresa za estetiku), Beograd, Estetičko društvo Srbije, 1983; i Jaakko Hintikka, "Knowing How, Knowing That, and Knowing What: Observations on their Relation in Plato and Other Greek Philosophers", iz *Modality, Morality and other problems of sense and nonsense: Essays dedicated to Sören Halldén*, Lund, Bokförlag, 1973, str. 1-12.
  34. Umetnik učestvuje u procesu proizvodnje umetničkog dela obrtom od telesne artikulacije (manuelne veštine) u autorsku poziciju (projektne veštine) i, možda, medijsku preobrazbu autorskog koncepta u delo i artefakt kulture. O statusu proizvođača: Walter Benjamin, Pisac kao proizvođač, iz *Eseji*, Beograd, Nolit, 1974, str. 95-113; i Mišel Fuko, Šta je autor?, iz Nada Popović Perišić (pr), *Teorijska istraživanja 2: Mehanizmi književne komunikacije*, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 1983, str. 32-45.

35. Umetnik-producent (autor, organizator, priređivač, medijska zvezda) je koncipiran u takozvanoj dišanovskoj tradiciji, ali je prepoznatljiv i u takozvanoj tehničkoj ili medijskoj kulturi. O dišanovskoj tradiciji videti: Martha Buskrik, Mignon Nixon (pr), *The Duchamp Effect. Essays, Interviews, Round Table*, Cambridge Mass, The MIT Press, 1996. O medijskoj kulturi i književnosti: Marjorie Perloff, *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991.
36. Prema raspravi "kritike" u Braco Rotar, "Efekat umetnosti - uzajamna artikulacija diskursa (o) umetnosti", *Treći program RB* br. 23, Beograd, 1974, str. 400.
37. Videti: Boris Ejhenbaum: "Od općeg pojma forme u novom njegovom značenju prešli smo na pojam postupka, a odatle - na pojam funkcije", iz "Teorija formalne metode", iz A. Flaker (pr), *Sovjetska književnost 1917-1932*, Zagreb, Naprijed, 1967, str. 353.
38. Milan Damnjanović, "Fenomenološka estetika" i "Ontološka hermeneutika", iz *Strujanja u savremenoj estetici*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1984, str. 57-72 i 73-79; ili Nikolaj Hartman, *Estetika*, Beograd, BIGZ, 1979, str. 53-191.
39. *Marksizam - Strukturalizam / Istorija, struktura (zbornik)*, Beograd, Nolit, 1974; Eudenio Donato, Ričard Meksi (pr), *Strukturalistička kontraverza*, Beograd, Prosveta, 1988; i Džonatan Kaler, *Strukturalistička poetika*, Beograd, SKZ, 1990.
40. Videti Julija Kristeva: "Strukturalizam prihvata isti metod: on ne otkriva klase (smisao), nego ih stvara bilo u svojim semantičkim sistemima konstruisanim pomoću reči ispunjenih vrednostima koje on pridaje proučavanom predmetu, bilo u shemama koje on postavlja iznad proučavanog predmeta", iz "Ekspanzija semiotike", *Treći program RB* br. 23, Beograd, 1974, str. 342.
41. U pristupima američke "nove kritike" - videti: Miroslav Beker, *Moderna kritika u engleskoj i americi*, Zagreb, Institut za znanost o književnosti, 1973.
42. U raspravama modernističkog slikarstva Klementa Grinberga: Ješa Denegri (pr), Clement Greenberg, *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Novi Sad, Prometej, 1997.
43. Dušan Stojanović (pr), *Teorija filma*, Beograd, Nolit, 1978, str. 337-413.
44. Kritiku modernističke muzikologije bazirane po uzoru na književnu novu kritiku je razvila Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations, Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991. O muzičkom formalizmu videti: Faruk Hajdarović, *Filozofija muzičkog formalizma*, Beograd, Intergraphic, 1998.
45. Pozivam se na tezu o "dva glasa" modernističke kulture u Charles Harrison, "Modernism in two voices", iz *Essays on Art & Language*, Oxford, Basil Blackwell, 1991, str. 2-6.
46. Clement Greenberg, "Complaints of an Art Critic", iz Charles Harrison, Fred Orton (pr), *Modernism, Criticism, Realism*, London, Harper and Row, 1984.
47. U anglosaksonskoj tradiciji: Arthur Danto, "The Artworld" (1964), iz Joseph Margolis (pr), *Philosophy Looks at the Arts* (third edition), Philadelphia, Temple University Press, 1987, str. 155-167; George Dickie "What is Art?: An Institutional Analysis" (1974), iz *Art and Philosophy. Readings in Aesthetics*, New York, St. Martin's Press, 1979, str. 82-94. U nemackoj tradiciji: Heinz Paetzold, *Neomarxistische Ästhetik I-II: Bloch, Benjamin, Adorno, Marcuse*, Düsseldorf, Padagogischer Verlag Schwann, 1974; u francuskoj tradiciji: Kodovi predstavljanja i kriza znaka (zbornik), Beograd, Institut za film, 1987; Julija Kristeva, *La Révolution de la langue poétique*, Paris, Seuil, 1974; Marcelin Pleyne, *Paintings and System*, Chicago, The University of Chicago press, 1984.
48. Peter Birger, *Teorija avangarde*, Beograd, Narodna knjiga, 1998; ili Gojko Tešić (pr), *Avangrada i istorija pojma*, Beograd, Narodna knjiga, 1997.

49. Mikloš Sabolči, *Avangarda & Neoavangarda*, Beograd, Narodna knjiga, 1997; Hal Foster, "Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?", iz *The Return of The Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge Mass, The MIT Press, 1996, str. 1-32; ili Benjamin H.D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry, Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge Mass, The MIT Press, 2000.
50. Todor V. Adorno, *Estetička teorija*, Beograd, Nolit, 1979; i Jürgen Habermas, *Filozofski diskurs moderne*, Zagreb, Globus, 1988.
51. Uporediti: Nenad Mišćević, *Marksizam i post-strukturalistička kretanja: Althusser, Deleuze i Foucault*, Rijeka, Biblioteka "Prometej", 1975; Victor Burgin, *The End of Art Theory, Criticism and Postmodernity*, Atlantic Highlands, Humanities Press International INC, 1986; David Carroll, *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*, New York, Methuen, 1987; Edvard Seid, "Razmišljanja o američkoj 'levoj' književnoj kritici", *Književna kritika* br. 6, Beograd, 1987, str. 40-54; Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent. Gender, Politics, and Avant-Garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.
52. *Nema kritičke distance!* Jacques Derrida piše: "Nemamo jezika - nemamo sintakse i nemamo rječnika koji je stran ovoj povijesti; ne možemo izustiti nikakav destruktivni stav koji nije već uleteo u oblik, u logiku, i u implicitne norme onoga što želimo osporiti", iz "Struktura, znak i igra u obradi ljudskih znanosti", iz Miroslav Beker, *ibid*-16, str. 197.
53. Žak Derida, "Frojd i scena pisanja", iz Obrad Savić (pr), *Filozofsko čitanje Frojda*, Beograd, Istraživačko izdavački centar SSO Srbije, 1988, str. 450.
54. *Ibid*-53, str. 453.
55. Rolan Bart, "Nulti stepen pisma" (1953), iz *Književnost Mitologija Semiologija*, Beograd, Nolit, 1979, str. 3-54.
56. Rolan Bart, *Zadovoljstvo u tekstu* (1973), Niš, Gradina, 1975.
57. Paul de Man, "Dijalog i dijalogizam", iz Vladimir Biti (pr), *Bahtin i drugi*, Zagreb, Naklada MD, 1992, str. 125-135.
58. Julija Kristeva "Problemi strukturiranja teksta", *Delo* br. 1, Beograd, 1971, str. 23-39.
59. Jacques Derrida, *Writing and Difference*, Chicago, The University of Chicago Press, 1978; Žak Derida, *Razgovori*, Novi Sad, Književna zajednica, 1993.
60. Miroslav Beker, "Poststrukturalizam u suvremenoj američkoj kritici", *ibid*-16, str. 57-73; Jonathan Culler, *O dekonstrukciji. Teorija i kritika poslije strukturalizma*, Zagreb, Globus, 1991; Geoffrey H. Hartman, *Beyond Formalism. Literary Essays 1958-1970*, New Haven, Yale University Press, 1970; Paul de Man, *Alegories of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1979.
61. Ovde figurativnim ili retoričkim razumem sasvim "doslovno" onaj razmak o kome govori Žerar Ženet: "... ovim smo došli do definicije figure kao razmaka između znaka i smisla, kao unutrašnjeg prostora jezika", iz "Figure", u *Figure*, Beograd, IP 'Vuk Karadžić', 1985, str. 52.
62. Vladimir Biti (pr), *Suvremena teorija pripovjedanja*, Zagreb, Globus, 1992.
63. Zoran Milutinović (pr), "Novi istoricizam u nauci o književnosti" (temat), *Reč* br. 15, Beograd, 1995, str. 57-87.
64. Navod reči Žaka Deride u David Carroll, *Ibid*-51, str. 83.
65. "Semiologija i gramatologija (Razgovor sa Julijom Kristevom /1968/)", iz Žak Derida, *ibid*-59, str. 25-26.
66. Rudolf Gaše ukazuje na "neopravdane primene Deridinog pojma *écriture* na sve forme diskursa", u "Dekonstrukcija kao kritika", *Književna kritika* br. 5, Beograd, 1987, str. 93.
67. Videti: Branko Bošnjak, Darko Kolibaš (pr), *Slovo razlike. Teorija pisanja*, Zagreb, Centar za

- društvene djelatnosti omladine, 1970; Peter Brunette, David Wills, *Screen/Play. Derrida and Film Theory*, Princeton NJ, Princeton University Press, 1989; Peter Brunette, David Wills (pr), *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architectur*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; David J. Levin (pr), *Opera Through Other Eyes*, Stanford Cal, Stanford University Press, 1994;
68. Paul de Man, *Ibid*-4, str. 8.
69. Pragmatično: nešto što ima svoju namenu, što pribavlja nekakav konkretan razlog i svrhu, što donosi efekat u odnosu na svoj objekt. Filozofija nema pragmatičan karakter jer njen objekt je uvek posredovan drugim diskursima (teorijama, naukama).
70. Performativno: ono što je bazirano na činu izvođenja, što zadobija specifično značenje samim činom izvođenja, a ne referencijalnim ukazivanjem.
71. O teoriji kao "dvostrukoj igri" (I) opažanja-čuđenja i (II) pojmovnog predočavanja, može se govoriti još u antičkim vremenima - uporediti: Hans Georg Gadamer, "Pohvala teoriji", iz *Pohvala teoriji. Filozofski eseji*, Podgorica, Oktoih, 1996, str. 6 i Vladimir Biti, "Raskorak teorije", iz *Strano tijelo pri/povijesti. Etičko-politička granica identiteta*, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 2000, str. 47-54.
72. Po Paulu de Manu: "... distinkcija između autora i čitatelja jedna je od krivih distinkcija koje čitanje otkriva. Dekonstrukcija nije nešto što smo dodali tekstu, nego je ona rije svega konstituirala tekst", iz "Semiologija i retorika", *ibid*-16, str. 232-233.
73. Rolan Bart, "O čitanju", *Književna kritika* br. 5, Beograd, 1988, str. 113-119.
74. Na primer, Jovica Aćin, *Izazov hermeneutike*, Beograd, Dob, 1975.
75. Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda. Osnovi filozofske hermeneutike*, Sarajevo, IP 'Veselin Masleša', 1978.
76. William Elton (pr), *Aesthetics and Language*, Oxford, Basil Blackwell, 1954; Richard Shusterman (pr), *Analytic Aesthetics*, Oxford, Basil Blackwell, 1989.
77. Rosalind Coward, John Ellis, *Jezik i materijalizam. Razvoji u semiologiji i teoriji subjekta*, Zagreb, školska knjiga, 1985.
78. Na primer, Kathy Acker, "Realism for the Cause of Future Revolution", iz Brian Wallis (pr), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York, The New Museum of Modern Art, 1984, str. 31-41; Kathy Acker, "Russian Constructivism", iz Brian Wallis (pr), *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, Cambridge Mass, The MIT Press, 1987, str. 236-255.
79. Peter Sloterdijk, *Mislilac na pozornici*, Sarajevo, IP 'Veselin Masleša', 1990. i Peter Sloterdijk, *Tetovirani život*, Gornji Milanovac, Dečje novine, 1991.
80. U pitanju je prizivanje Deridinog pozivanja na Lakanovo "nesvesno": "Frojd nam je, dakle, stvorio scenu pisma (pisanja). Poput svih onih koji pišu. I poput svih onih koji umeju da pišu, on je pustio da se scena udvaja, da se ponavlja i da samu sebe razotkriva na sceni. Mi ćemo, znači, pustiti Frojda da nam izrekne scenu koju nam je sačinio. Od njega ćemo pozjapati skriveni moto koji je nemo nadzirao naše čitanje", iz *Ibid*-53, str. 452.
81. O istoriji od Aristotela do Deride piše Gregory Ulmer, "Predmet post-kritike", iz "Postmodernizam" (temat), *Republika* 10-12, Zagreb, 1985, str. 91-118.
82. Rolan Bart, "Fragmenti ljubavnog govora", *Treći program RB* br. 36, Beograd, 1978, str. 270.

## 2. POSTSTRUKTURALISTIČKE RASPRAVE O OPERI

### 2.1 PROBLEM PRVE OPERE

#### NEIZVESNE RAZLIKE ISTORIJE I METAFIZIKE

##### 2.1.1 Etnologija i opera

Operi nameravam da pristupim kao 'prividni stranac'. Stranac jeste čovek koji dolazi sa druge strane granice iz drugog sveta. Prividni stranac jeste 'istraživač' ili 'pisac' koji se svojim identitetom ne uklapa u svet koji proučava i o kome piše. On je neko ko je došao tu iz drugog mogućeg sveta. Fikciji jednog sveta (SV-1) nudi se fikcija drugog sveta (SV-2) kao prevod, opis, objašnjenje i interpretacija.<sup>1</sup> U odnosu na operu moje hipotetičko fiktionalno i teorijsko 'ja' je u ovom trenutku postavljeno 'napolju' sasvim izvan opere, da bi, zatim, ušlo u operu vođeno ljubopitljivošću pretraživanja nepoznatog i egzotičnog. Ponuđen je model 'ostrva' (daleke tek otkrivene zemlje), 'nepoznatog naroda' (čudnih i stranih običaja) i 'etnologa' koji dolazi nepozvan i neočekivan vođen zovom znanja.<sup>2</sup>

Predloženi model zahteva izvesne korekcije!

Ali, kako je moguće biti izvan opere, ako 'nju' gledam i slušam? Biti u operi znači zaista biti 'telom' unutra (u zgradi, u mašini i u pokrenutim intersubjektivnim odnosima čulnog /telesnog/ uživanja i društvenog ispunjavanja 'klasnog' horizonta podrazumevanja i komunikacije). Opera zahvata mene arhitekturom (urbanistička pozicija<sup>3</sup> zgrade opere i sama unutrašnjost zgrade), mikro-društvenom situacijom (ljudski odnosi onih koji su došli u operu da produkuju delo i onih koji su došli da gledaju i slušaju opersko delo /odnos proizvodnje, razmene i potrošnje/) i čulnim poretom koji jeste u odnosu sa umetničkim delom (scenskim izvođenjem). Ponuđena je metafora: moje telo stupa na 'ostrvo' nazvano *Opera*.

Možda mogu biti u operi, a biti, istovremeno, i izvan opere. Tada reč 'opera' upotrebljavam na dva sasvim različita načina:

- (I) opera jeste 'mesto' i 'vreme' u kome se artikuliše moje telo u odnosu na izvesni društveni sistem proizvodnje, razmene i potrošnje uživanja,<sup>4</sup> i
- (II) opera jeste predloženi identitet (događaj, koncept i ideologija)<sup>5</sup> koji otkrivam kao 'znak' one druge (nepoznate) kulture u odnosu na moj teorijski identitet.

To se dešava kada pristupam operi kao etnolog. Reč 'etnolog' ovde označava identifikaciju subjekta koji prelazi *prag* druge kulture i kao zainteresovani stranac (hipotetički subjekt izvan nje) istražuje, smešta u mapu indekse i predložava njene mogućnosti, tragove i naslojavanja tragova 'od' konvencija, običaja, navika, tipičnih izraza, predstava, naracija, itd.<sup>6</sup>

Na primer, Mišel Fuko je u razgovoru sa Polom Karuzom (Paul Carusom) svoja istraživanja nazvao etnološkim, odnosno etnologiju je odredio na sledeći način:

Moguće ju je definirati kao analizu civilizacijskih činjenica karakterističnih za našu kulturu. U tom smislu bila bi riječ o svojevrsnoj etnologiji kulture kojoj pripadamo. Zaista, pokušavam izaći iz kulture kojoj pripadamo, kako bi mogao analizirati njezine formalne uvjete i, time, tako reći formulirati njezinu kritiku! Pritom mi međutim nije namjerom dezavuirati njezina djela, nego otkriti kako su stvarno nastala, jer analiziram uvjete naše racionalnosti, ja dovodim u pitanje i naš jezik, svoj jezik, jezik što ga analiziram.<sup>7</sup>

Na ovaj način predočena etnologija omogućava istraživanje kulture ili izabranih konteksta civilizacije. Zato, metafizici muzike/teatra, istoriji muzike/teatra i istoriji opere pristupam kao onaj spoljašnji istraživač etnolog (stranac) koji poredak 'normalnosti' jednog sveta (svakako u pitanju je opera) pretvara u kolekcije znanja i koji se suočava sa operom kao oblikom društvene proizvodnje identiteta i formacijom identiteta unutar određene istorijske i geografske kulture. Operu nameravam da prepoznam u razlici metafizike i istorije u odnosu na 'rečnik', telo i 'duhovne' moći i nemoći etnologa.<sup>8</sup>

Šta to moje hipotetičko 'ja', zapravo, želi da učini u ulozi etnologa? Želi da izvede jedan riskantan potez<sup>9</sup>, a to je da metafizički, estetički, muzikološki i teatrološki pristup operi kao umetnosti naturalizuje interpretativnim postupcima etnologije ili, tačnije, teorijom kulture.<sup>10</sup> Naturalizacijom se u ovoj raspravi razume redefinisane pojmove i podataka metafizike, estetike, muzikologije i teatrologije o operi. Redefinisane podatke i pojmove metafizike, estetike, muzikologije i teatrologije dovodi u takav oblik da se na njih mogu primeniti postupci interpretacije i rasprave unutar etnologije i studija kulture. Međutim, ja želim još nešto, a to je da izvesnoj teorijskoj naturalizaciji suprotstavim moje neizvesno 'telo' - da suočim sebe, ma šta to značilo, sa okružujućim vizuelnim i muzičkim efektima opere koji artikulišu 'mene'<sup>11</sup> i kojima ja 'artikulišem' nju (operu).<sup>12</sup>

##### 2.1.2 Metafizika i istorija - opera i muzika

Opera i njene istorije nisu skrivene pripovesti.<sup>13</sup> Naprotiv, kao da svaki govor o pojedinačnom operskom delu predložava njenu istoriju i prepoznatljivi istorijski početak,<sup>14</sup> za razliku od muzike kod koje je poreklo ili izvor muzičkog skriven nanosima metafora metafizike.<sup>15</sup> Opera kao 'nova' umetnička disciplina ima sasvim prepoznatljiva ishodišta u evropskoj kulturi:

Poreklo opere svakako sadrži moment racionalne postavke i konstrukcije, pa i naglosti, koja bi se vrlo teško mogla dovesti u vezu sa predstavom o feudalnom tradicionalizmu. Slično kasnijim tehnološkim formama, kao što je film, i opera je nastala na osnovu jedne odluke, koja se, doduše, poziva na istorijsku korespondenciju, na ponovno oživljavanje antičke

tragedije, ali, ako izuzmemo rudimentarne madrigalske opere, ona ne spada u istorijski kontinuitet. Operu su (kako je pre trideset godina napisao u jednoj studiji Hans Gutman /Hanns Guttman/) krajem XVI veka izmislili literati, jedan firentinski krug znalaca, pisaca i nekoliko asketski raspoloženih muzičara-reformatora.<sup>16</sup>

ali i u nacionalnoj kulturi:

Prva dva operska dela napisana u Srbiji, *Ženidba Miloša Obilića* od Božidara Joksimovića i *Pitija* od Vaclava Vedrala (obe iz 1902), nisu doživela scensku realizaciju. Bolje sreće bio je Binički sa svojom jednočinkom Na uranku po libretu Branislava Nušića, koja je 2. januara 1904. godine izvedena u beogradskom Narodnom pozorištu pod autorovom upravom, a uz učešće poznatih tadašnjih pevača Svetlane Cijukove i Žarka Savića. Taj događaj označio je rađanje srpske opere. (Uvertiru je Binički izveo sa Beogradskim vojnim orkestrom još 24. aprila 1903).<sup>17</sup>

U slučaju opere kao da se odasvuda nudi 'priča' o njenom poreklu - o obrtu iz 'društva bez opere' u društvo sa operom. Opera se ne povezuje sa *samom prirodom*: direktnim ljudskim iskustvom bivanja u prirodi, ali i nostalgичnim zaboravom prirode. Opera je artefakt<sup>18</sup> kulture i operskim delom se pokazuje njen smisao veštačkog sveta<sup>19</sup>. Načinjena je u kulturi kao nostalgичni odziv na izgubljenu grčku tragediju<sup>20</sup> i građena je 'od' kulture kao nešto sasvim drugo od grčkog napora da se tragedijom rekreira izvorni i potpuni krik<sup>21</sup> unutar prirode. Odnos grčke tragedije i opere jeste kontraverzan odnos razlikujućih nostalgija: opere ka 'formativnom idealu' grčke kulture i grčke kulture ka izgubljenoj celovitosti prirode. Kontraverza tragedije i opere se pokazuje, na primer, i u sledećem navodu:

Oko 1805 godine, na približnoj sredini trajanja istorije opere, filozof Fridrih Šeling je zaključio *Filozofiju umetnosti* izjavom o operi (formi do tada nespomenutoj u njegovoj raspravi) u odnosu prema grčkoj drami: Najsavršenija kombinacija svih umetnosti, jedinstvo poezije i muzike pesmom, poezije i slikarstva plesom - i sve ovo je povezano jedno sa drugim: ovo prikazuje najpotpunije stvorenu manifestaciju teatra, naime teatar antike. Danas mi imamo samo karikaturu ovog teatra nazvanog opera, ako opera bude povezala više i otmenije stilove poezije kao i preostale rivalske umetnosti, mogla bi direktno da nas vodi nazad ka izvođenju antičke drame u kojoj se povezuju muzika i pesma.<sup>22</sup>

U jednom smislu ova izjava je jednostavna rekapitulacija onoga što su teorijski osnivači opere raspravljali pre više od dva veka kada su propozicionirali novu formu kao obnovu ideala i prakse grčke drame. Šeling govori o formi koja se danas pokazuje kao 'pad', jedna

'karikatura', antičkog modela koji je ona navodno nasledila i sa kojim se poredi. U isto vreme, ovaj zaključni stav je glas nade za budućnost: kao što njegov pogodbeni glagol ukazuje, ako opera različite umetnosti poveže u "višem i otmenijem stilu", to "bi" vodilo nazad ka davno izgubljenom žanru.<sup>23</sup>

Opera nije rekonstruisano postignuće grčke tragedije, već je ono što nastaje iz sklonosti, sećanja, zaborava ili anticipacija grčke tragedije. Drugim rečima, opera se prepoznaje kao nostalgija, sklonost, sećanje ili neostvarivi ideal obnove grčke tragedije - zato, opera nije u direktnom (fenomenološkom /čulnom/ i, zatim, referencijalnom) odnosu na prirodu<sup>24</sup>, već jeste trećeg ili N-tog stepena u odnosu na prirodu. Na primer, moguća je sledeća shema: opera (treći stepen rada u kulturi) - grčka tragedija (drugi stepen rada u kulturi) - magijski ili neki drugi ritual (prvi stepen rada ili bivanja u kulturi) - PRIRODA (egzistencija u prirodi i sa prirodom). Opera je izvan prirode, čak i izvan našeg zaborava prirode. Opera je funkcija<sup>25</sup> kulture, ne poredi se sa izbledehim nostalgичnim sećanjima na prirodu, već sa 'strukturama' kulture, na primer, sintezama umetnosti<sup>26</sup>, filmom<sup>27</sup> i industrijom<sup>28</sup>:

Opera nije srodna filmu samo po iznenadnosti pojavljivanja, već i po mnogim drugim funkcijama. Među njima navešćemo i izlaganje obrazovnog nasleđa masama, davanje masovnosti sredstvima, masovnosti koja je u materijalu opere bila teleološki postavljena kao i na filmu, i koja u operi već od sredine XIX veka, ako ne i ranije postaje slična modernoj kulturnoj industriji.<sup>29</sup>

ili sa racionalističkom baroknom rekonstrukcijama sveta<sup>30</sup> po uzoru na 'logiku' mašine:

Kartezijska mehanicistička koncepcija, koja shvata savršenu prirodu kao Torelijev dekor, nameće ideologiji opere osećanje da je mašinerija izraz društva u vreme Luja XIV.<sup>31</sup>

Opera jeste i slika rekonstruisanog (modelovanog ili simuliranog, a ne odslikanog /mimetički predočenog/) sveta razumom<sup>32</sup> i konstituent je određene društvene organizacije (poretka smisla, vrednosti i načina doslovnog ili nedoslovnog, skrivenog ili otkrivenog, predočavanja društva sebi /društvenoj individui/). S druge strane, opera je povezana sa dvostrukim mitskim<sup>33</sup> efektima:

- (I) mitom o svom poreklu iz grčke tragedije koji izneverava utemeljujući se kao spektakl<sup>34</sup> u savremenosti poznog feudalizma i nastajućeg građanskog (buržoaskog) društva, i
- (II) antičkim mitom<sup>35</sup> koji se operom, eksplicitno ili implicitno, pripoveda i predočava, mada sama opera nije strukturalno mesto ili događanje mita, drugim rečima, opera nije mit već prikazuje prenošenja i preoblikovanja antičkog mita 'kroz' istoriju odnosa književnosti, muzike i teatra.<sup>36</sup>

Mit koji opera posreduje jeste zastupanje mita u savremenosti radi potreba, funkcija i

konstitucija<sup>37</sup> aktuelne društvene realnosti. Ona izneverava obećanje antičkog mita u ime konstituisanja spoznatljive (iskazive) i nespoznatljive (nekazive) aktuelne društvene realnosti<sup>38</sup> i time opera jeste ekskluzivno mesto modernosti (upisanosti u 'sada') društva i kulture. U poznom feudalizmu opera se strukturira na način društvenog poretka koji proizlazi iz 'naprslina'<sup>39</sup> srednjovekovnog hrišćanskog transcendentnog doživljaja celine (samog sve-obuhvatnog, ali nedokučivog, božanskog totaliteta). Na mestu totaliteta božanskog pojavljuje se totalitet monarha<sup>40</sup>, države i, zatim, sa pojavom građanske klase opera počinje zastupa samo društvo (društvenu klasu). U građanskom (buržoaskom) društvu opera ukazuje na anticipacije racionalnosti, prosvetčenosti i reaktuelizacije ljudske egzistencije<sup>41</sup>. Mogu se uporediti identifikacije:

Sve do Ramoa operaska sredina će biti sistem metafora opere koji saziva sve kosmološke (uporedi finale Ramoovog Kastora i Polijeve Alčeste) i mitološke elemente (pomorska svečanost Lilijeve Alčeste) podobne da reprodukuje zatvorenost monarhističkog društva.<sup>42</sup>

i

Opere u kojima se najčistije ostvaruje operaska vrsta gotovo uvek ispravljaju mitos muzikom, i zbog toga je opravdano reći da je opera sudelovala u mitosu kako bi uzela učešće u prosvetčivanju kao celokupnom društvenom procesu. Ovo se najjasnije vidi u "Čarobnoj fruli", u kojoj se ujediniju magija i slobodno zidarstvo na takav način da prirodne sile - vatra i voda - postaju nemoćne pred zvukom flaute, kojim se ukida prinudna nepromenljivost. Sarastrova sfera nadvisuje carstvo majke i njeno dvosmisleno ukrštanje pravde i nepravde. On ne zna za osvetu, čijem odstranjivanju je kao najvišoj volji težio i mitologi i prosvetitelj Niče. Ali i fanfare iz "Fidelija" ritualno označavaju trenutak protesta koji razara večni mrak tamnice i priprema kraj nasilju. Ovo ukrštanje mitosa i prosvetčenosti, ropstva u jednom slepom i nesvesnom sistemu sa idejom slobode, koja u njemu raste, definiše građansku suštinu opere. Njena metafizika ne može da se izdvoji iz ovog društvenog momenta.<sup>43</sup>

Društvena karakterizacija horizonta smisla, značenja i vrednosti opere, koja se ostvaruje odnosima<sup>44</sup> scenskog (vizuelni i telesni poredak ljudskog-društvenog sveta ili konkretnog društvenog ambijenta), dramskog-ili-književnog (fikcionalno-narativni poredak prikazivanja događaja koji se integrišu direktno ili posredno u aktuelnost) i muzičkog (zastupanje scenskog i dramskog kao sugestivne atmosfere ili teatralizacije 'radnje'), dvostruka je:

- (1) konstituent je izraza (predočavanja) društvenog poretka - preobražaja feudalnog u buržoasko društvo i razvoja buržoaskog društva sa hijerarhijski strukturiranim klasnim razlikama, i

- (2) konstitucija je fantazma kojim se društveni poredak identifikuje u odnosu na otuđenu prirodu i kojim skriva ono izgubljeno-ili-traumatično Realno prirode.

Ova dva protivrečna stava su bitna jer pokazuju da opera ne može nastati od nečeg drugog do od materijalnih diskursa<sup>45</sup> društva u kome se odigrava i da u preobražaju i prenošenju materijalnih diskursa (institucija) društva i kulture konstituiše mogućnosti da se samo društvo i kultura identifikuju (pokažu ili simboličkim poretom identifikacije sakriju sebi i drugom). U tom smislu opera je ideološki<sup>46</sup> strukturirana, za razliku od muzike koja (može da) ima 'ideološke' funkcije, ali sama ne mora biti ideološki strukturirana.<sup>47</sup> Zato, opera organizuje<sup>48</sup> kolektivno 'osećanje' (doživljaj) i predočavanje (zastupanje) vremena, prostora, tela, identiteta, društvenih odnosa i sećanja, konvencija, navika, trivijalnosti i uzvišenosti.<sup>49</sup>

Opera kao umetnost 'od' društva i 'od' kulture u doba konstituisanja buržoaskog poretka počiva na brojnim konvencijama koje nisu na jednostavan način date. Konvencije opere i konvencije društva su 'nešto' što pripada individualnom ili kolektivnom identitetu. Kolektivni ili individualni 'identitet' nije nešto što se samo po sebi razume ili racionalno bira. Identitet jeste izvesna neočekivana zatečenost koja je spolja i kolektivu i individui.<sup>50</sup> Kada, na primer, Adorno<sup>51</sup> piše o buržoaskoj operi on je posmatra u evoluciji od pozno feudalnog kroz rano buržoasko društvo do uspostavljanja 'operskih' konvencija unutar visoke društvene građanske klase i, zatim, opadanja u masovnoj kulturi XX veka. Opera se zasniva na prepletu prećutnih i javnih konvencija koje su i konstitucije makrodruštva (hijerarhije društvenih grupa) i mikrodruštva (samog događaja izvođenja i recepcije opere u određenom izuzetnom poretku društva).

### 2.1.3 Prva opera

Sintagma *prva opera* nije sasvim određena i njime se može označiti mnoštvo sasvim različitih formulacija:

- (I) istorijski prva opera<sup>52</sup>
- (II) prva prava opera<sup>53</sup>
- (III) opera koja ostvaruje i pokazuje paradigmatski karakter operske umetnosti u odnosu na koji se 'čitaju' prethodna i potonja operska dela,<sup>54</sup>
- (IV) prva opera u okviru velikih nacionalnih kultura koje grade evropski horizont,<sup>55</sup> i
- (V) prva opera u malim nacionalnim kulturama koja nastaje kao 'simptom'<sup>56</sup> nacionalnog, buržoaskog i modernog društvenog ustrojstva.<sup>57</sup>

Uspostavljanje prve opere u maloj nacionalnoj kulturi ima složeni niz učinaka koji se mogu uočiti i identifikovati i u odnosu na hipoteze subjektivnosti i u odnosu na institucije i utopije političkih identiteta<sup>58</sup>:

- artikulacija građanskog (buržoaskog) okružja,



- uspostavljanje žargona autentičnosti i univerzalnosti,
- naglašavanje eklekticizma kao sredstva predočavanja 'realnosti', i
- saučestvovanje u konstituisanju ideoloških identifikacija modernog klasnog i nacionalnog društva.

Artikulacija građanskog (buržoaskog) okružja polazi od toga da, na primer, opersko delo omogućava u prvom koraku otuđujuću<sup>59</sup> estetski uobličenu samoidentifikaciju izdvajanja građanskog sloja iz homogene mitske strukture naroda<sup>60</sup>. Opera je uobličena saglasno 'novim' društvenim vrednostima stabilizovane<sup>61</sup> više (ili srednje) društvene klase i vrednosti nove strukture društva su uobličene kroz sistem operske bihejoralnosti. Ali, okružje pojedinca i izdvojene klase učesnika u 'operskom' i 'muzičkom' životu je povezano sa *novim građanskim* telom<sup>62</sup> koje posredstvom artikulacije pogleda i sluha u javnoj društvenoj sferi gradi mogući svet predočavanja i učestvovanja u 'društvenim igrama' (moć, vlast, upravljanje, intrige, ljubav, preljuba, pravda, istina, represija, smena jedne klase drugom, odnos kolektiva i individuum, itd.). Građansko telo se 'reorganizuje' i 'identifikuje' posredstvom operske artikulacije pogleda i sluha u odnosu na područja fikcije<sup>63</sup> (društvenog predočavanja svojih priča /istina/) i realnosti (poretka koji se prihvata u domenu simbiločkog i imaginarnog zastupanja kao društvena i individualna realnost).

Posredstvom opere se žargon<sup>64</sup> građanske klase pomera iz odvojenih registara opštenja (muzika, slikarstvo, poezija, proza, govor svakodnevice, trač, pedagoški diskursi, politički diskursi, predočavanja seksualnosti, delovanje autoriteta, itd.) u *polje* mogućnosti identifikovanja stvarne ili idealizovane društvene celine. Govor različitih žargona omogućava da novo klasno društvo identifikuje svoju samorazumljivost (pojedinačnost koja se vidi, čuje ili razumeva kao univerzalnost). Opersko delo je uspostavljeno kao uzorak žargona samoidentifikacije u području čulnog međudnošenja (oka, sluha, razuma, nesvesnog /ma šta to značilo/, privatnog i javnog bihejoralnog tela) koje uvek izriče više od onoga što stvarno kaže.<sup>65</sup> Žargon obezbeđuje javnu komunikaciju i razumljivost onih efekata operskog dela kroz koje se društvo prepoznaje, dok 'otpore' samoidentifikaciji kao da pomera na belinu margina izvan dosega pogleda i sluha (izvan društva). Jer, žargon nije učinak bez uzroka<sup>66</sup>, već učinak koji prikriva uzrok, a to je u slučaju prve opere i, zatim, svake buržoaske opere: nužnost prećutnog povezivanja izdvojenih i otuđenih individua u neizvesni odnos samorazumevanja da jedna pojedinačna priča ima univerzalne mogućnosti.

Eklekticizam opere<sup>67</sup> je posledica njenog heterogenog (raznorodnog) tela u kome su grubo povezani odnosi visoke i popularne umetnosti, odnosno, posebnih umetnosti kao što su muzika, teatar i književnost. Eklekticizam prve opere u maloj nacionalnoj kulturi jeste posledica napora da se razreši napetost uticaja velikih kultura i da se iz posebnosti svog identiteta odslika (rekonstituiše) identitet opere koji je istovremeno:

- (a) nacionalan, a to znači tradicionalan<sup>68</sup>, i

- (b) moderan, a to znači klasno internacionalan.<sup>69</sup>

Pri tome, eklekticizam se pojavljuje na više nivoa. Najjednostavnije je pročitati književni nivo, a to znači identifikovati paradigmatske likove nacionalnog identiteta koji imaju korespondencije i obrasce u mitskim figurama antičkog sveta ili evropske istorije kulture i umetnosti.<sup>70</sup> Scenski eklekticizam je predstava književno posredovanog eklekticizma i samih 'tehnoloških' utopija i mogućnosti društva u kome se opera dešava. Muzički eklekticizam<sup>71</sup> može biti vođen odslikavanjima književnih i scenskih heterogenosti, ali i ambicijom muzičke sinteze modernog identiteta kao suočenja nacionalnog i internacionalnog izraza na evropski ili egzotični način.

\*

Zaključak! Opera nije samo opera. I, zato, prva opera jeste nekakav interpretativni ključ kojim se provocira mogućnost predočavanja umetnosti kao suštinski ljudske, društveno utemeljene i promenljive prakse. Ovo je bio jedan mogući pristup, insistiranje na kontekstu i njegovim diskursima. Šira rasprava bi vodila ka pitanju kako se unutar konteksta odigrava prestup uživanja<sup>72</sup> (estetskog uživanja, erotskog uživanja, uživanja u moći, ali i uživanja u porazu, bedi, prevari, napuštenosti, smrti, intrigi, kontroli, slobodi, lepoti, itd.) ili, u drugom slučaju, kako bi se odnosile same autonomne i formalne konstrukcije<sup>73</sup> operskog dela. Međutim, To se može učiniti i na drugim operama, prva opera je izazov društva kome je 'ona' potrebna. Ovde je bilo reči o toj potrebi i mogućnostima da potreba postane opersko delo! Ali, šta je *potreba*?

## BELEŠKE

1. Ovde se govori o prevođenju sa jezika jedne kulture na jezik druge kulture. Zamisao prevođenja se može interpretirati na više načina. Ovom prilikom želim da ukažem na tri modela prevođenja: (I) prevođenje u analitičkoj filozofskoj tradiciji (zamisao radikalnog peveda), (II) prevođenje u analitičkoj filozofskoj tradiciji funkcionalizma (problem *kontekstualnog* značenja), i (III) prevođenje u teorijama poststrukturalizma (teorije *intertekstualnosti*). Prvo! Zamisao radikalnog prevoda je uveo filozof Vilard V.O. Kvajn (Willard V.O. Quine) koji je postavio tezu da prevodilac (lingvista-etnolog) mora razložiti potencijalnu beskonačnost urođeničkih rečenica na upravljivo ograničen spisak gramatičkih konstrukcija i sastavnih lingvističkih oblika i tada pokazati kako se svakom od njih može približiti engleski jezik i obratno. Ponekad reč ili konstrukciju neće direktno već kontekstualno prevesti, sistemskim uputstvima za prevođenje rečenica koja ih sadrži. Ipak, lingvista-etnolog mora ograničiti mnoštvo kontekstualnih određenja. Kvajn naglašava: "Kada jednom izvrši ovaj potreban zadatak leksikografije, unaprijed i unazad, on je našu ontološku tačku gledišta ugradio u urođenički jezik.", iz "Predmet i značenje", Dometi br. 4, Rijeka, 1984, str. 24. Ovde je bitna teza da će prevodilac (etnolog) uvek u prevod upisati svoje suštinsko (ontološko) stajalište. Drugo! Filozof i estetičar Nelson Gudmen (Nelson Goodman) je ukazao da 'estetsko iskustvo', ma šta taj termin označavao, treba videti kao kategoriju kulture a ne kao kategoriju prirode. Ovim se naglašava da ono ne može biti

nezavisno od znanja, refleksija, misli i interesa. Prevod iz jednog jezika u drugi jezik (jednog tipa ljudskog izražavanja u drugi) jeste postupak uspostavljanja korespondencija između karakterizacija konteksta (kultura) kojima ti jezici ili načini izražavanja pripadaju. Cf: Nelson Goodman, "Art and Inquiry", *Problems and Projects*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1972, str. 103-119. Treće. Grubo govoreći, po poststrukturalističkim teorijama 'prevod' je nemoguć. Ovde termin 'nemoguć' označava: (a) prevod uvek ispušta nešto ili ono bitno i suštinski određujuće za 'original' koji se prevodi, (b) ne postoji 'original', već samo prevod prevoda, pri čemu 'prevod prevoda' jeste trenutni i prolazni raspored tekstova u intertekstualnoj proizvodnji (premeštanju i razmeni), i (c) prevod jeste efekat otpora koji 'prevođenju' pružaju označiteljske (materijalne topologije) teksta koji se prevodi i teksta na koji se prevodi. Cf: Rosalind Coward, John Ellis, *Jezik i materijalizam*. Razvoji u semiologiji i teoriji subjekta, Školska knjiga, Zagreb, 1985; posredno je upotrebljen i tekst Johna Welchmana, "Translation/(Procession)/Transference: Joseph Kosuth and Scene/Seen of Writing", u *Exchange of Meaning - Translation in the Work of Joseph Kosuth*, MUHKA, Antwerpen, 1989, str. 40; i Žak Derida, *Uliks gramofon. Da-govor kod Džojlsa*, Rad, Beograd, 1997.

2. Ponuđeni model je izveden iz pretpostavki o 'etnologiji' kao metafori istraživanja - Cf: Axel Honneth, "Foucault i Adorno. Dva oblika kritike moderne", iz Peter Kemper (pr.), *Postmoderna ili borba za budućnost*, August Cesarec, Zagreb, 1993, str. 105.
3. Cf: Filip-Žozef Salazar, "Obnova foruma" i "Kad se prostor organizuje i oslobađa", iz *Ideologije u operi*, Nolit, Beograd, 1984, str. 23-28 i 159-175.
4. Naglašava se bitna 'novina' opere u odnosu na 'uživanje' od antike do srednjeg veka. Na primer, u antičkim ritualima i srednjovekovnim svetovnim i duhovnim ceremonijama 'uživanje' u muzici ili 'kao scenskom' izvođenju bilo je tek sekundarna funkcija u odnosu na funkcije magijskog, ekstatičkog, komunikacijskog, odnosno, zastupanja moći, vlasti, pokornosti, služenja, itd. U operi 'sama' opera (scenski događaj) ili, uže izvođenje muzike, postaje objekt uživanja koji nema druge posebne funkcije (postoji imperativ 'Uživaj!' ili 'Uživaj bez nekog posebnog razloga kao u seksu!'). Počiču od pitanja: Kako se može razumeti uživanje u operi (uživanje opere ili uživanje 'od' opere)? Kako? Mogući su, svakako, sasvim različiti odgovori. Ovom prilikom ću izvesti pet mogućnosti 'pojma' uživanja. Prvo. Estetsko zadovoljstvo u operi (ili od opere) jeste posebna 'vrsta' estetskog iskustva koje proizlazi iz čulnog doživljaja (vid, sluh, telo) 'lepog', 'operskog' ili 'umetničkog' iz izvedenog operskog dela. Estetsko zadovoljstvo koje pruža ili nudi opersko delo razlikuje se od čulnog doživljaja muzičkog, slikarskog ili pesničkog dela po tome što nije upućeno jednom 'specijalizovanom' čulu (sluhu, vidu), već artikulaciji tela kroz odnošenje čula sluha i vida. O estetskom iskustvu i doživljaju: Vladislav Tatarkijevič, "Estetski doživljaj: Istorija pojma", iz *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 1978, str. 299-325; i W.E. Kennick (pr.), "Aesthetic Experience" i "Aesthetic Judgment" (tematski blokovi), u *Art and Philosophy. Readings in Aesthetics*, St. Martin's Press, New York, 1979, str. 395-477 i 481-644. Drugo. Po Frojdu (Sigmund Freud) 'princip uživanja' (nem. *Lustprinzip*; fr. *principe de plaisir*) upravlja duševnim funkcionisanjem jer ukupna psihička aktivnost ima za cilj izbegavanje neugodnosti i pribavljanje ugodnosti. U tom smislu 'princip uživanja' u operskom delu i operi kao svetu oko dela jeste neka vrsta funkcionalnog ekonomskog principa koja operu identifikuje kao izuzetni sistem pribavljanja 'ugodnosti' ili učestvovanja u 'raspodeli' (društvenoj razmeni) ugodnosti. Princip uživanja se može prevesti iz psihološkog (individualnog domena) u društveni domen uživanja, što se zatim može identifikovati kao klasni princip. Reč je o konstituisanju građanske

klase koja uspostavlja kriterijume slobodnog vremena i uživanja u izuzetnim 'primercima' za uživanje koji jesu određeni balansom vremena rada i proizvodnje društvenih vrednosti (robe). Adorno ukazuje na društveni karakter uživanja i gubitka moći u uživanju invertujući psihološke predispozicije u društvene i realizujući psihološko iz društvenog. On zaključuje na sledeći način: "Opera je počivala na tako brojnim konvencijama da ona zvuči prazno čim one u slušaocu nisu zajemčene tradicijom. Onaj ko već u svom detinjstvu nije naučio da se divi operi i da uživa njene čudnovate pretpostavke, preziraće je kasnije kao starmali varvarin ...". Cf: J. Laplanche, J.B. Pontalis, "Načelo ugrade", iz *Rječnik psihoanalize*, August Cesarec, Zagreb, 1992, str. 215-218 i Teodor V. Adorno, "Građanska opera", *Muzički talas* br. 1-2, Beograd, 1997, str. 58. Treće. Rolan Bart (Roland Barthes) piše: "Zadovoljstvo u tekstu, tekst za zadovoljstvo: ovi izrazi su dvoznačni pošto ne postoji francuska reč koja bi pokrila u isti mah zadovoljstvo (prijatnost) i nasladu (uživanje do nesvestice). Ovde je, dakle, 'zadovoljstvo' (bez mogućnosti da se stvar popravi) koliko prošireno na nasladu toliko joj i protivstavljeno. Ali, moram da se prilagodim ovoj dvoznačnosti jer mi je, s jedne strane, potrebno jedno opšte 'zadovoljstvo', svaki put kada treba da uspostavim vezu sa nekim prekoračenjem teksta, sa onim što u njemu premaša svaku (socijalnu) funkciju i svako (strukturno) funkcionisanje; i s druge: potrebno mi je jedno pojedinačno 'zadovoljstvo', prosti deo Sve-zadovoljstva, svaki put kada treba da razlučim euforiju, prepunjenost, ugodnost (osećanje pretvorenosti kad kultura slobodno prodiše), od potresa, poremećaja, gubitka, propasti, svojstvenih nasladi. Prisiljen sam na ovu dvoznačnost budući da ne mogu da očistim reč 'zadovoljstvo' od smislova koje slučajno ne želim. Mogu samo da sprečim da u francuskom 'zadovoljstvo' ne upućuje u isti mah na jednu opštost (*načelo zadovoljstva*) i na jednu minijaturizaciju ('Budale su nam pridodate radi naših malih zadovoljstava'). Ja sam dakle, primoran da dozvolim da se iskaz mog teksta kreće u protivurečnosti." iz *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš, 1975, str. 25-26. Kako izgleda uživanje (*plaisir*) u operi opisano primenom Bartove zamisli 'uživanja u tekstu'? Gruba analogija između uživanja u tekstu i u operi bi možda glasila: operska dela su ta koja svojim protivurečnostima, prekidima i zevovima (suštinskim nehomologijama muzike, scenskog događanja i književnog podteksta /libreta/, odnosno, govora i pevanja, odnosno, dramskog izvođenja radnje na sceni i plesa, odnosno, fikcionalnog i doslovnog, narativnog i nenarativnog, vidljivog i nevidljivog, prirodnog i veštačkog, ezoteričnog i egzoteričnog, itd.) izazivaju uživanje (od prijatnosti do do nesvestice od naslade), dok homologije i uspele sinteze 'operskih interformi' vode ka estetskom zadovoljstvu (bezinteresnosti čulnog doživljaja). četvrto. U lakanovskoj teorijskoj psihoanalizi je podcrtano i razrađeno to uživanje do nesvesti (jouissance) koje je obećano u Bartovom spisu. Jouissance krši princip ugrade (*Lustprinzip*) time što je slično 'orgazmu' i 'ekstatičkoj transgresiji' bez određene svrhe (utilitarne biološke i egzistencijalne funkcije). U odnosu na umetnost u pitanju je bogata i raskošna metafora koja aseksualnost i neerotičnost estetskog zadovoljstva (Kanta i kantovaca, formalističke modernosti) vraća u polje imperativa koji kao da izriče nad-ja: Uživaj! U odnosu na operu Mišel Puaza je napisao: "Bilo bi ispravnije govoriti o napetosti, napetosti između, s jedne strane, sleđenja užitka u jednom objektu koji leži iznad granica apsolutne transgresije i, s druge strane, gospodarenja nad ovim sleđenjem, kontroli koja će utisnuti svoje pravilo na 'vektor' tako da mu ne dozvoli da prekorači ograničenje. Tada će pitanje stepena ove napetosti biti definisano na njenom najstabilnijem ili najpravičnijem ekstremu, ono što je XVIII vek nazivao zadovoljstvom; i drugim ekstremom, tačkom najveće napetosti, najbliže transgresiji, koja se može definisati samo kao asimptotički termin koji traga za nemogućom, za čistim i savršenim

užitkom, ili sasvim jednostavno za *jouissance*" (str. 7) i "Ovde dotičemo važnu tačku kojoj ću se kasnije vratiti: artikulaciju između vokalnog uživanja (*jouissance*) i služenja bogu, između vokalnog uživanja i odnosa ljudskog prema božanskom, između lirske i mistične ekstaze" (str. 47). Uživanje je ekstatičko, mada ekstaza nije samo stvar uživanja. U odnosu na operu uživanje, pre svega uživanje (*jouissance*) koje obezbeđuje glas (vokalna muzika) jeste transgresija u odnosu na društvenu funkciju, anticipaciju i očekivanje. Uživanje jeste jedno produženo "JOŠ" koje kao da narušava kroz operu granice erotskog i božanskog. Seksualnost i mistika naspram politike se prepliću od Monteverdija preko Mocarta do Glasa (Philip Glass). Cf: Jacques Lacan, "O užitku", iz *Knjiga XX ŠE 1972-1973*, Analecta, Ljubljana, 1985, str. 5-14; Antoine Vergote, "From Freud's Other Scene to Lacan's Other", iz Joseph H. Smith, William Kerrigan (pr.), *Interpreting Lacan*, Yale University Press, New Haven, 1983, str. 193-221 i Michele Poizat, *The Angel's Cry. Beyond the Pleasure Principle in Opera*, Cornell University Press, Ithaca, 1992. Peto. U poststrukturalističkim i feminističkim studijama muzike ukazuje se na stav da je zadovoljsvo (pleasure) pre političko nego privatno. Drugim rečima, po Sjuzan Mekklery (Susan McClary) zadovoljstvo je jedan od suštinskih mehanizma pomoću kojih dominantna i hegemonna kultura nameće svoj uticaj i pokazuje svoju moć. Ako se njena razmatranja primene na operu može se reći da je uživanje (pleisir, *jouissance*) u operi politički determinisano u odnosu na borbu između dominantne hegemonije i marginalnih kultura. Tada se može izneti i teza da je ekonomija uživanja 'slika' ekonomije raspodele moći (dominacije). Cf: Susan McClary, "Introduction: A Material Girl in Bluebeard's Castle", iz *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1991, str. 29.

5. Opera kao događaj jeste dvostruko: (I) scenski događaj kojim se književni tekst (čvrsta ili labava pripovest /naracija/) realizuje posredstvom teatarskih i muzičkih mogućnosti predočavanja i izražavanja, i (II) društveni događaj u kome je scenski događaj 'neposredni povod' uspostavljanja odnosa proizvodnje, razmene i potrošnje 'uživanja' unutar jedne društvene skupine (plemstva u feudalizmu, građanstva u buržoaskom društvu, operske publike u kulturi masovne potrošnje poznog kapitalizma). Opera kao koncept jeste pojmovna, znači racionalno konstruisana, predstava ili zamisao konkretnog operskog dela, operskog žanra, operskog stila ili opere kao umetničke discipline. Opera kao ideologija jeste efekat predočavanja društva (društvenih okružujućih karakterizacija ili pojedinačnih subjekata sa njihovim racionalnostima i subjektivnostima) operskim delom u polju otvorenih i promenljivih mogućnosti. Konceptom opere se ukazuje na mogućnosti racionalne i metajezike konstrukcije pojmovnog razumevanja i predočavanja operskog dela u umetnosti, kulturi i društvu. Lociranjem ideologije opere se ukazuje na mogućnosti prepoznavanja pojedinačnih prećutnih znanja (fikcija) otvorenih interpolacijama efekata slučaja, intuicija, subjektivnosti, nesvesnog ili spoljašnjih društvenih (intersubjektivnih, klasnih) naddeterminacija.
6. Mogu se uočiti dva koncepta 'etnologa'. Fuko ukazuje na mogućnost da se istraživač (teoretičar) ili, drugim rečima, etnolog prividno izdvoji iz svog sveta da bi ga proučavao. Etnolog svom svetu pristupa kao da stupa u polje Drugog (želje, libida, mikro moći, arbitrarnosti, mogućnosti da ono što je spolja bude uticajno, itd.) - Ibid 2, str. 105. Primer etnološkog istraživanja zapadne, pre svega francuske kulture, Fuko ostvaruje u raspravama o azilima, bolnicama, zatvorima, školama. Njega zanima etnologija mikro-društvenih institucija i njihovih pozicija u odnosu na heterogene mogućnosti društvene moći. Karakterističan primer je knjiga: Michel Foucault, *Nadzor i kazna - rađanje zatvora*, Fakultet političkih znanosti, Zagreb, 1994. Skeptički, ali instruktivni, pristup

statusu etnologa na 'nepoznatom ostrvu' umetnosti su razvili Majkl Boldvin), Čarls Harison i Mel Ramsden u spisu "The Trobriand Island problem" u "Art History, Art Criticism and Explanation", u Francis Frascina (pr.), Pollock and After. *The Critical Debate*, Harper & Row, London, 1985, str. 199-202. Po njima metafora etnologa priziva izvesne mistifikacije. Na primer, opasnost je: (a) da se ponašanje domorodaca (zapravo, umetnika), koje se eksplicitno opaža, pobrka sa uzrocima njegovog ponašanja, (b) da etnolog (teoretičar/istoričar umetnosti) predочи konstituciju značenja unutar plemena (umetnosti) na osnovu onoga što može da 'iščita' iz jezika domoroca (umetnika) - drugim rečima granice jezika su uzete kao granice sveta, (c) da etnolog (teoretičar/istoričar/umetnost) kapacitet 'razumevanja' i predočavanja 'osećanja' unutar plemena (umetnosti) bude određen samo iščitanim značenjima, (d) da etnolog (teoretičar/istoričar umetnosti) istražuje odnose objektivne-kulture (plemena, umetnosti) prema prirodi, a ne da pruži objašnjenja mehanizama produkcije unutar same kulture, odnosno, kategorije kulture se prikazuju na način prikazivanja kategorija prirode, i (e) etnolog (teoretičar/istoričar umetnosti) svoje rezultate procenjuje na osnovu koherentnosti i strukturalne elegancije sopstvenih 'predstava'. Fukoov i Boldvin-Harison-Ramsdenov pristup metafori etnologa se suštinski razlikuju po tome što: (I) Fuko predočava istraživani 'mogući svet' kao svet mogućnosti lociranja značenja (zastupnika) 'tragova' i njihovih 'arhiviranja' bez prepoznavanja racionalno konstruisanog istorijskog uzroka - racionalno konstruisani istorijski uzrok se u njegovom pristupu vidi kao efekat odnosa arhiviranja ili naslojavanja 'tragova', a ne kao dijahronijski lančani razlog za upravo taj 'raspored' tragova, a (II) Boldvin-Harison-Ramsden predočavaju istraživani 'mogući svet' kao svet uzročnih odnosa koji se mogu otkriti racionalnom analizom uslova produkcije unutar kulture i njene istorije.

7. Iz razgovora između Fukoa i Karuza, navedeno u spisu A. Honeta, ibid-2, str. 115.
8. Moj pristup metafori etnologa je sasvim eklektičan. Biram Fukoovu shematiku predočavanja 'mogućeg sveta' istraživanja kao arhiva tragova u polaznom koraku istraživanja. Na kraju istraživanja se pitam o mogućem svetu na način Boldvin-Harison-Ramsden, odnosno, pokušavam da vidim 'moje telo' u odnosu na operu i modele opere prema dejstvu uzročnih odnosa istorije. Ovo je sasvim nekoznistentan pristup, ali posredstvom njega mogu suočiti 'sliku opere' i samu konkretnu artikulaciju tela unutar opere. Na ovom mestu podređujem filozofsko ili teorijsko čistunstvo (platonizam) iskustvu tela koje ulazi u operu sa svojim prljavim rukama i grešnim mislima.
9. Riskantnost poteza se ogleda u tome što se ide ka narušavanju autonomija teorijskih i naučnih disciplina suočavanjem njihovih specijalizovanih objekata (za mišljenje, za slušanje, za gledanje ili čitanje) sa pitanjima o mogućnostima predočavanja umetničkog dela modelima kulture.
10. Jedno umetničko delo (opersko delo) se ne identifikuje kao idealni autonomni objekt ukrštanja umetničkih (poetičkih) i receptivnih (estetskih) interesovanja, već se posmatra/proučava kao produkt ili, čak simptom (u smislu pokazatelj, zastupnik) kulture, njenih koncepata i ideologija.
11. Ovde želim naglasiti da jedno 'ja' (subjekt) nije nešto što je naspram opere, već nešto što se u proučavanju opere konstituiše u odnosu na nju. Želim ukazati da metafora etnologa nije 'nevina', 'sasvim spoljašnja' i 'objektivna' u odnosu na izučavani objekt (pleme/opera), već da se 'ja' etnologa menja i konstituiše obzirom na objekt koji prodire u njegovu metanadređenost identiteta.
12. Ovde želim da naglasim da opera nije nešto što je naspram 'mene', već nešto što se u 'mom' proučavanju opere konstituiše kao opera. Želim da ukažem da status opere nije 'nevin', 'sasvim

spoljašan' i 'objektivan' u odnosu na subjekt (etnologa) koji sprovodi izučavanje, već da se koncept 'opere' i sama pojavnost opere menja i konstituise obzirom na subjekt koji prodire u njenu stilsku i žanrovsku (disciplinarnu) određenost.

13. Ukazujem na to da opera ima više otvorenih i raspravi dostupnih istorija. Na primer, Filip-Žozef Salazar u "Opštem uvodu" zapisuje: "Istorije opere su mnogobrojne, a njene biografije da i ne pominjemo, ni iscrpna dela o ovoj ili onoj operskoj instituciji. Jednom reči, nalazimo se pred ogromnim znanjem o operi, koje ide od fonologije do filozofije, pred ogromnim blagom nauke, čija je zajednička odlika da raspršuje operu.", iz *Ideologije u operi*, Nolit, Beograd, 1984, str. 9.
14. Nastanak opere je 'istorijski' identifikovan, a ne metafizički prikriven ili mitski predočen.
15. Poreklo muzike se ne može videti (čuti) i predočiti kao istorijska činjenica (datum, epoha, konstrukcija realnosti). Postoji 'zaborav' (kao osnova svakog metafizičkog provociranja 'porekla' i 'izvora') i vreme prekida 'jedinstva' sa prirodom (stvarnog jedinstva koje nestaje u zaboravu grčkog sveta do simboličkog jedinstva koje se problematizuje tek u doba prosvetćenosti). Poreklo (izvor) muzike izmiče u metafizičkim postavkama 'neutešnog' odvajanja pesme i reči. Muzika je metafizička ne u tom smislu što se muzikom postavljaju, rešavaju ili čine očiglednim izvorna, krajnja ili suštinska pitanja, na primer, kao što je pitanje "zašto je uopšte ono što biva?" (o filozofiji 'izvora' videti: Martin Hajdeger, *Uvod u metafiziku*, IP 'Vuk Karadžić', Beograd, 1976. i Martin Heidegger, "Izvor umjetničkog djela", iz Danilo Pejović (pr), *Nova filozofija umjetnosti. Antologija tekstova*, Zagreb, 1972, str. 448-487), već zato što je muzika u zabrinutosti pred zaboravom svog porekla koje izmiče i rasipa se u 'veseloj', 'žalobnoj', 'uzvišenoj', 'formalno-tehničkoj' ili 'ceremonijalnoj' igri stvaranja. Istorija muzike se gradi na 'temelju' prekrivenog ili brisanog temelja, zapravo, muzika nastaje procesima koji prekrivaju upisima smisla tehničkih i egzistencijalnih inovacija 'bol' zaborava na prvobitno jedinstvo sa prirodom (kosmičkim poretkom, krikom u prirodnom svetu). Objašnjenje porekla ili izvora muzike izmiče istorijskom diskursu - ono ostaje okrenuto prividima koji se ne mogu interpretirati ideološki, već se interpretiraju metafizički. U slučaju govora o poreklu muzike naša ili moja materijalna diskurzivna praksa biva skrivena metaforama o mišljenju i pevanju, o razdvajanju ili ne celom. Metafore o mišljenju i pevanju, o razdvajanju ili ne celom kao da stvaraju ekran (vizuelna metafora) ili omotač (akustička metafora) po uzoru na fantazam koji razdvaja mene (svakako i nas) od 'realnosti' muzike (poreklo muzike kao da je zaista izgubljeno, čak i onda kada ga moderni mislilac ili naučnik rekreira).

Jedan karakterističan primer problematizovanja naslaga metafora o poreklu muzike je razvio Žak Derida u čitanju rasprava Žan-Žak Rusoa "Porijeklo glazbe i njeni odnosi" i "Kako je došlo do opadanja glazbe" iz *Ogleda*:

Postanak glazbe, neutješno odvajanje pjesme i riječi, ima oblik pisma kao 'opasnog nadomjestka', računa i gramatikalnosti, gubitka moći i zamjene. Povijest glazbe usporedna je povijesti jezika, njeno je zlo grafičke osnove. Kada on kuša pojasniti kako je došlo do izvođenja glazbe (pogl. XIX), Rousseau podsjeća na nesretnu povijest jezika i njegovo kobno 'usavršenje': "Koliko se usavršavao jezik, melodija je, namećući sebi nova pravila, neosjetno gubila od svoje negdašnje moći i račun intervala bio je nedomješten finoćom modulacije" (potc. J.D.).

Zamjena udaljava od rođenja, od prirodnog ili maternjeg porijekla. Zaborav početka jeste račun koji harmoniju stavlja namjesto melodije, znanost o intervalu namjesto topline akcenta. U ovoj odvojenosti glasa od riječi, jedan 'novi predmet' dolazi da otme i nadomjesti ujedno 'majčinske crte'. Ono što zbog toga pati jeste 'govorni akcent'. Glazba je na taj način

lišena svojih vlastitih efekata', prirodnih i moralnih: "Kako je sad već zaboravljena melodija i kako se pažnja glazbenika okrenula potpuno ka harmoniji, sve se malo pomalo usmjerilo ka ovom novom predmetu; rodovi, načini, glazbena ljestvica, sve je poprimilo nov izgled, a harmonički nizovi upravljaju partituru. Budući da je ovo kretanje prisvojilo naziv melodije, u ovoj novoj melodiji neće se moći raspoznati crte njegove majke, a kako je naš glazbeni sustav tako postepeno postao čist harmonijski, ne čudi nas da je govorni akcent zbog tog patio, i da je glazba za nas izgubila gotovo svu svoju moć. Evo kako pjesma postepeno postaje umjetnost potpuno odvojena od riječi od koje vuče porijeklo; kako harmonija tonova zaboravlja modulaciju glasa i napokon, kako se glazba, svedena na čisto fizički učinak navale vibracija, lišila moralnih učinaka koje je bila proizvodila kada je bila dvojako glas prirode." (Potc. J.D.).

Potcrtana mjesta u odlomku valja čitati ispod teksta i mnogih drugih sličnih tekstova. Svaki put će se ustanoviti da:

1. Rousseau svoj tekst gradi pomoću raznolikog materijala: trenutni premještaj koji zamjenjuje jedan 'novi predmet', koji čini nadopunu, mora izgraditi povijest, tj. napredujuće postavljanje koje postupno izaziva zaborav glasa prirode. Žestoko i nadiruće kretanje koje otima, odvaja i lišava, istodobno je opisano kao protivuriječnost koja raste, kao postepeno udaljavanje od porijekla, spori rast bolesti govora. Tkajući skup dva značenja nadomjestivosti, zamjene i povrata, Rousseau opisuje zamjenjivanje jednog predmeta kao manjak moći, proizvođenje nadomjestka kao povlačenje u zaborav.
2. Prilog 'dvostruko' sjedinjuje u vlastitu uvjetu mogućnosti metafore glasa prirode: "blagi glas", majčinski, pjesma kao prvobitan glas, pjevna riječ, u skladu s prirodnim zakonom. U svim značenjima ove riječi, priroda govori. Da bi se čuli zakoni koje ona svojim blagim glasom oblikuje, koji, sjećamo se, svi 'moraju slušati', a ipak su u iskušenju da ga ne slušaju, potrebno je pronaći 'govorni akcent' pjevne reči, ponovo prisvojiti naš vlastiti izgubljeni glas, koji je, izričući i slušajući, razumijevajući značenje melodijskog zakona, 'dvostruko bio glas prirode'. Jacques Derrida, "Interval i nadomjestak", iz "Oponašanje", u *O gramatologiji*, IP 'Veselin Masleša', Sarajevo, 1976, str. 260-261.
16. Teodor Adorno, "Građanska opera", *Muzički talas* br. 1-2, Beograd, 1997, str. 55.
17. Vlastimir Peričić, "Binički Stanislav", iz *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Prosveta, Beograd, 1969, str. 59.
18. Naglašava se da je opera nešto što je načinjeno (proizvedeno /stvoreno kolektivnim ljudskim radom/ i produkovano /izvedeno kao poredak događaja/) u kulturi na način na koji se kultura konstituise. Razumevanje opere kao pojave kulture je teorijski (filozofski, estetički) inicirano već polemičkom raspravom između Ramoa i Rusoa, videti: Edward Lippman, "France", u "The Eighteenth Century", iz *A History of Western Musical Aesthetics*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1992, str. 89-90. Takođe: "Seventeenth-Century Views of Opera", "Operatic Aesthetics", str. 42-55 i 137-199.
19. Opersko delo u operskoj zgradi jeste konstrukcija jednog mogućeg veštačkog sveta. Opera jeste uređena na način 'mogućeg sveta' - Filip-Žozef Salazar, "Kosmologija opere", Ibid-13, str. 17-31.
20. Pozivanje na grčku tragediju prilikom nastanka opere se paradoksalno ukazuje kao (a) intencija obnove tragedije, (b) 'obraćanje' tragediji kao izgubljenom idealu ('ideal' se može dvostruko razumeti kao istorijski 'nedostižni izvor' i kao aistorijska /bezzvremena ili nadvremena/ 'ideja' u platonističkom smislu), i (c) stvaranje nove interdisciplinarnе umetnosti koja se verifikuje okvirnim i neodređenim pozivanjem na grčku tragediju. Rasprava intelektualne atmosfere nastanka opere je data u spisu Gerija Tomlinsona (Gary Tomlinson), "Oppositions in Late-

- Renaissance Thought: Three Case Studies", iz *Monteverdi and the end of the Renaissance*, University of California Press, Berkeley, 1987, str. 3-30.
21. O funkcijama 'glasa', 'pevanja' i 'krika' u operi videti: Michel Poizat, *The Angel's Cry. Beyond the Pleasure Principle in Opera*, Cornell University Press, Ithaca, 1992. Obratiti pažnju na sledeći odlomak: "To je u takvim trenucima kojima se bavimo, trenucima kada pevanje, naročito pevanje žene, namerno predstavlja sebe kao pevanje, kao čistu muziku oslobođenu od svih veza sa govorom; pevanje koje doslovno uništava govor radi čiste muzičke melodije koja se malo po malo razvija sve dok se ne primakne kriku. U takvim trenucima kada jezik nestaje i kada ga postepeno istiskuje krik javlja se jedna emocija koja se može izraziti samo erupcijom jecaja koje signalizira apsolutni gubitak; konačno se dolazi do tačke gde je sam slušalac lišen svih mogućnosti govora" (str. 37).
  22. F.W.J. Schelling, *Philosophie der Kunst*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1960, str. 380.
  23. Herbert Lindenberger, "Opera Among the Arts - Opera Among Institutions", iz *Opera in History. From Monteverdi to Cage*, Stanford University Press, Stanford CA, 1998, str. 107.
  24. Ne želim ovim reći da opere ne 'govore' o prirodi, već da, kada se operom prikazuje priroda ili odnos ka prirodi, priroda jeste tek posredni kulturom konstruisani fiktionalni 'referent' upisan u lanac građenja: simbol, metafora, alegorija.
  25. Reći da je opera funkcija kulture znači ukazati na odnos bilo kog operskog dela i njegovog neposrednog konteksta (istorijskog sloja, trenutka) u kome društvo prepoznaje i nudi svoj karakteristični kôd. Na primer, Salazar piše: "U XVII veku vladala je ideologija mašine, a u XVIII ideologija kostima i tela; XIX vek, pošto je prežvakivao elemente prethodnih vekova (neoznačujuće, jer su bili odvojeni od matične ideologije), došao je (i pri tome ostao do naših dana) do opredeljenja za sam kvalitet prostora predstave", iz: "Kad se prostor organizuje i oslobađa", Ibid-13, str. 165.
  26. Problem sinteze umetnosti 'kroz' operu je doveden do paradigmatškog pojma u Vagnerovom konceptu *Gesamtkunstwerka* (sveukupnog umetničkog dela). Cf. W.A. Ellis (pr.), *Richard Wagner's Prose Works* (8 vol.), New York, 1966.
  27. Analogiju opere sa filmom je anticipirao Adorno, Ibid-16 i ibid-29, str. 55. Analogija opere i filma nije medijska, pošto je očigledna razlika između opere kao scenske umetnosti zasnovane na realizaciji 'aktuelnog' događaja i filma kao umetnosti zasnovane na reprodukciji snimljenih stvarnih ili fikcionalnih događaja. Analogija opere i filma je, međutim, uočljiva na dva nova: (I) obe su tehnološke umetnosti u kojim se ukazuje otklon od 'umetničkog' stvaranja ka produkciji dela, i (II) funkcije opere i filma su funkcije masovne produkciju 'zabave' - ponude, razmene, potrošnje i uživanja u polju dominacije i moći. Sa stanovišta lakanovske teorijske psihoanalize moguće je operu i film predložiti kao umetnosti koje konstituišu privid realnosti: ekran koji razdvaja subjekt i nemoguće Realno.
  28. Adorno povezuje operu sa industrijom 'zabave' unutar moderne kulture po tome što opera zahteva sistem korespondencija između tehnoloških produkcija predstave i produkcija kolektivnih (masovnih) društvenih identifikacija. Opera se u svom razvoju može opisati kao anticipacija 'načela' produkcije masovnog umetničkog dela koje objedinjuje invarijante visoke umetnosti i varijante popularne (masovne) umetnosti.
  29. Videti belešku 16, str. 55-56.
  30. O racionalističkoj logici mašine/mehanizma videti *The Philosophical Works of Descartes* - volume II, Cambridge at the University Press, Cambridge, 1967, str. 10, 11, 34, 145.
  31. Videti belešku 13, str. 20.
  32. Iznosi se teza da opersko delo nije određeno mimetičkim intencijama (imitiranja, oponašanja, prikazivanja) sveta, već intencijama racionalne rekonstrukcije sveta. Zato se možda, može reći da scenski operski događaj nije slika sveta, već je model sveta.
  33. Opera nema strukturu i funkcije mita čak ni onda kada prikazuje (zastupa) mit. Opera je 'o' mitu, ali nije mitska. Drugim rečima, opera je strukturirana kao 'spektakl' (aktuelna artikulacija tela kroz pogled i sluh) i 'ideologija' (projekt društvene realnosti), a ne kao 'dobro' vanvremeno pripovedanje 'univerzalne' (uvek i svuda važeće) priče. U operi je otpor dobrom ili lakom pripovedanju kakvo postoji u dramskom teatru doveden do bitnog estetsko-muzičkog ili estetsko-izvođačkog efekta.
  34. Da li se opera XVII, XVIII i XIX veka može identifikovati kao spektakl? Na osnovu savremenih teorija spektakla kao produkcije unutar poznomodernističke i postmodernističke kulture može se izvesti teza da je opera od XVII do početka XX veka imala odlike anticipacije spektakla, a da se nakon sredine XX veka uobličava u umetnost totalizujuće potrošnje (zabave i uživanja). Treba razlikovati: (I) izvođenje operskih dela XVII, XVIII i XX veka na način spektakla (mnogobrojna izvođenja Aide ili čarobne frule), (II) produkovanje operskih dela u XX veku kao modela spektakla (produkcije kasnijih opera Filipa Glasa, posle prve trilogije), i (III) produkovanje operskih dela u XX veku kao kritike kulture spektakla (od ironičnih Brehtovih poigravanja konvencijama opere i muzičkog teatra do dekonstruktivnog pristupa 'instituciji opere' u delu Džona Adamsa /John Adams/ *Nikson u Kini*). Svakako poseban slučaj i problem je status Vagnerovih opera u odnosu na zamisao 'spektakla'. S jedne strane, Vagnerova zamisao i sklonost ka realizaciji *Gesamtkunstwerka* obećava spektakl (totalizujuću potrošnju uživanja i artikulacije pogleda i sluha /tela/ u odnosu na scenski događaj i društvenu situaciju centriranja događaja). S druge strane, Vagnerova metafizička stajališta i razvijena retorika 'dubine' pružaju otpor samoj zabavi kao zabavi. O spektaklu - cf. Guy Debord, *Društvo spektakla*, Arkzin, Zagreb, 1999; Jonathan Crary, "Eclipse of The Spectacle", u Brian Wallis (pr.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1984, str. 283-294; i Jonathan Crary, "Spectacle, Attention, Counter Memory", iz Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Koblowski (pr.), *October. The Second Decade 1986-1996*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1997, str. 415-425.
  35. Antički mit je 'kroz' istoriju umetnosti Zapada (književnost, muzika, opera, teatar, slikarstvo, film) zadobio ekskluzivni status 'paradigmatške priče' (naracije) kojom se uspostavlja odnos pojedinačnog i univerzalnog. Postupci umetničke obrade mita se mogu predložiti shemom rada na promenljivom odnosu (ekonomiji) pojedinačnog i univerzalnog.
  36. U pitanju je još jedna istorija unutar istorije opere, a to je istorija premeštanja (transfiguracija) mita unutar promenljivih odnosa književnosti, teatra i muzike. Ta istorija je građena različitim pristupima: (a) humanističkim pogledom na 'izvore' evropskog identiteta u antici, (b) nostalgичnim traganjem renesansnog i, zatim, klasicističkog čoveka za izgubljenim 'jedinštvom', (c) prosvetiteljskim interesovanjima za širenje kulture posredstvom racionalnih i pragmatičnih rekonstrukcija mitskih tema u građanskoj aktuelnosti, (d) romantičarskim 'prenosima' apstrahovane antičke shematike mita u univerzalne obrasce otkrovenja 'novog' ili 'egzotičnog' drugog, (d) modernističkim tematizacijama same opere (operskog, operskih tema: antičkog mita kao operskog kôda) kao 'opere' (univerzalne ili arhetipske tematizacije bez istorijske reference) i



- (e) postmodernistiĉkim bavljenjem multikulturalizmom i uporednim predoĉavanjima evropskih i vanevropskih mitova. U savremenoj kulturi 'prelaŹenje' preko mita (mitskog) u veoma Źirokom smislu te reĉi je ostvareno delom Filipa Glasa - videti: "Da li je umetniĉka muzika bespovratno izgubila svoj ĉvrsti odnos sa svetim, sa izvorima kulture, ili da li su izmenjeni uslovi kulture uĉinili takvu umetnost nevaŹnom? Opere Filipa Glasa ilustruju da moŹda dolazi do ponovnog raĉanja te svete veze. Svaka njegova opera je ritual, i ukazuje na razliĉite kvazi-svete aspekte savremene kulture: nauku (*AjnŹtajn na plaŹi*), religiju (*Akhnaten*), politiku (*Satijagaha*) ... Postavljanje svetog, odsutni zapleti, hipnotiŹuĉa ritualna muzika, sredstvo usamljene mitske (ali ljudske) figure koja mirno sedi iznad i pored scenske radnje, suprotstavljanje mase i pojedinca na naĉin koji sigurno nije romantiĉarski, potpuno izbegavanje konvencionalne izraŹajnosti u muzici i njeno oslanjanje na Źiroku skalu ritmiĉkih struktura skoro zastraŹujuĉeg asketizma, sve to ukazuje na estetiku koja radikalno ponovo spaja sa svetim. Sporno je da li je specifiĉno indijska koncepcija svetog ta koja na specifiĉan naĉin boji Glasovu muziku", iz John Rahn, "What is Valuable in Art, and Can Music Still Achieve It?", u *Perspectives on Musical Aesthetics*, W.W. Norton & Company, New York, 1994, str. 61.
37. Mit je prevodiv u savremenost konkretnog druŹtva i odgovara zahtevima i potrebama konstruisanja aktuelne izgovorive i nepredodivne druŹtvene realnosti.
38. IdeoloŹka funkcija opere se ukazuje kao pribliŹavanje realnom i udaljavanje od Realnog. Pod 'realnim' sa malim poĉetnim slovom 'r' naziva se svakodnevno realno koje je dato poretom simbolnog i simbolnih efekata, a pod 'Realnim' sa velikim poĉetnim slovom 'R' se razume "Straviĉna praznina koja zjapi usred Simbolnog i oko koje se strukturirae Simbolno.", u Slavoj ŹiŹek, "Lakanov povratak Frojdu", *Kultura* br. 57-58, Beograd, 1982, str. 197. *O funkcijama ideologije: Slavoj ŹiŹek* (pr.), Mapping Ideology, Verso Press, London, 1995.
39. Opera nije celina, ona je uvek grubi spoj 'ne celih' moguĉnosti koje ukazuju na raskid sa sveobuhvatnoŹu hriŹĉanskog pogleda na svet. MoŹe se reĉi, sa malo preterivanja, da je jedna od velikih tema opere, upravo, njeno ne celo (*Pas Tout*) i izmicanje iz hriŹĉanskog totalizujuĉeg koncepta (zamke, klopke) transcendentne celine. Kada, na primer, Wagner Źeli da obnovi celo kroz operu i uvodi nameru i sklonost ka *Gesamtkunstwerku* on potvrĉuje ne celo opere i njenu razliku od idealne (nemoguĉe) celine. O psihoanalitiĉkoj teoriji ne celog (*Pas Tout*) videti: MatjaŹ Potrĉ, "Prazan, pun ili otvoren prostor: etiiĉko pitanje", *Dometi* br. 8, Rijeka, 1983, str. 83-90.
40. Slavoj ŹiŹek poreklo opere u poznom feudalizmu povezuje sa autoritetom monarha i njegovom ulogom apsolutnog gospodara. Na primer, on piŹe: "Na poĉecima opere se nalazi precizno odreĉena intersubjektivna konstelacija: odnos subjekta (u oba smisla: autonomnog 'individuuma' kao i subjekta legalne moĉi) prema Gospodaru (Kralju ili BoŹanstvu).", u "The Wound Is Healed / Only by the Spear That Smote You: The Operatic Subject and Its Vicissitudes", iz David J. Levin (pr.), *Opera Through Other Eyes*, Stanford University Press, Stanford Cal, 1994, str. 177.
41. O 'atmosfera' doba prosvetĉenosti videti: Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dijalektika prosvetiteljstva. Filozofski fragmenti*, IP 'Veselin MasleŹa' - 'Svjetlost', Sarajevo, 1989.
42. Videti beleŹku 13, str. 20.
43. Videti beleŹku 16, str. 56.
44. JoŹ jednom se naglaŹava da je opera odnos, a produkcija opere rad sa odnosima koji se mogu teorijski prikazati kao odnosi tekstova razliĉite ontologije (morfologije) i naĉina pojavljivanja (fenomenologije).
45. NaglaŹava se da opera jeste efekat materijalnih odnosa diskursa (u Źirem smislu aparatusa) unutar jednog druŹtva. Problematiku 'materijalnih diskursa' je razradio Nenad MiŹĉević, *Marksizam i poststrukturalistiĉka kretanja*. Althusser, Deleuze, Foucault, Biblioteka 'Prometej', Rijeka, 1975.
46. Opera se konstituiŹe na naĉin na koji se ideologija konstituiŹe, a to znaĉi kao sistem predstava koje odvajaju subjekt od njegove Realnosti. Opera je sistem predstava i praksa prikazivanja, koji omoguĉava u jednom istorijskom intervlu, prelaska feudalnog u burŹoasko druŹtvo, konstituisanje subjektivnosti. Ta nastajuĉa subjektivnost se tada ukazala kao moguĉa celovitost (potpunost).
47. Muzika se ne konstituiŹe na naĉin na koji se ideologija konstituiŹe, ali ona moŹe biti upotrebljena 'u materijalnim diskursima' kojima se ideologija realizuje, na primer, u politici ili svakodneviĉi.
48. Ovo je problematiĉno mesto jer, neka to bude predloŹena teza, opera jeste sauĉesnik konstituisanja druŹtva (naĉina predoĉavanja druŹtva i naĉina predoĉavanja unutar druŹtva), ali, istovremeno, ona i sama kao naĉin predoĉavanja biva konstituisana u 'druŹtenim' kretanjima.
49. Jedan poseban problem u izuĉavanju opere bio bi postupak identifikovanja odnosa svakodnevice i prikazivanja druŹtvenog Źivota u operi. Jednu od najuzbudljivijih interpretacija odnosa operadruŹtvo-svakodnevice-telo razvio je lakanovski orijentisani filozof Mladen Dolar, "If Music Be The Food of Love...", iz *Filozofija v operi*, Problemi-Razprave, Ljubljana, 1993, str. 7-102.
50. Ovo je karakteristiĉno poststrukturalistiĉko glediŹte koje subjekt (identitet subjekta) predoĉava kao funkciju spoljaŹnjih odnosa, a ne posedovanja nekog posebnog unutraŹnjeg svojstva. Subjekt jeste (mada ne znamo taĉno Źta to 'jeste' znaĉi) samo po tome Źto je u odnosu na njemu spoljaŹnjeg drugog ili drugo. Videti prikaz teorija subjekta u strukturalizmu i nakon njega: Rosalind Coward, John Ellis, *Jezik i materijalizam. Razvoj u semiologiji i teoriji subjekta*, Źkol-ska knjiga, Zagreb, 1985.
51. Ibid-16, str. 54-58. Takoĉe videti zamisli o krizi muzike: Teodor Vizengrund Adorno, "Dissonance: o fetiŹu u muzici i regresiji sluŹanja", *Treĉi program RB* br. 4, Beograd, 1970, str. 239-285.
52. Videti beleŹku 16. Takoĉe: Leslie Orrey, "The Beginnings of Opera in Italy", iz *Opera. A Concise History*, Thames and Hudson, 1996, str. 9-18. Roĉenje opere se datira razliĉitim, ali smeŹtenim u XVII vek, datumima od nastanka rukopisa Kaĉinija (Caccinia) "Le Nuove Musiche" (1602) preko mnogobrojnih dramsko-muziĉkih komada do otvaranja prve operske kuĉe u Veneciji 6. marta 1637.
53. Prva prava (u aksioloŹskom smislu velika) opera se identifikuje sa delom italijanskog kompozitora Klaudija Monteverdija: *Orfej* (1607). Videti: Tatjana Markoviĉ, "Opera - paradigma poetike stvaraoĉa u stilskom kontekstu epohe", iz "Poststrukturalistiĉka nauka o muzici" (temat), *Novi Zvuk* (specijalno izdanje), Beograd, 1998, str. 63-68; i Herbert Lindenberger, "Monteverdi, Caravaggio, Donne: Modernity and Early Baroque", Ibid-23, str. 11-50.
54. U mnogobrojnoj i sasvim razliĉitoj literaturi, na primer, Mocartov i Wagnerov operski opus se izdvajaju kao 'paradigmatski' (uzorni) za opersku umetnost.
55. U opseŹnijoj raspravi trebalo bi 'locirati' operske identitete i 'izvore' italijanske, franĉuske i nemaĉke opere. Bilo bi potrebno uoĉiti i predoĉiti na koji naĉin operski identiteti velikih nacionalnih kultura grade 'internacionalni jezik' opere i utiĉu na identitete malih nacionalnih kultura.
56. U teorijskoj psihoanalizi nalazi se i ovo objaŹnjenje "Simptom moŹemo pripisati defektu simbolizacije; on je centar neprozirnosti u subjektu jer nije verbalizovan, jer nije prenesen u reĉ, jer bi nestao onog trenutka kad bi se pretvorio u reĉ", Źak-Alen Miler, "Uvod u uĉenje Źaka

- Lakana", iz "Frojdovsko polje" (temat), *Treći program RB* br. 68, Beograd, 1986, str. 217. Nazvati operu simptomom znači ukazati na njenu moć da strukturira realnost i da sebe prikaže kao neprozirnu u odnosu na samu društvenu (možda traumatičnu) Realnost.
57. O prvoj operi u Srbiji videti, na primer, Katarina Tomašević, "Nastanak srpske nacionalne opere", *Zvuk* br. 4, Sarajevo 1982; Marija Masnikosa, "Opera Na uranku Stanislava Biničkog - sinteza elemenata dvaju operskih stilova", iz Stanislav Binički - zbornik radova, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1991; i Tatjana Marković, "Mesto hora u dramaturgiji srpskih scenskih dela do 1914. godine", iz Ana Matović, Melita Milin, Nadežda Mosusova i Katarina Tomašević (pr), *Srpska muzička scena*, SANU, Beograd, 1995, str. 129-141.
  58. Svojstvo dinamike 'male nacionalne kulture' jeste da je unutar svakog umetničkog dela sve politika. U umetnostima velikih kultura 'individualna zgoda' dela se povezuje sa drugim individualnim zgodama, pri čemu društvena sredina služi kao pozadina i okruženje. Delez i Gatari u vezi sa književnošću, a ja to primenjujem i na operu, tvrde: "Mala književnost je sasvim drukčija: zbog skučenosti njenog prostora svaka situacija se trenutno vezuje za politiku.", iz *Kafka*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1998, str. 28.
  59. Ako se prihvati teza da je opera 'od' kulture i da se konstituiše u preobražajima feudalnog u građansko (buržoasko) društvo, tada se može izneti i teza da opera jeste umetnost 'zastupanja' otuđenja u odnosu na prirodu i u odnosu na religiozni (hrišćanski) totalitet.
  60. Možda se može reći da opera estetski predočava izdvajanje građanske klase iz naroda. Opera kao da razlikuje klasu u odnosu na narod. U jednoj opširnijoj studiji trebalo bi razraditi razliku narodne popularne umetnosti i klasno indeksiranog statusa masovne umetnosti buržoaske opere.
  61. Uspostavljanje muzike kao autonomne umetnosti je došlo sa, naglašava Suzan Mekleri, stabilisanjem 'srednje klase' - Susan McClary, "The blasphemy of talking politics during Bach Year", iz Richard Leppert, Susan McClary (pr), *Music and Society. The politics of composition, performance and reception*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, str. 18. Adorno razvoj 'buržoaske opere' povezuje sa uspostavljanjem konvencija viših građanskih društvenih slojeva, a opadanje opere u XX veku sa nestajanjem 'viših građanskih slojeva', videti belešku 16, str. 58.
  62. U istoriji muzike se ukazuje na razliku 'privatne' i 'javne' sfere izvođenja muzike. Muzika može biti privatna i javna. Naprotiv, opera jeste isključivo 'artikulacija' unutar javne društvene sfere i njenih mogućnosti 'zastupanja' scenskog (fikcionalnog tela ili figure /lika, aktera, aktanta/) i van-scenskog (društvenog tela koje se artikuliše, odnosno čije se ponašanje artikuliše, u odnosu pogleda i sluha). Jedan uvod u rasprave odnosa zapadne muzike, tela, pogleda i sluha je razvio Richard Leppert, *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*, University of California Press, Berkeley, 1995.
  63. Kako se opera služi 'fikcijom'? Postoje dva gruba odgovora: (I) fikcija je neizvesni efekat operaskog predočavanja mogućeg sveta koji se prikazuje kao izvesna priča, i (II) fikcija jeste neizvesni imaginarno-simbolički efekat kojim se skriva poredak ideoloških artikulacija buržoaskog društva unutar operskog dela.
  64. O filozofiji žargona građanskog društva videti Theodor Adorno, *Žargon autentičnosti. O nemačkoj ideologiji*, Nolit, Beograd, 1978. Adornov pojam 'žargona' kao efekta govora primenjujem na posredni i skriveni govor ideološke sfere opere kao buržoaske umetnosti. Zamisao govora ideologije upotrebljavam po Rolanu Bartu, "Ideosfere", *Kultura* br. 44, Beograd, 1979, str. 119-134.
  65. Adorno, Ibid-64, str. 57. Ukazuje se na pojam aure koji označava da žargon izriče nešto više nego što znači.
  66. Za razliku od Adornovog razmišljanja "žargonu pristaje definicija efekta koju je Richard Wagner dao lošoj umjetnosti: Efekat je učinak bez uzroka. Tamo gdje je nestalo duha svetog, govori se mehaničkim jezicima. Javna je ona tajna koja je sugerirana mada ne postoji." (Ibid-64, str. 58), ukazujem na tezu da bilo koji govor unutar društva ili bilo koje umetničko delo, bez obzira na njegovu estetsku ili umetničku vrednost i originalnost, može postati funkcija žargona (samo razumljivosti) pod izvesnim potrebama društva da identifikuje svoju privatnost, subjektivnost, kolektivni identitet, klasnu određenost, javni prostor egzistencije i vladajuću politiku i javne ili privatne interese.
  67. Eklekticism ili heterogenost opere treba predočiti na dva odvojena plana. Prvo, na planu njenih artikulacija aspekata popularne i visoke umetnosti, odnosno, jedno te isto opersko delo ima i aspekte popularne (u smislu zabave) i aspekte visoke (u smislu poučne, sublimne ili katarzi usmerene) umetnosti. Ali to isto delo u određenim istorijskim periodima ima dominantne funkcije popularne umetnosti (buržoaska opera XVIII i XIX veka je najčešće doživljavana u funkciji popularne i 'masovne' u smislu 'kolektivne' zabave), dok u drugim periodima ima funkcije visoke umetnosti (u XX veku se većina operskih, pa i operetskih, dela identifikuje kao visoka i elitna umetnost predočavanja izvođačkog umeća). Drugo, heterogenost opere je posledica i 'grubog' spoja različitih umetnosti u jedinstven scenski događaj. Međutim, eklekticism opere (operske umetnosti) ukazuje se i u odnosu na predočavanja evropskih i vanevropskih kultura (kodova, tragova, figura, prizora, priča). Cf: Herbert Lindenberger, "Opera / Orientalism / Otherness, Ibid-23, str. 160-190.
  68. Pojmovi 'nacionalno' i 'tradicionalno' se mogu u istoriji umetnosti i kulture uočiti kao: (I) sasvim bliski termini kojima se označava nacionalni identitet kao tradicionalna vrednost i time se geopolitički ili istorijski pojam formuliše kao aksiološki, (II) različiti termini, pri čemu 'nacionalno' zastupa pojedinačno (posebno, drugo u smislu lokalnih kontekstualizacija), a 'tradicionalno' (univerzalno i objektivno u odnosu na megakulturu koja obuhvata više različitih nacionalnih kultura, 'familija' nacionalnih kultura ili čovečanstvo u celini /ma šta to značilo/), i (III) 'nacionalno' i 'tradicionalno' se ne prepoznaju kao konkretni društveni identiteti (karakterizacije), već kao promenljive konstrukcije fikcije koje se upisuju na očekivano mesto 'identiteta'.
  69. Zamisao modernizma u XX veka je povezana sa zamislima internacionalizma. Pri tome, internacionalizam se formuliše trostruko: (a) kao društvena, politička i kulturna hegemonija velikih nacionalnih kultura, na primer, hegemonija francuske, nemačke i ruske kulture na prelazu XIX u XX vek i hegemonija 'američke' (SAD) i 'sovjetske' (SSSR) kulture nakon Drugog svetskog rata, (b) kao uspostavljanje odnosa razmene (komunikacije) između kultura sličnog društvenog sistema, i (c) kao promenljive i otvorene konstrukcije fikcije (ideala) sa kojima se identifikuju pojedina društva.
  70. U operi *Na uranku* uspostavljena je jedna sasvim 'lokalna' priča koja je prepoznatljiva po egzotičnom sadržaju libreta (napisao ga je Branislav Nušić) samo u svom nacionalnom kontekstu (ljubavna drama i smrt devojke Anđe kao posledica suparničke borbe Srbina Radeta i Turčina Redžepa - Ibid-17, str. 59). Ali, ta priča može biti iz nekoliko 'prevodilačkih' koraka prepričana i kao univerzalni antički ili germanski mit, odnosno, može biti data kao priča koja ne zahteva poznavanje posebnog koncepta već koja zastupa univerzalnu borbu ljubavi, ljubomore, mržnje i žrtvovanja. Između univerzalnog i lokalnog postoji izvesno kruženje: univerzalno može postati lokalno i pokazati svoju egzotiku drugog i lokalno može postati univerzalno i pokazati svoju opšte ljudsku vrednost. Sukob lokalnog i univerzalnog (egzotičnog i opšte ljudskog) je

- 'sugerisan' i muzikom u kojoj se eklektično suočavaju uticaji italijanskog verizma i srpskog folk-lora protkanog orijentalnim premisama (Ibid-17, str. 59).
71. Egzotični sadržaj libreta i eklektični karakter muzike opere *Na uranku* je određen, verovatno, trostrukim zahtevom: (a) da se nađe direktan put do gledalaca i slušalaca - ponuda prepoznatljivih književnih i muzičkih kôdova koji treba da konstituišu gotovo nepostojeće konvencije opere u novom građanskom društvu, (b) da se izrazi i time povratno konstituiše posebnost nacionalnog identiteta i kompozitora u okviru njega u odnosu na univerzalni karakter 'velike' internacionalne opere, i (c) da se ukaže, implicitno gotovo nesvesno, na nužni otklon od narodne kulture koja u građanskom društvu postaje predočiva kao stvoreni estetsko-umetnički artefakt.
72. Ibid-4. Naglašava se da uživanje u operi jeste neizvesna interpolacijama otvorena situacija u kojoj se suočavaju neuporedive mogućnosti estetskog, erotskog, moći, itd.
73. Na primer, Kerolin Abate (Carolyn Abbate) i Rodžer Parker (Roger Parker) ukazuju: "Analiza opere ne treba da znači samo 'analizu muzike', već i simultano angažovanje, sa podjednakom sofisticiranošću, poezije i drame." u "Introduction: On Analyzing Opera", iz *Analyzing Opera - Verdi and Wagner*, University of California Press, Berkeley, 1989, str. 4. Autonomna u smislu umetnička i formalna u smislu strukturalna analiza opere može biti sebi cilj u postignuću izuzetne i posebne estetsko-umetničke ili operske vrednosti, odnosno, znanja. Ali, autonomna u smislu umetnička i formalna u smislu strukturalna analiza opere može biti tek 'terensko prikupljanje' materijala za istraživanje predočavanja modusa uspostavljanja opere 'od' kulture, kulture 'kroz' operu, opere 'kao kulture', odnosno, subjekta kulture u odnosu na operu, formulacije moći 'kroz' moć prikazivanja opere, razlike subjektivnosti i racionalnosti u operi, itd. U tom smislu, na primer, Karolajn Abate (Carolyn Abbate) zapisuje: "Moje čitanje Deliba (Delibes), Mocarta, Štrausa (Strauss), Dika (Dukas), Malera (Mahler) i Vagnera je pokušaj da se prepoznaju glas i narativni akti u muzici, da se identifikuje kada i kojim sredstvima muzika pripoveda, kao i da se sugeriše da su takvi loci daleko od normalnog i univerzalnog.", u "Preface", iz *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1991, str. XII.

## 2.2 OPERA I FILOZOFIJA

### 2.2.1 O mogućim naracijama, registrima i problemima...

Da se Orfej nije okrenuo; da je Don Đovani u mladosti upoznao pravu i slepu ljubav; da Zigfrid nije izabrao da bude ratnik; da je Helena bez svog uobičajenog bledila iz mita prešla u melodramu; da sam Karmen upoznao u starosti kada više nije plesala, već iz dlana proricala sudbinu; da je madam Baterflaj promenila pol i postala Bartov sanjani japanski travestit; da je Vocek postao carski činovnik i srećno se oženio; da Nikson nije dobio izbore ili da je Mao Ce Tung živ; da Lepotica nije

zavolela Zver i da je dobila stipendiju u Južnoj Karolini; da svi oni, a mogu biti bilo koji, nisu osetili blizinu smrti ili dah erosa --- ne bi bilo opere... Opera je zaista moj veliki problem. Opera je moj problem, ona je problem zato što njeno spektakularno (telesno-čulno) pripovedanje, istovremeno, pripada različitim registrima pojavnosti predočavanja smisla nemogućeg, apsurdnog, besmislenog i arbitrarnog. Jer "dok antropolozi moraju da se upute u južnoameričke pustinje i na ostrva u Tihom okeanu da bi došli do ostatka društvenih rituala, nama je dovoljno da odemo u operu."<sup>0</sup>

### 2.2.2 O zmiji, služi i gospodaru

Moja je namera, danas, da govorim o tome kako se prisutnosti heterogenih 'tela' opere predočavaju u glasovima filozofije pokazujući tragove upisa označitelja i kako se pomak, odgađanje i razlika (*différance* ili *razlika*) pisma (*écriture*) filozofije ugrađuje, premešta ili razgrađuje u tom izuzetnom prostorno-vremensko-bihevioralnom događaju opere (performance, event) pokazujući njen diskurzivni svet. Govoriću u sasvim širokom rasponu od pitanja o ljubavi do pitanja o moći, zapravo od pitanja o biologiji do pitanja o kulturi. Biću između dve slike koje obećavaju teatru, muzici i operi Arto i Žižek. Arto:

Muzika ima uticaj na zmije, ne pomoću mentalnih zamisli koje su indukovane u njima, već zato što su zmije izdužene, protegnute po zemlji, zato što dodiruju zemlju skoro celom dužinom svog tela; tako muzičke vibracije prenesene do zemlje deluju na ova tela kao veoma suptilne i veoma duge poruke; zato, ja nameravam da tretiram publiku kao zmiju.<sup>1</sup>

Žižek:

U poreklu opere nalazi se precizno određena intersubjektivna konstelacija: odnos subjekta (u oba značenja termina: autonomne jedinice kao i subjekta legalne moći) prema njegovom Gospodaru (Kralju ili Božanstvu). Rečitativ junaka (kontrapunkt kolektivnom otelotvorenju u horu) je bazično preklinjanje, usrdna molba, upućena Gospodaru, poziv njemu da pokaže milost i da učini jedan izuzetak (da oprost i junaku njegov prekršaj).<sup>2</sup>

### 2.2.3 O fragmentarnim odnosima opere i filozofije

Odnos opere i filozofije nije sasvim bizaran kako ga prikazuje Hegel u trećoj knjizi *Estetike*<sup>3</sup>, ali nije ni uobičajeno podređen filozofskim protokolima i sistemskim sintezama zastupanja znanja kako bi 'univerzitetski diskurs' očekivao. Naprotiv, postoje sasvim

različiti, fragmentirani i neuporedivi raskolnički (*différend*) slučajevi odnošenja opere i filozofije. Dekartovo<sup>4</sup> racionalističko obećanje 'mehanizma' kao zastupnika *cogita* koje je realizovano u francuskoj baroknoj operi je neuporedivo sa Kjerkegorovim<sup>5</sup> prepuštanjem nekontrolisanoj čulnoj očaranosti operskom muzikom. Rusoova<sup>6</sup> prosvetiteljska dvostrukost učenjaka koji govori o poreklu muzike i stvaraoca uspešne opere (*Le devlin du village*) je neuporediva sa suvom i fatalnom osudom opere koju je izrekao u ime filozofije Šeling<sup>7</sup> na samom kraju svoje *Filozofije umetnosti*. Ničeova<sup>8</sup> realizacija sopstvenog nekoherentnog i aforističnog filozofskog projekta 'kroz' promišljanje na način uživaoca opere se suštinski razlikuje od Adornovog<sup>9</sup> kritičko-teorijskog sistemskog sažimanja svih bitnih filozofsko-estetičko-socioloških teza o statusu muzike i umetnosti u raspravi o buržoaskoj operi. Neuporedivi su Lakanova<sup>10</sup> marginalna i decentrirana prizivanja pekinške opere od Bartovog<sup>11</sup> višeznačnog *Ljubavnog govora* koji se pokazuje kao mimezis operskog 'glasa' ili obratno. Dolar<sup>12</sup> i Puaza<sup>13</sup> polaze od istog učenja, od Lakanove teorijske psihoanalize, ali njihovo razmišljanje vodi u različitim smerovima, oni divergiraju od samog 'glasa u operi' koji više nije govor, već je arija ili možda čist krik, ka političkom identitetu u kome se brutalno suočavaju moć i uživanje (Dolar) i ka orgazmatičnom samom uživanju u operskom fikcionalnom 'telu' želje (*jouissance*) koje bez ograda jeste uživanje do nesvestice u privilegiji bivanja u operi. I, zatim, naprotiv, koliko su bliske institucionalno neupredive pozicije kompozitorskog Kejdžovog<sup>14</sup> anarhističkog uživanja u provociranje smrti ili smrtnosti opere od psihoanalitičkog interpretiranja perverznoeg ustrojstva (inter)subjektovog cenzurisanog, potisnutog i brisanog 'obraćanja' moći ili 'delovanja' seksualnosti iz same velike opere (Vagnera, Mocarta) u raspravama filozofa Žižeka.<sup>15</sup>

#### 2.2.4 Diskurzivna analiza opere: od govora moći do ljubavnog govora

Diskurzivna analiza opere ima za cilj da istraži da li su muzički, dramski, scenski ili telesni obrisi, konstrukti/produkti i efekti jedne opere u razmatranom istorijskom trenutku bili imenovani, iskazani i konceptualizovani unutar određene istorijske diskurzivne društvene (političke, pravne, filozofske, estetičke, egzistencijalne, proizvodne, uživalačke, kritičke, seksualne, religiozne, obrazovne) prakse.<sup>16</sup> Analiza bi trebalo da pokaže da li je znanje koje omogućavaju te diskurzivne društvene prakse založeno u teorije i spekulacije, u oblike identifikacije i konstitucije samoprepoznavajuće realnosti društva, u postupke, tehnike, čak i u sam ljudski telesni gest: libretiste, kompozitora, pevača/pevačice ili igrača/igračice, scenografa, gledaoca/slušaoa, pa i tog čudnog stranca u operi: filozofa. Diskurzivna analiza pokazuje kako se moć strukturira kroz operu u doba apsolutizma, u doba konstitucije buržoaskih nacionalnih država, u doba buržoaskih demokratija ili u doba pluralizma, (multikulturalizma) poznog kapitalizma. Ta analiza kao da hoće da u samom 'operskom glasu' prepozna situirana značenja, smisao i vrednosti koje taj glas 'posredno'

zastupnički identifikuju kao mitološki, politički, seksualni, običajni, apsurdni, izuzetni, svakodnevn, sublimni ...

Diskurzivnom analizom opera se, zato, predočava kao diskurs ili familija diskursa ili, tek diskurzivnih funkcija jednog složenog verbalno-verbalnog sistema ili prakse. Opera, kao i bilo koji društveni artefakt (proizvod, odnosno, sistem ili praksa proizvodnje), jeste nešto izvan besmisla, potiskivanja i nekazivosti. Opera jeste opera time što nešto posreduje ili zastupa<sup>17</sup> svojim heterogenim izvršnim (performativnim)<sup>18</sup> međuodnosećim tekstovima<sup>19</sup>: tekstova muzike, dramskih tekstova, tekstova scene, ali i tekstova arhitekture i urbanizma, kao i tekstova društvenog ustrojstva date kulture koja se prepoznaje kroz odlazak u operu ili kroz uživanje u operi, itd... Ako rečeno važi, tada i besmisleni, dekorativni, nemoćivisani ili prazni 'operski gestovi' (govor koji preko rečitativa postaje arija i od arije krik; bihevioralni motivisani pokret tela koji se u toku 'operske radnje' /naracije/<sup>20</sup> prekine ili zamrzne, postane subliman, trivijalan ili pornografski) imaju nešto sa društvenim smislom na način diskurzivnog ustrojstva. Moramo da obratimo pažnju na funkciju besmisla u operi i njegove različite ponore, heterogenosti koje ne dopuštaju nikakve spojeve, čak ni između onih koji ih smišljaju i upotrebljavaju. Jer moć, društvena moć (boga, apsolutnog vladara, *doxe* buržoaskog građanstva, klasne svesti realnog socijalizma, tržišta i potrošnje poznog kapitalizma) uobličava sebe, upravo, kroz ono što se pokazuje kao besmisao, a to znači kroz smisao preobrazbe posredovanja i razlikovanja društvenih identiteta.<sup>21</sup>

Ali, govor o operi, posebno operskoj muzici, i posebno o operskim glasovima (na primer, arijama) počinje da liči na fragmentarni ljubavni govor - govor ljubavnog nereda. Setite se kako su Kjerkegor i Niče govorili, mucali, blebetali, uživali i patili u govoru o operi. Pogledajte kako Niče pronalazi 'diskurs' za svoje bivanje u operi:

Juče sam slušao - da li ćete mi verovati? - po dvadeseti put Bizeovo majstorsko delo. Ponovo sam izdržao, s nežnom predanošću, opet nisam pobegao. Iznenaduje me ta pobjeda nad mojim nestrpljenjem. Kako takvo delo upotpunjuje! Čovek i sam postaje 'majstorsko delo'. I zato svaki put kad bih slušao KARMEN činio sam se sebi više filosofom, boljim filosofom nego što sebi to izgledam: postao bih tako strpljiv, tako srećan, tako indijski, tako stalan... Pet sati sedenja: prva etapa svetosti! - Smem li da kažem da je Bizeov orkestarski zvuk gotovo jedini koji još mogu da podnesem? Onaj drugi orkestarski zvuk koji je sada na površini, vagnerovski, brutalan, veštački i 'nevin' istovremeno, pa tako govori odjednom trima čulima moderne duše - kako mi škodi taj vagnerovski orkestarski zvuk! Nazivam ga *scirocco*. Po meni izbija nesnosan znoj. Moje dobro raspoloženje je prošlo.<sup>22</sup>

Ničeov *ljubavni govor* pokazuje da se o besciljnosti uživanja (*jouissance*)<sup>23</sup> može govoriti.

Da nekazivog nema,<sup>24</sup> da se u besmislu, razlici besmislica, može pronaći reč, makar reč *ljubavnog govora*: odlaska, dolaska, zavodjenja, istupanja, spletkarenja:

Umetniku dekadencije - eto reči. I tu počinje moja zbilja. Daleko sam od toga da mirno posmatram kako nam taj *décadent* kvari zdravlje - a uz to i muziku! Je li Wagner uopšte čovek? Nije li on pre bolest? Sve što dodirne učini bolesnim - on je muziku učinio bolesnom.<sup>25</sup>

U naporu da operu i muziku otvori diskursu, da je pokaže diskursom Niče govori furioznim i, istovremeno, nemoćnim glasom zaljubljenog, razočaranog, iznevernog. On upada u spletku, protivurečnosti, ludilo reči (divljenja, spletku, zavisti). Bartovim rečima, izrečenim sasvim drugim povodima:

*Dis-cursus* je, izvorno, radnja tamo-amotumaranja; to su odlasci i dolasci, 'istupanja', 'spletku'. Zaljubljeni zaista ne prestaje da tumara u mislima, da pokušava nova i nova istupanja i da protiv samog sebe spletkari. Njegov govor postoji samo u naletima govorenja koje mu nailazi po čudi neznatnih, proizvoljnih okolnosti.<sup>26</sup>

Opera ne izmiče diskursu, ona ga umnožava, usložnjava, skriva, pervertira ili premešta u područja (efekte) koji ne izgledaju kao da su od diskursa, od brikolaža<sup>27</sup> (*bricolage*) govora ljubavi i govora moći...

## 2.2.5 Označiteljska praksa opere: ljubav, skrivanje i moć

I dok sam se u prethodnim redovima trudio, iz sve snage, da pokažem da 'opera' govori svojim smislenim i besmislenim ustrojstvima, efektima, brisanim tragovima i gestovima o stvarnim i fikcionalnim moćima društva, ali i o ljubavnim ekstazama (smušenosti) uživaoca, u redovima koji slede pokušaću da kažem nešto o tome kako opera skriva svoj govor, svoju moć zastupanja društvenog (religioznog, političkog, erotskog), odnosno, kako društvo operom skriva svoj identitet. U skrivanju 'društvenog' jeste 'moć' opere da učestvuje u konstituisanju društvenosti.

Šta opera jeste? U evropskoj istoriji i tradiciji 'opera' se, kao i celokupno područje umetnosti ukazuje kao praksa koja se događa u uslovima klasne borbe. Nema nikakvog opšte humanističkog 'ljudskog postojanja', nikakvog ljudskog nasleđa, koji već u jezgru ne bi bili obeleženi rascepom koji unosi ova klasna (ekonomska i društvena) borba. Verovatno svi znamo iz svog strasnog uživalačkog iskustva, da opera u bizarnosti, infantilnosti i usmerenosti na to da zabavi i fascinira izgleda kao da isključuje (briše, potiskuje, skriva) ono društveno, a upravo kroz to isključivanje društvenog se samo društveno konstituiše kroz operu: (I) odnos prema idealu antičkog sveta u renesansnom društvu aristokratskih slobodnih gradova koji su tragali za svojim 'sada' (anticipacijom modernosti), (II) odnos prema apsolutnom vladaru i alegorijama koje zastupaju njegovo kao univerzalno

*nad-ja* zakona, (III) odnos prema klasnom i nacionalnom identitetu buržoaskog građanina, (IV) odnos prema proizvodnji, razmeni i potrošnji uživanja u kapitalizmu, itd... To što opera skriva društveno nije nekakav 'predljudski kaos', neodredljiv bezdan prirode kome treba da nas vrati 'zastupanjem' mita (a mit nije ništa drugo do pripovedanje)<sup>28</sup>, nego to je već određena praksa, označiteljska praksa. To je osnova onoga što Frojd i, kasnije, Lakan nazivaju nesvesnim:

Tako označiteljska praksa (npr, umetničko delo) 'odražava' društveni sadržaj, donosi 'istinu' o društvu upravo time što nije njen puki 'odraz', nego taj društveni sadržaj 'odražava' u svom sopstvenom mediju, koji je i sam medij onoga što društvo potiskuje. Istina o društvu, naime nije istina samog društva, već istina onoga što društvo mora da 'ubije' da bi ostalo.<sup>29</sup>

Drugim rečima, bilo koja opera ili scensko-muzičko delo (Monteverdijev *Orfej*, Mocartov *Don Đovani*, Wagnerov *Parsifal*, Šenbergovo *Iščekivanje*, Bergova *Lulu*, Beriova *Opera*, Ligetijev *Le Grand Macabre*, Glasova *Lepotica i zver* ili Kejdžove *Europereas 1&2*) ne odražavaju društveni sadržaj putem tematike, nego neposredno, u organizaciji same označiteljske ekonomije muzičke i dramske 'forme', čiji je tek sekundarni učinak tematika. Svakako, ovo važi i za takva dela, koja su tematski politička, na primer, Adamsova opera *Nikson u Kini*<sup>30</sup>. Tematika ili programnost očiglednog 'kapitalističkog realizma' u ovom Adamsovom delu skriva kapitalističku ekonomiju koju nam 'očigledno' i 'totalizujuće' otkriva tek programska postminimalistička upotreba neprogramske minimalističke ekonomije<sup>31</sup> njegove muzike.

## 2.2.6 Neizvesna tradicionalna filozofska pitanja o operi

O operi se mogu postaviti različita tradicionalna filozofska pitanja: ontološka (o postojanju opere), epistemološka (o znanju i posredovanju znanja operom ili znanja o operi), aksiološka (o vrednostima operiskog dela), estetička (o predočavanju čulnog doživljaja i razumevanja operiskog dela), itd... Ovom prilikom želim da demonstriram dva ontološka pitanja: o poreklu opere i o smrti opere.

### Prvo ontološko pitanje: o poreklu opere

Pitanje o poreklu opere je višeznačan filozofski problem. Zato se o poreklu opere može govoriti: (I) istorijski, (II) metafizički, i (III) kulturološki.

Opera za razliku od 'starih' umetnosti (poezije, plesa, slikarstva, skulpture, arhitekture) ima istoriju koja pripada novom dobu i čiji se početak ne smešta u neodređeni metafizički trenutak 'izvornosti'.<sup>32</sup> Opera nije izvorna, ona nema izvor - ona je istorijska. To znači da je njen istorijski početak moguće identifikovati, moguće je prepoznati njene istorijske intencije, genezu, društvene geografske i istorijske uslove i okolnosti nastanka, karakteristične reforme, uspone i padove.<sup>33</sup> Opera nastaje u klimi pozno renesansnog



učenjaštva, *firentinske kamerate*, i njegovih ambicija interpretativne obnove antičkog poetskog ideala: grčke tragedije. Grčka tragedija je postavljena kao poetski uzorak rekonstrukcije nove umetničke interdisciplinarnе discipline (discipline, žanra ili umetnosti) u aktuelnosti 'novog' doba.

Nasuprot istorijskom stajalištu, opera je u metafizičkom smislu pokušaj, unapred osuđen na neuspeh, obnove nedostižnog i u potpunosti nepredodivog ideala grčke tragedije. Šta to znači? To znači da se uspostavlja lanac interpretacija od opere kao aktuelne renesansne 'nove umetnosti' do grčke tragedije kao nedostižnog ideala. Kakav je ideal grčka tragedija? Na primer, Niče u jednom predavanju kaže:

Grčka muzička drama predstavlja za celu drevnu umetnost baš tu slobodnu draperiju: sve neslobodno, osamljenost pojedinih umetnosti, bilo je njom prevladano, na njenim zajedničkim žrtvenim praznicima pevane su himne lepoti i, u isti mah, smelosti. Disciplina, pa ipak ljupkost, raznovrsnost, pa ipak jednostavnost, mnoge umetnosti u punoj delatnosti, pa ipak jedno umetničko delo. To je drevna muzička drama. No onaj ko pri pogledu na nju bude podstaknut da misli o idealu današnjeg reformatora umetnosti, mora biti svestan da to umetničko delo budućnosti nikako nije nekakva blještava, varljiva fatamorgana: ono čemu se mi od budućnosti nadamo već je jednom bilo u stvarnosti u prošlosti više od dve hiljade godina dalekoj.<sup>34</sup>

Grčka tragedija je nedostižni ideal: ono *istinito* i *pravo* umetničko delo celine. Ako je grčka tragedija istinito i pravo delo onda ono ima strukturu fantazma.<sup>35</sup> Ono nije ono čemu se teži, već ono što je uvek iznevereno, što aktuelnost opere kao umetnosti živih ljudi uvek izneverava. Ali, kakva je struktura fantazma - fikcionalna: nedoslovna, pomerena, otklonjena posredstvom simboličkog uređenja statusa i funkcija tragedije. Tragedija se predodčava. Ne kaže se da je tragedija zaista bila. Ona se predodčava kao celina ili jedinstvo u kojoj se na 'pravi' način susreću ritual, obred i umetnost. Ovde se ritualom<sup>36</sup> naziva onaj oblik izuzetnog ponašanja subjekta kojim on postiže da simbolički čin ima učinak na stvarni svet u magijskom smislu. Ritual je praktična i pragmatična delatnost. Obredom se naziva društveni poredak tradicijskog ponavljanja rituala koji nužno ne mora imati drugog do simboličko-bihevioralnog učinka. Obred je društveno-konstitutivna delatnost uspostavljanja i negovanja porodičnog, plemenskog, etničkog ili nacionalnog identiteta. Umetnošću se naziva umeće rekreiranja rituala i obreda da bi se kod posmatrača/slušaoa izazvao poseban estetski doživljaj, na primer, katarza. Spojiti u tragediji kao idealu ritual, obred i umetničko znači ukazati na 'nulti stupanj' otuđenja. Naprotiv, opera kao umetnost u smislu evropskog novog doba jeste umetnost otuđenja, nemogućnosti rekreiranja 'izvorne', 'prave' ili 'istinite' celine. Zato, opera nije ritual (magijski čin), obred (tradicijsko

drugostepeno ponavljanje/prenošenje rituala) ili umetnost u Aristotelovom smislu (upućenost kroz mimezis ka katarzi), već spektakl. Spektakl nije otvoreni ili zatvoreni skup veštačkih (stvorenih) prostornih, telesnih, vizuelnih, bihevioralnih i akustičkih 'slika', već društveni odnos između pojedinaca posredovan ovim 'otelotvorenim slikama' različitog porekla.<sup>37</sup> Put od tragedije do opere je put od bivanja u prirodnom svetu do posredovanja koje konstituiše društveni svet. Zato, ako bi postojalo suštinsko metafizičko određujuće svojstvo opere kao umetnosti modernog doba (istorija opere je duga oko 400. godina), tada je to istorija otuđenja (alijenacije) koje vodi od prirode do društva (od rituala do spektakla, od antike /tradicije/ do modernosti /aktuelnosti/). Moguće su i druge priče koje bi vodile ka starijim ritualima i obredima i ka vanevropskim kulturama i ritualno-obrednim konstruktima koji se danas, retrospektivno, mogu čitati metafizičkom porekla opere.

Kulturološki govor o poreklu opere ukazuje na zamisao prve opere.<sup>38</sup> Pri tome, pod 'prvom operom' ne misli se na 'grčku tragediju' u metafizičkom smislu ili na 'koncepte firentinske kamerate' u istorijskom smislu, već na prvu *pravu nacionalnu operu* u konstituisanju nacionalnih buržoaskih kultura i u konstituisanju paradigmatičkih uzora prave i velike opere kroz njena mnogobrojna 'ustoličenja' i reforme od Monteverdija, preko Gluka i Wagnera do Glasa.

### Drugo ontološko pitanje: o smrti opere

Pitanja o 'smrti', 'kraju' ili 'krizi' opere su postavljena tokom XX veka u različitim trenucima i različitim prilikama. Zadržaću se na primerima Adornovog, Dolarevog i Kejdzovog tematizovanja krize, kraja ili smrti opere.

Adorno krizu buržoaske opere vidi u krizi buržoaskog društva i njegovih institucija visoke umetnosti i društvenog života.<sup>39</sup> Adornov sociološki esencijalizam se ogleda u tome što on krizu operne 'forme' (imanentno umetničkog problema) prepoznaje kao uzrokovanu vanumetničkim društvenim 'rastapanjem' više društvene klase i njenom gubljenju u masovnom potrošačkom društvu poznog kapitalizma. Adorno kaže:

O obliku opere ponešto kaže i činjenica da Berg nije mogao da završi instrumentaciju ovog dela. Opera postaje nesigurna od momenta kad više ne postoji visoko građansko društvo, koje je podržavalo potpuno razvijenu operu. Unutrašnja uzdrmanost forme i nedostatak odjeka kod publike uzajamno korespondiraju, iako se pitanje uzroka i posledice ne može rešiti na prečac. Opera je počivala na tako brojnim konvencijama da ona zvuči prazno čim one u slušaocima nisu zajamčene tradicijom. Onaj ko već u svom detinjstvu nije naučio da se divi operi i da uvažava njene čudnovate pretpostavke, preziraće je posle kao starmali varvarin, dok duhovno razvijenija publika jedva još može neposredno i spontano

da prihvati ograničenu zalihu dela, koja se odavno srozala u malo-građansko domaće blato, kao Rafaelove slike izandale kroz bezbrojne reprodukcije. Narasle imanentne teškoće forme, a pre svega potiskivanje unutrašnje napetosti koje se može zapaziti u celokupnoj današnjoj umetničkoj praksi, dosad su sprečavali da opera stekne novu aktuelnost. Ona zaista, u celini, spada u muzej, čak i u smislu njegove pozitivne uloge da pomogne u preživljavanju onoga čemu preti zanemlost. Sve što se na pozornici izvodi, većinom jeste muzej prošlih predstava i gestova, kojeg se grčevito drži svaka potreba za retrospektivom.<sup>40</sup>

Dolar se nastavlja na Adorna i slaže sa Salazarom<sup>41</sup>:

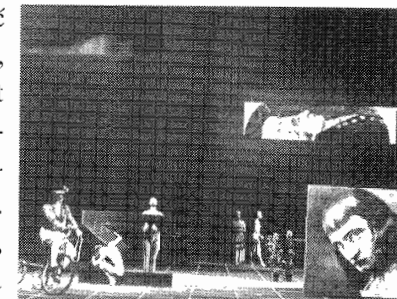
Opera je, svakako, pre svega bila bizarni filozofski objekat. Neobična je najpre u smislu da predstavlja zaključen istorijski problem. Kao žanr, opera ima svoj početak, uspon i završetak, moguće ju je jasno ograničiti i obrađivati kao prošlu iz zaokruženu celinu. Početak i završetak nisu jasni, jer je ideja povezivanja pripovesti nekog događaja sa muzikom (ili pozorišta i muzike) veoma stara da bi se završila - utoliko pre što se u poslednjih deset ili dvadeset godina događa prava renesansa opere, tako da su živi 'klasici savremene muzike' vremenom osetili neodoljivu potrebu da svoju karijeru najzad dopune i krunišu operom. Tako su učinili Štokhauzen, Ligeti, Penedercki, čak i Mesian, da ne govorim o starijim pokušajima Hincea, Cimermana, Kagela, Nona, itd. - pre ili kasnije nisu mogli da se ne okušaju u ovom *ultimate* žanru, iskušenje je bilo preveliko. Uprkos tome slažem se sa stanovištem Salazara da je operi, u emfatičnom smislu, nastupio kraj. Ako bi trebalo postaviti neki nedvosmisleni datum, onda njen ezoterični kraj i poslednji izdisaj vidimo u Pučinijevoj operi *Turandot* (Salazar). Poznat je Toskaninijev postupak, kada je na premijeri 25. 04. 1926. zaustavio predstavu na mestu gde je Pučinijevo delo prekinula smrt, ujedno je suspendovao veliku opersku tradiciju i obznanio njenu smrt za javnost, a potom ju je u intimnijem krugu pokopalo Šenbergovo delo *Isčekivanje* (1909). Ono što se događalo kasnije (počev od Bergove opere *Vocek*), treba posmatrati na drugi način, određen upravo svešću da je toj velikoj tradiciji nepovratno došao kraj, a sa njom i onim pretpostavkama i strukturalnim odlikama koji su trista godina bili uporište operskog žanra i koji su od opere, uprkos raznolikosti pojedinačnih uobličjenja, načinili koherentan i celovit sistem.<sup>42</sup> Pri tome, objašnjavajući aktuelni trenutak Dolar naglašava činjenicu da opere posle *ezoterične smrti opere* nastaju sa svešću o njenom 'drugom' životu.

O smrti opere 'govori' i Kejdž, a njegova familija opera *Europeras 1-6* kao da teži da pokaže to smrtno, fragmentirano i brikolažirano telo mrtve ili istorijski dovršene opere. Kejdžovo delo je po Linderbergeru parodijsko<sup>43</sup>, a, dodacu, parodijsko u ovom slučaju znači ono što je Marsel Plejne sasvim precizno odredio: "... u naše vreme, nema više transgresije, nema više subverzije, nema više prekida" već "parodija transgresije, parodija subverzije, simulakrum, ponavljanje prekida."<sup>44</sup> Drugim rečima, ne kriza, smrt ili kraj opere, već parodija transgresije operskih konvencija, parodija subverzivnih provokacija opere, simulakrum, opsesivno i retoričko ponavljanje prekida. Ponavljanje prekida se otkriva kod Berija, Glasa, Adamsa i Kejdža. Kejdž je ponovio trenutak umiranja opere, pokazao je da je ona mrtva, tako što je operu prepustio neodređenosti (*indeterminacy*) i slučaju (*chance*)<sup>45</sup>, umesto logici narativne i estetske motivacije. Izvođači su slučajem birali 'arije' iz različitih opera koje će se izvoditi unutar njegovog dela. Instrumentalisti su izvodili muziku kao da su solisti, svako za sebe. Don Đovani bi mogao biti obućen kao srednjovekovni kaluđer, ili Orfej ili kao bečar. Tekst uputstva je izveden povezivanjem slučajno izabranih sintagmi iz različitih operskih libreta:

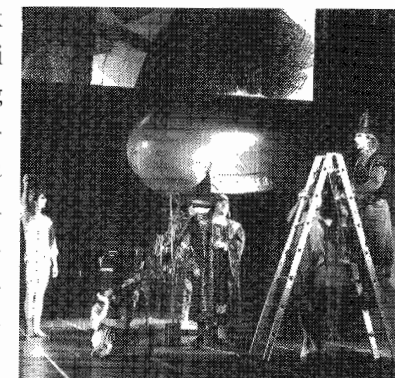
Nesrećan zato što je ona ravnodušna prema njemu (*La traviata*?) očaranu, on je dovodi (*Il trovatore*?) do hrama Svetog Grala (*Parsifal*). I još je jedan muškarac voli (ovo bi moglo biti iz brojnih opera), optužuje je da je veštica (*Un ballo di maschera*).<sup>46</sup>

Zatim, Kejdžova opera nije istorijski naslednik evropske istorije opere, nije ni prenosnik, obnovitelj ili reformator operske tradicije, on je parodijski arheolog Amerikanac<sup>47</sup> koji iz naslaga-nasipanja (*jetty*)<sup>48</sup> brisanih tragova evropske opere uzima na osnovu slučaja 'materijal' za novo delo koje jeste 'arhiv'<sup>49</sup> tragova i brisanja istorijskih evropskih opera. Kejdž ne sprovodi muzičku, dramsku, scensku ili poetičku interpretaciju ovih 'tragova', naprotiv, on ih doslovno čini prisutnim u njihovoj nekoherentnosti i arbitrarnosti. On pruža otpor tradiciji operske estetike (*resistance to theory*)<sup>50</sup>

pokazujući, na primer, opersko delo *Europeras 1&2 i 3&4* kao skelet teorijskog. To je učinio tako, po Linderbergeru, što je napao, ne operu već 'estetski fundamentalizam' na kojoj se zasniva 'normalna' ili 'tradicionalna' intencionalnost operskog stvaralaštva: (1) zamisao mimezisa da muzika reflektuje ili prati reči, (2) pokušaje da se različiti žanrovi



Džon Kejdž, *Europera 2*, 1987.



Džon Kejdž, *Europera 2*, 1987.

povežu u veću koherentnu celinu, (3) kultivisanje dramskog razvoja u fragmentu, celini dela ili ciklusu dela, i (4) trajni napor (sem u komičnim operama) da se izrazi strast i da se izraz sprovede do publike.<sup>51</sup> Ali, tada, na samom kraju operskog smisla koji se pokazuje kao obećanje razlikovanja besmisla, Kejž priznaje:

U prvom trenutku oni su mi rekli (napomena m.š: misli na ljude iz frankfurtske opere gde je postavio *Europas 1&2*) da je sve ono što želim jednostavno ono što neće raditi. Tada sam insistirao na tome, i ponešto od toga je bilo realizovano. Ali mi ne možemo promeniti instituciju. Anarhističko gledište je ovo: institucije ne mogu biti promenjene. One su pogrešne po svojoj prirodi.<sup>52</sup>

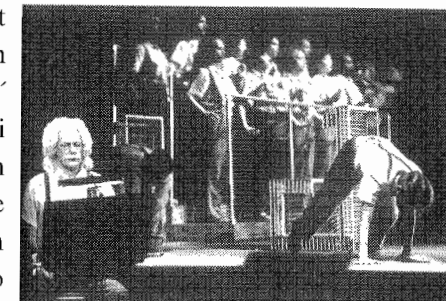
### 2.2.7 Još jednom o smrti opere

I zaista šta je *smrt* ili **s m r t** opere? Ovde na samom kraju želim da budem sasvim analitičan. Smrt, uostalom kao ljubav ili moć, zahteva analizu. Hladnu analizu, sasvim hladnu i očiglednu analizu onih konstrukcija koje razumevamo po sebi razumljivim/nerazumljivim. Ipak, smrt je deo mog života i smrt opere je deo mojih misli. Za moje razumevanje opere, kao i umetnosti, bitno je suočenje sa granicama same opere, odnosno, umetnosti. Smrt je ono sa čim živim. Ali, zaista šta je smrt opere?

Kao što ne postoji jedna istorijska opera kao uzor drugim operama, ne postoji ni jedan pravi i istiniti kraj ili smrt opere: postoje različite fikcije, jer znamo, istina ima strukturu fikcije. Ali koje su to fikcije o smrti opere:

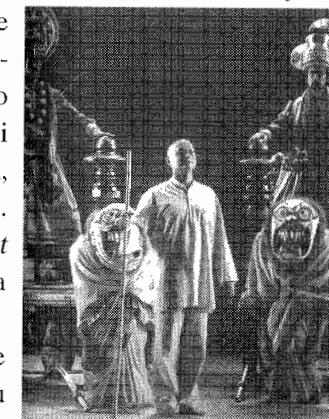
- (I) Adorno smrtnost, mada on kaže kriza, prepoznaje u društvenom razlogu: rastapanju visokog buržoaskog društva u potrošačkom masovnom društvu poznog kapitalizma. Drugi, kao Salazar i Dolar, smrt opere na tragu Adorna vide u nemogućnosti opere, danas, da zastupa na transcendentalan način trenutak: aktuelne odnose želje i moći, kao što to čini, na primer film.
- (II) Dento<sup>53</sup> se poziva na Hegela i kraj umetnosti vidi kao završetak istorijskog ciklusa razvoja zapadnog razumevanja i identifikovanja umetnosti kao funkcije tehnika realizacije mimezisa. Zato, pozivajući se na Dentoovo razumevanje 'kraja umetnosti' (the end of art) mogu da kažem, da smrt opere nije pokazana u nemogućnosti stvaranja i komuniciranja operskog dela, već u dovršenju mogućnosti istorije opere kao umetnosti. Operska dela postoje i posle kraja opere (Šenberg, Berg, Berio, Kejž, Glas, Adams), jer 'opera' posle kraja opere pokazuje da je veza između opere kao umetnosti i estetike kao metajezika umetnosti stvar istorijskog slučaja, a ne suštine (essence) opere kao umetnosti.<sup>54</sup>
- (III) Pojedini autori 'smrt' ili 'kraj' umetnosti prepoznaju u tome što je identifikuju, opisuju i objašnjavaju kao zatvoren koncept. Tada, svaka izmena 'pravila igre' u okviru koncepta opere dovodi 'tradicionalni koncept opere' u pitanje i dovodi do

njegovog sloma. Naprotiv, pozivajući se na Morisa Vajca<sup>55</sup> i njegovu vitgenštajnovsku zamisao 'otvorenog koncepta' kao modela identifikovanja umetnosti, može se reći da opera kao otvoren koncept preživljava svaku promenu njenih složenih konvencija, tako da se pod pojmom 'opera' mogu povezati sasvim raznorodni pristupi idealiteta grčke tragedije, srednjovekovnih misterijskih igara, zapadne evropske opere od Monteverdija do Vagnera i sasvim različita prekoračenja od opere do muzičkog teatra i *performance art-a*.



Filip Glas, *Anštajn na Plaži*, 1976.

- (IV) Neki autori, a u takve spadam i ja, smatraju da kriza, kraj i smrt opere nastaju unutar dvadesetovekovnog zahteva da se svaka pojedinačna umetnost dovede u sumnju, da se praktično i teorijski preispitaju i tematizuju njene disciplinarne, medijske, konceptualne, ideološke, poetičke i receptivne granice. Drugim rečima, smrt opere jeste drugostepeni efekat preispitivanja same 'prirode' opere kao umetnosti (Pučini, Šenberg, Berg, Nono, Berio) i opere kao kulture (Kejž, Glas, Adams, Vilson, Monkova, Andersonova, Tan Dun i, možda, Fabre). Ovim, smrt opere postaje kôd ili *prošiveni bod* (point de capiton) na osnovu koga se može iz drugih vizura čitati istorija zapadne opere i umetnosti.



Filip Glas, *Satijagraha*, 1980.

- (V) Kejž operi<sup>56</sup> pristupa kao već mrtvoj stvari, tačnije dovršenoj i arhiviranoj instituciji. U rekreiranju njenog kraja i njene smrtnosti on pokazuje istovremeno nemoć i moć umetnika. Nemoć da suštinski promeni instituciju, i moć umetnika da više ne radi na muzičkoj, scenskoj ili dramskoj formi, već na 'produkcijama' institucije, funkcijama i strukturama.<sup>57</sup> Kejž uspostavlja na telu opere pitanje o smrti opere suočivši 'pravo' kompozitora/umetnika i pravo filozofa/teoretičara.



Filip Glas, *Ehnaton*, 1982.

- (VI) Nasuprot Kejžu, Filip Glas<sup>58</sup> sa operom *Anštajn na plaži* u fenomenološkom smislu dolazi do 'nulte tačke' opere i teatra. Njegov minimalizam otkriva sam muzički, dramski i scenski 'skeleton' opere i teatra: Opera postaje prostorna i vremenska arhitektura u Vilsonovom smislu.<sup>59</sup> Zatim, on izvodi neočekivan postmodernistički obrt ka

decentriranoj obnovi majstorstva evropske opere kroz heterogene tekstove multikulturalizma i multimedijalnosti. Njegov estetizam nije estetiĉko-kanonski kao u istoriji evropske opere, već je kulturološki kao u posebnim praksama umetnosti poznog kapitalizma<sup>60</sup> (postminimalizam u muzici, *language poetry* u knjiŹevnosti, neoekspresionizam u likovnim umetnostima).

- (VII) Ono Źto razdvaja Kejdz̄a i Glasa jeste: Kejdz̄ov anarhizam koji ipak odbacuje operu i Glasov multikulturalizam koji *mimezisom mimezisa* preuzima fascinacije operskim preoblikovanjima ljudske realnosti (kulture). Kejdz̄ tu ostaje modernista, on postmodernim sredstvima modernistiĉki napada i odbacuje operu. Glas je postmodernista, on pokazuje moć opere da preŹivi u dramatiĉnim i opscenim medijskim mutacijama funkcija spektakla u poznom kapitalizmu. Tu je Glas sasvim blizak Deridinom zapaŹanju da metafizika ne moŹe biti izloŹena kritici. To je ona 'taĉka' na kojoj insistira i rani Derida u trenutku konstituisanja dekonstrukcije velike zapadne metafizike: "Nemamo jezika - nemamo sintakse i nemamo rjeĉnika koji je stran ovoj povijesti; ne moŹemo izustiti nikakav destruktivni stav koji već nije uleteo u oblik, u logiku, i u implicitne norme, onoga Źto Źelimo osporiti."<sup>61</sup> Ni opera ni metafizika ne mogu biti subvertirani, kritikovani i iznutra dekonstruisani, i opera i metafizika opstaju. Ali, i operu i metafiziku je moguće dekonstruisati, a to znaĉi pokazati neneutralnu relativnost *margin*e i *centra* operskog i metafiziĉkog, odnosno, moguće je ući u preispitivanje kriterijuma prevrtljivosti smisla i besmisla kroz postupke ili, tek, gestove parodijskog, briko-laŹnog, citatnog, kolaŹnog, montaŹnog, funkcionalnog i uŹivalaĉkog predoĉavanja same operske, odnosno, metafiziĉke 'graĊe' unutar horizonta kulture. Dekonstrukcijom se pokazuje moć opere, ne da transcendira svoje granice do sublimnog kako je nameravao Wagner, već da pokaŹe svoje oznaĉiteljsko ili diskurzivno *materijalno telo*, zamke, projekte, ali i naprsline, ali i granice unutar strateŹkih i taktiĉkih indeksiranja zapadne kulture.

#### BELEŹKE

0. Mladen Dolar, "If Music be the Food of Love...", iz *Filozofija v operi*, Ljubljana, Anaelcta, 1993, 9-10.
1. Artoove reĉi su moto teksta: Denis Hollier, "The Death of Paper, Part Two: Artaud's Sound System", New York, *October* 80, 1997: 27.
2. Slavoj ŹiŹek, "The Wound Is Healed Only by the Spear That Smote You: The Operatic Subject and Its Vicissitudes", iz David J. Levin (ed), *Opera Through Other Eyes*, Stanford Cal, Stanford University Press, 1994: 177.
3. G.V.F. Hegel, "PozoriŹna umetnost viŹe-manje nezavisna od poezije", iz *Estetika* III, Beograd, Bigz, 1975: 596-598.
4. Filip-Źozef Salazar, "Kartezijanska priroda", iz *Ideologije u operi*, Beograd, Nolit, 1984: 17-23; Elizabeth S. Haldane, G.R.T. Ross (ed), *The Philosophical Works of Descartes II*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967: 10, 11, 34, 145.
5. Soeren Kierkegaard, *Ili - ili*, Beograd, Grafos, 1989.
6. J.-J. Rousseau, *On the Origin of Language*, Chicago, University of Chicago Press, 1966; i "Od lingvistike h glasbi" (temat), Ljubljana, *Razpol* 11, 1999: 187-223.
7. Friedrich Wilhelm Schelling, *Philosophie der Kunst*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960: 380.
8. Fridrih Niĉe, RoĊenje tragedije, Beograd, BIGZ, 1983; i Fridrih Niĉe, *Sluĉaj Wagner*, Beograd, Grafos, 1988.
9. Teodor V. Adorno, "GraĊanska opera", Beograd, *Muziĉki talas* 1-2, 1997: 54-58.
10. Jacques Lacan, "Źto je to slika?", iz *XI seminar. Ćetiri temeljna pojma psihoanalize*, Zagreb, Naprijed, 1986: 127.
11. Rolan Bart, "Fragmenti ljubavnog govora", Beograd, *Treći program* RB 36, 1978: 269-335.
12. BeleŹka 0: 7-102.
13. Michel Poizat, *The Angel's Cry. Beyond the Pleasure Principle in Opera*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.
14. John Cage, *Europerras 3&4*, CD, New York, Mode Records, 1995.
15. Slavoj ŹiŹek, "Appendix: rojstvo totalitarnega subjekta iz duha wagnerjanske perverzije", iz *Filozofija v operi*, Ljubljana, 1993: 103-131; "Ni spolnega razmerja: Wagner kot Lacanovec", *Filozofija v operi II: Simptom Wagner*, Ljubljana, Problemi Źt. 7-42; kao i beleŹka 3: 177-214.
16. MiŹel Fuko, "Druge arheologije", iz *Arheologija znanja*, Beograd, Plato, 1998: 206-210; i MiŹko Źuvakoviĉ, "Diskurzivna analiza", iz "Poststrukturalistiĉka nauka o muzici" (temat), Beograd, *Novi Zvuk* (specijalno izdanje), 1998: 27-38.
17. MiŹko Źuvakoviĉ, "Umetnost i filozofija: pristup odnosima filozofije i umetnosti u XX veku", "Estetika" (temat), Beograd, *Kultura* 98, 1999: 83-100.
18. Bojana Cvejiĉ, "The Performative of Opera as a Guarantee for the Survival of its Cultural Form", rukopis sa kolokvija "Aesthetics Between Art and Culture", Ljubljana, Slovensko druŹtvo za Estetiko, mart 2000.
19. U predavanjima iz filozofije opere, koje drzim na petoj godini muzikologije na Fakultetu muziĉke umetnosti, operu sam predoĉio kao odnos tekstova razliĉite prirode. Tekstom se naziva svaka praksa ili sistem proizvodnje ili zastupanja znaĉenja, smisla ili vrednosti. Odnos muziĉkog, scenskog i dramskog teksta kao konstitutivni odnos na kome poĉiva opera (ontologija opere) jeste svakako intertekstualni odnos.
20. O teoriji narativa: Carolyn Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
21. O funkcijama besmisla: Źil Delez, "Źizofrenija i jezik (Luis Kerol i Antonen Arto)", Novi Sad, *Letopis Matice srpske* knj. 433, sv. 4, 1984: 407-418.
22. Fridrih Niĉe, "Sluĉaj Wagner", iz *Sluĉaj Wagner*, Beograd, Grafos, 1988: 7.
23. Michel Poizat, "Pleasure and Jouissance" i "Amid Speech, Cry, and Silence: Singing in Opera", beleŹka 13: 3-28 i 40-92.
24. O tome da je i samo neklazivo diskurzivna formacija pokazuje Fukoova rasprava u knjizi *Arheologija znanja*, beleŹka 16.
25. BeleŹka 22: 15.



26. Beleška 11: 270-271.
27. Klod Levi-Stros, *Divlja misao*, Beograd, Nolit, 1978: 57-63.
28. Rolan Bart, "Mit je govor", iz *Književnost mitologija semiologija*, Beograd, Nolit, 1979: 229-231.
29. "Umetnost, društvo / tekst", Novi Sad, Polja 230, 1978: 3.
30. John Adams, *Nixon in China*, CD, Red Dawn Music, 1987; kao i Peggy Kamuf, "The Replay's the Thing", iz David J. Levin (ed), *Opera Through Other Eyes*, Stanford Cal, Stanford University Press, 1994: 79-105.
31. Ova teza je izvedena iz poređenja *minimal art-a* i pop art-a u spisu Hal Foster, "The Crux of Minimalism", iz *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge Mass, The MIT Press, 1996: 35-68.
32. Martin Heidegger, "Izvor umjetničkog djela", iz Danilo Pejović (ed), *Nova filozofija umjetnosti*. Antologija tekstova, Zagreb, Nakladni zavod MH, 1972: 448-487.
33. O filozofiji opere i istoriji: Edward Lippman, "Seventeenth-Century Views of Opera" i "Operatic Aesthetics", iz *A History of Western Musical Aesthetics*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1992: 42-55 i 137-199.
34. Fridrih Niče, "Grčka muzička drama", Novi Sad, Polja br. 243, 1979: 23.
35. Slavoj Žižek, "Hegel sa Lakanom", Beograd, *Treći program RB* br. 68, 1986: 167.
36. Žak Lakan, "Nauka i istina", iz *Marksizam Strukturalizam - istorija, struktura*, Beograd, Nolit, 1974: 117; Dunja Tihomirović, "Odnos ritualnog i retoričkog (jezičkog) u djelima Kennetha Burkea", Novi Sad, Polja 243, 1979: 10-12; Jelena Đorđević, *Političke svetkovine i rituali*, Beograd, Dosije Signatura, 1997.
37. Guy Debor, "Dovršeno odvajanje", iz *Društvo spektakla & Komentari društvu spektakla*, Zagreb, Arkzin doo, 1999: 36.
38. Miško Šuvaković, "Problem prve opere: razlike istorije i metafizike", rukopis.
39. T. Adorno, "Opera", iz *Uvod u sociologiju glasbe*, Ljubljana, DZS, 1985: 97-114.
40. Beleška 9: 58.
41. Filip-Žozef Salazar, "Opšti uvod", beleška 4: 13.
42. Mladen Dolar, beleška 0: 7-8.
43. Herbert Lindenberger, "Regulated Anarchy: John Cage's *Europerras* 1 & 2 and the Aesthetics of Opera", iz *Opera in History. From Monteverdi to Cage*, Stanford CA, Stanford University Press, 1998: 240 i 259.
44. Marcelin Pleyne, "Les Problemes de l'avant-garde", Paris, *Tel Quel* 25, 1966: 82.
45. O Kejdžovim modelima: Robert Charles Clark, "Total Control and Chance in Musics: A Philosophical Analysis", *JAAC* 28, 1970: 355-360 i "Total Control and Chance in Musics. Part II. Reflections on Criticism and Judgment", *JAAC* 29, 1970: 43-46; Alen Tormey, "Indeterminacy and identity in Art", *Monist* 58, 1974: 203-215; N. Katherine Hayles, "Chance Operations: Cagean Paradox and Contemporary Science", iz Marjorie Perloff, Charles Junkerman (eds), *John Cage. Composed in America*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994: 226-241.
46. Analizu Kejdžovog libreta za operu *Europerras* 1&2 je razvio Lindenberger, beleška 43: 247; J. Cage, "Europerras 1&2: Synopses", *Ypsilanti, Sulfur* 23, 1988: 162-168.
47. Ukazuje se na spoljašnji odnos ulaska u evropsku instituciju opere; beleška 43: 247, 248, 250, 252, 253, 255, 257.
48. Jacques Derrida, "Some Statements and Truisms About Neologisms, Newisms, Postisms,

- Parasitisms, and Other small Seismisms", iz David Carroll (ed), *The States of Theory. History, Art, and Critical Discourse*, Stanford CA, Stanford University Press, 1994: 85.
49. U smislu Fukoovog 'arhiva': Mišel Fuko, "Iskaz i arhiv", iz *Arheologija znanja*, Beograd, Plato, 1998: 85-143; i Žil Delez, "Od arhive do dijagrama", iz *Fuko*, Sremski Karlovci, IK Zorana Stojanovića, 1989: 7-49.
50. Pol de Man, "Opiranje teoriji", Novi Sad, *Letopis Matice srpske* 435/5, 1985: 752-771.
51. Beleška 43: 251.
52. Beleška 43: 248.
53. Arthur Danto, "The End of Art", iz *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986: 81-115.
54. Arthur Danto, "Three Decades after the End of Art", iz *After the End of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1997: 25.
55. Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics" (1956), iz Joseph Margolis (ed), *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics* (third edition), Temple University Press, Philadelphia, 1987: 141-153.
56. Pored Lindenbergerove rasprave (beleška 43), videti: Heinz-Klaus Metzger, "Europe's Opera: Notes on John Cage's *Europerras* 1 and 2 (1987)" i Manfredi Piccolomini, "Europerras (1988)", iz Richard Kostelanetz (ed), *Writings about John Cage*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996: 229-242 i 243-247.
57. Nakon Kejdža se u američkoj umetnosti pojavljuju autori koji rade sa 'briokolažiranjem' umetničkih institucija: Endi Vorhol (Andy Warhol), Lori Anderson (Laurie Anderson), Filip Glas.
58. Philip Glass, Robert T. Jones (eds), "Einstein on the Beach", iz *Music by Philip Glass*, New York, De Capo Press, 1995: 27-84.
59. Sanjin Jukić, "Pinball Wizard ili montaža vizuelnih i akustičkih atrakcija", iz *Arhitektura u teatru: Robert Wilson*, Sarajevo, Poslovna zajednica profesionalnih pozorišta Bosne i Hercegovine, 1991: 8-9.
60. Fredric Jameson, "Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma", iz "Moderna i post-moderna" (temat), Zagreb, *Kulturni radnik* br. 3, 1985: 34-91.
61. Jacques Derrida, "Struktura, znak i igra u obradi ljudskih znanosti", iz Miroslav Beker (ed), *Suvremene književne teorije*, Zagreb, SNL, 1986: 195-208.



### 3. POSTSTRUKTURALISTIČKE RASPRAVE O MUZICI

#### 3.1 DISKURZIVNA ANALIZA

##### 3.1.1 Uvod u diskurzivnu analizu

Diskurs jeste način na koji je znanje artikulirano u konkretnom istorijskom društvu i društvenim institucijama. Diskurzivne prakse, po Fukou (karakterišu se izdvajanjem polja objekata, definisanjem zakonite perspektive za predmet saznanja<sup>1</sup>, utvrđivanjem oblika za razradu koncepta i teorije: "Diskurzivne prakse nisu naprosto načini proizvodnje diskursa. One se uobličavaju na tehničkim skupovima, u institucijama, u shemama ponašanja, u tipovima prenosa i difuzije, u pedagoškim oblicima koji ih u isto vreme nameću i održavaju"<sup>2</sup>. Uspostavljanje diskurzivnog odnosa filozofije muzike<sup>3</sup>, muzikologije i muzike jeste način kontekstualizacije (smeštanja identifikacije) ili dekontekstualizacije (premeštanja i multipliciranja identifikacija) kojim institucija filozofije muzike, institucija muzikologije i institucija muzike zastupaju muzičko delo i konstitutivne ili posredne tekstove o muzici kao umetnosti ili delatnosti u okviru kulture.

Diskursi filozofije muzike su institucije posredovanja koje, rečeno analogno Altiserovom rečniku<sup>4</sup>, zastupaju muziku i svaki govor ili pismo o muzici u domenu filozofskog, naučnog, društvenog i teorijskog predočavanja znanja. Filozofija muzike u odnosu na muzikologiju (Musikwissenschaft), kako je konstituisana tokom XIX veka, zastupa muziku kao specifični poređak (ili efekat) specijalizovanog znanja ili diskursa o muzici i muzičkom u domenu strukturiranja poretka (hijerarhije) predočavanja znanja 'same' nauke (muzikologije). Tada dolazi do očiglednog istorijski nužnog razdvajanja imaginarnog (muzičkog predočavanja izvan 'teritorije' lingvističkog jezika) od naučnog (muzikološke konceptualizacije koja mora naći reči za muziku). Filozofija muzike time osigurava 'svoj ulog' (filozofski ulog legitimnosti 'spoljašnjeg' metaporetka nauka o umetnosti) kao ulog naučnosti 'same' nauke (muzikologije kao nauke u odnosu na njoj spoljašnji objekt: muziku). Tokom XIX veka kompetencije teorije muzike, nastajuće muzikologije i filozofije muzike bivaju razgraničene u odnosu na muziku kao umetnost, koja je predočena kao 'teritorija' bez razgraničenja pošto su, prema očekivanju ili nadanju, veština (*techné*), znanje (*epistémē*) i uživanje (*jouissance*) 'neraskidivo' povezani u polju stvaranja imaginarnog muzike. Imaginarno muzike je identifikovno kao nerazlučenost subjektivnosti i racionalnosti u predočavanju tonom, odnosno, na tonu izgrađenim autonomnim<sup>5</sup> sistemima posredovanja objekta uživanja i znanja.

Naprotiv, teorijski pristupi koji polaze od primene lanca interpretacija, izgrađenog od književnog formalizma, strukturalizma i poststrukturalizma<sup>6</sup>, ukazuju da muzika jeste 'diskurs'<sup>7</sup>, mada ne mora biti i 'jezik' u lingvističkom smislu. Muzika nije organizovana po

uzoru na lingvistički utilitarni jezik, već je u pitanju otvoreni, ali ipak sistemski<sup>8</sup>, odnos između:

- muzike kao zvučnog, prostornog, vremenskog i čulnog događaja (fenomena),
- strukture koja zastupa muziku - takva struktura<sup>9</sup> je ono obeležje čujnog koje pomoću prelingvističkog izbora omogućava da se to čujno prevede u jezik, i
- diskurzivne institucije - konstitutivnog poretka znanja i moći koji identifikuju muziku kao umetnost, kao kulturu i kao polje društvenog.

Na primer! Dela apsolutne muzike nisu komponovana po pravilima strukturiranja lingvističkih primera jezika (*parole*) i po modelima predočavanja sistema lingvistike (odnosa *parole-langue*). Ali, apsolutna muzika jeste materijalan način posredovanja individualnog, društvenog, geografskog i istorijskog znanja koji je konceptualno uporediv sa načinom posredovanja znanja lingvističkim jezikom. Muzika nije nešto (tehnika) što je izvan ili naspram diskurzivnog znanja čemu se znanje naknadno posredstvom lingvističkog značenja pridodaje kao izraz propozicija, objašnjenje, interpretacija ili rasprava, odnosno, kao strani i naknadni višak vrednosti<sup>10</sup>. Mogu se, zato, navesti reči Žaka Lakana izrečene povodom psihoanalitičke tehnike, a primenljive i na muziku: "Mi, pak, tvrdimo da se tehnika ne može shvatiti, pa prema tome ni ispravno primeniti, ako se ne poznaju pojmovi na kojima je zasnovana. Naš zadatak će biti da pokažemo da ovi pojmovi dobijaju svoj puni smisao samo kada se orijentišu na polje jezika, samo kada se uređuju prema funkciji govora".<sup>11</sup>

Pokazni primer! Džon Kejdž u otvorenim delima (muzike, poezije, životne aktivnosti) kao da pokazuje da muzika i umetnost nisu nešto po sebi dato (posebna ontološka prisutnost), već ono što se izvršenjem upisuje u trenutak vremena i zatim ostaje kao trag koji prekrivaju drugi tragovi društva. Po Ričardu Lepertu (Richardu Leppertu) Kejdžov pristup 'tišini' čini očiglednim status muzike kao diskursa: "Moja poenta je: muzički diskurs nužno i prethodi i prekoračuje semantički kvocijent bilo kog pojedinačnog muzičkog teksta. Muzički diskurs deluje, drugim rečima, čak i u tišini, ovu činjenicu je brilijantno artikulirao pre mnogo godina Džon Kejdž, koji je ostvario specifičnu upotrebu ljudskog pogleda kao 'uzročnika' problematizovanja 'muzičke' tišine - trebalo je da 'budete' tamo da biste 'videli' tišinu i da biste znali da je ono što se desilo bilo nemuzički muzičko. Ako muzički diskurs funkcioniše čak i u tišini, može li značenje ovog 'tihog presedana' biti demonstrirano? Kako?"<sup>12</sup>

I  
TACET

II  
TACET

III  
TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by an instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KREMEN JOHN CAGE

Copyright © 1960 by Henmar Press Inc., 373 Park Avenue South, New York, N.Y. 10016, U.S.A.

Džon Kejdž, partitura za 4,33" (prva objavljena verzija), 1952.

### 3.1.2 Adorno i kriza moderne

Ono što u ovom trenutku privlači (moju) pažnju u odnosu na filozofiju i sociologiju muzike Teodora Adorna (Theodor W. Adorno) jeste njegova filozofija 'krize'. Adornov filozofski i estetički zahtev o muzici (umetnost) vidi se u razumevanju krize moderne muzike (kulture) u odnosu na imanentnu evoluciju 'same' muzike: "Preobražavanje muzičkih elemenata, nekada nosilaca izraza, u materijal, proces koji se, po Schönbergu vrši neprestano tokom čitave historije, postao je danas toliko radikalan da dovodi u pitanje mogućnost samog izraza."<sup>13</sup> Da bi u odnosu, na primer, na operu konceptualizovao 'krizu' okolnostima vanmuzičkih preobražaja klasnog vertikalnog hijerarhijskog društva u masovnu horizontalnu kulturu potrošnje: "Opera postaje nesigurna od momenta kada više ne postoji visoko građansko društvo, koje je podržavalo potpuno razvijenu operu. ... Opera je počivala na tako brojnim konvencijama da ona zvuči prazno čim one u slušaocu nisu

zajamčene tradicijom."<sup>14</sup> Kada se naznačene pretpostavke primene na pojam estetike ili filozofije umetnosti tada se izriče: "Iako rasprava o estetici danas obavezno pretpostavlja krizu njezinih opštih principa i normi, ona sama se nužno mora držati u medijumu opšteg. Nije stvar estetike da odstrani ovu protivurječnost. Ona tu protivurječnost mora prihvatiti i mora je reflektirati slijedeći teoretsku potrebu koju umjetnost u eri njezine refleksije kategorički najavljuje"<sup>15</sup>. I, zatim: "Postalo je samo po sebi razumljivo da ništa što se tiče umjetnosti, ni u njoj samoj ni u njenom odnosu spram cjeline, nije više samo po sebi razumljivo, pa čak ni njeno pravo na egzistenciju."<sup>16</sup>

Žan-Fransoa Liotar sledećim rečima rekonstruiše Adornovu zamisao krize modernog dela: "... moderno delo zaslužuje svoje ime kada daje formu protivrečnosti, te je, dakle, nesavršeno; a protivurečnost vodi destrukciji dela."<sup>17</sup> Modernost je interpretirana kao prestup u odnosu na projektovani ideal građanskog 'prosvećenog' društva, odnosno, na formulisani i dovršeni ideal evropske 'klasične' muzike. Ovaj osećaj prestupa i propasti je 'nostalgican' i, zato, Adornova marksistička (društvena, dijalektička, istorijska, humanistička, nemačka) kritika jeste *nostalgiczna metafizika muzike*: "Adornovo delo, kao i Manovo i Šenbergovo, obeleženo je nostalgijom. Đavo je nostalgija za bogom, nemogućim bogom, koji je, dakle upravo moguć kao bog."<sup>18</sup> Međutim, već kod Mišela Fukoa više nema nostalgije: u pitanju je fatalizam mimezisa (prikazivanja) ili umnožavanja predstava: "... Bog koji tako blisko oponaša đavola koji tako inteligentno imitira Boga."<sup>19</sup> Obrt od kritičke teorije Adorna ka Fukou, odnosno, poststrukturalizmu, ukazuje na obrt od nostalgicne istorijske svesti ka fatalističkom predočavanju diskurzivnih institucija<sup>20</sup>.

Zato se Adornove teze, ako namerno zanemarim nostalgiju, mogu čitati i na dramatično drugačiji način od onoga koji je uobičajeno obećan njegovim sklonostima ka krizi moderne. Slučaj moderne umetnosti i moderne muzike se ne interpretira kao svojstvena i konačna kriza, već kao intencija da se učini očiglednim da ništa nije razumljivo po sebi što se tiče bilo koje istorijske ili geografske umetnosti, pa čak ni njihovog prava na postojanje. Tada se može reći da nikada ništa u istoriji muzike nije bilo razumljivo po sebi, pošto muzika po sebi i za sebe ne postoji, već postoje društveni, istorijski i geografski uslovi (institucije) dostupni kao tragovi<sup>21</sup> diskurzivnih praksi koje određuju ono što se identifikuje kao institucija muzike kao umetnosti (o tome govori muzikologija) i muzike kao kulture (o tome govori etnomuzikologija). Zamisli krize<sup>22</sup> se interpretiraju kao pokretačke 'sile' u različitim i neuporedivim paradigmama<sup>23</sup> borbe za društveno znanje, na primer: (a) odnos kosmološkog (pitagorejci) i utilitarnog (sofisti) estetike muzike u antičkom grčkom svetu; (b) razlika harmonijsko-matematičkog kao univerzalnog i jezičkog kao prirodno-društvenog u raspravama Ramoa (Jean-Philippe Rameau) i Rusoa; (v) suprotnosti romantizma (subjektivnost, genijalnost, nacionalno) i pozitivizma (naučno, činjenično, dokumentarno) u XIX veku<sup>24</sup>, itd. Istorija muzike i istorija filozofije muzike se predočavaju kao

istorije kriza i njima prouzrokovanih preobražaja.

Obrt ka intertekstualnosti<sup>25</sup> i, zatim, interpretativna primena sheme 'krize moderne' na prethodne istorijske formacije zapadne muzike i filozofije muzike moguće je tek kada se diskurzivnom analizom prekrši zadati metalegitimni<sup>26</sup> 'nostalgični' okvir Adornove filozofske kritike modernog doba. Muzika predložava kao trenutna diskurzivna institucija u 'napetom' odnosu sa drugim (društvenim, političkim, religioznim, običajnim, proizvodnim, umetničkim) diskurzivnim institucijama. Hijatus Adornovog filozofskog koncepta krize muzike i diskurzivne analize muzike je 'razdaljina' između:

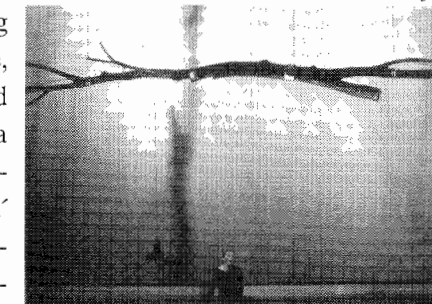
- (a) predložavanja muzike koje zahteva u odnosu na muziku spoljašnji, transcendentni, metalegitimni diskurs filozofije muzike - a to je interpretativni filozofski 'proizveden' višak vrednosti, smisla i značenja, i
- (b) predložavanja muzike kao diskurzivne institucije koja se izvršava u spoljašnjim intertekstualnim odnosima sa drugim aktuelnim ili istorijskim diskursima kulture (u pitanju su pokazatelji načina na koji jedan tekst čita istoriju i u nju ulazi, a to znači da se jedan tekst piše drugim tekstovima).<sup>27</sup>

Muzika se, zato, ne predložava kao oformljeni, utvrđeni 'znak' ili zatvoreni 'tekst' koji zastupa (izražava, prikazuje) subjekt (kompozitora, izvođača) za drugog subjekta (slušaoca, uživaoca, muzikologa, filozofa), već:

- 1) Jedno muzičko delo zastupa subjekt za drugo muzičko, umetničko, ili teorijsko delo, odnosno, jedno muzičko delo zastupa subjekt za sva druga muzička, umetnička ili teorijska dela, odnosno, za sve druge diskurzivne institucije aktuelnog ili istorijskog društva.<sup>28</sup>
- 2) Bilo to u poretku muzike ili u poretku umetnosti ili u poretku teorije i nauke (muzikologije, filozofije), nijedan 'element' ne funkcioniše kao znak, bez upućivanja na neki drugi element koji, pak, nije jednostavno prisutan. To lančano povezivanje čini da se svaki element muzike, umetnosti ili teorije konstituiše počev od 'traga' drugih elemenata lanaca ili sistema u njemu. To lančano ili mrežno povezivanje jeste tekst, koji se proizvodi tek uz transformaciju nekog drugog teksta.<sup>29</sup>

Pojam 'zastupanje' ima, ovde, specifično značenje. Muzičko delo se, prema datim pretpostavkama ('1 i 2'), ne identifikuje kao krajnji i završeni rezultat prakse 'stvaranja' muzike. Muzičko delo se identifikuje kao 'posrednik' ili 'ulog' u uspostavljanju lanca ili mreže ukazivanja i indeksiranja događaja, značenja, smisla i vrednosti (za subjekt) u odnosu na druge tekstove. Drugim rečima: ko sam 'ja' sada kada slušam Šenbergovo delo *Iščekivanje* (1909)? Da li sam 'ja' taj na koga 'deluju' Šenbergova 'stanja duha' posredstvom 'događanja same' muzike? Da li sam 'ja' taj na koga 'deluje' samo muzičko delo (muzička 'supstanca') *Iščekivanje* svojim 'imanentno muzičkim poretkom' odvojenim od Šenbergovih intencija, emocija ili 'duhovnih stanja'? Da li sam 'ja' taj koji se slušanjem upisuje<sup>30</sup>

u *Iščekivanju* i, time 'uvek' stvara od polaznog 'muzičkog dela' novi tekst<sup>31</sup>? Ili, da li sam 'ja' neko ili nešto što nastaje prepoznavanjem intertekstualnih odnosa unutar *Iščekivanja* i intertekstualnih odnosa *Iščekivanja* kao složenog muzičkog teksta drugim delima moderne muzike, sveta ili istorije ekspresionističke kulture? Jedan od mogućih, poststrukturalistički orijentisanih, odgovora glasi: to 'ja' sa svim razlikujućim 'doživljajima' i 'znanjima' moguće je tek identifikacijom zastupanja tog 'ja' muzičkim delom za druga dela muzike, umetnosti, kulture, filozofije, psihoanalize, teozofije, politike, odnosno, za muzička i vanmuzička predložavanja jezovitog, dezintegrisanog, divljeg i drugog. To 'ja' su otvoreni intertekstualni odnosi koji se menjaju pri svakom slušanju, a to znači zastupanju tog 'ja' muzičkim delom za druga dela i tekstove u sinhronijskom i dijahronijskom smislu.



Arnold Šenberg, *Iščekivanje*, 1909.

### 3.1.3 Teorija, muzikologija i filozofija

Prodor teorije 'kroz' filozofiju odigrao se u trenutku kada je u teoriji (i filozofiji) problematizovana integritetna 'nostalgična' zamisao, ideal, ideologija, potreba ili fantazam predložavanja homogene publike ili kulture muzike i filozofije muzike. Postavljeno je pitanje o granicama (o odnosu centra i margine, hegemonije i pluralizma) muzike, muzikologije i filozofije muzike. Zatim je pretpostavljeno da nikada nije ni bilo homogene 'javne sfere muzike', već da su filozofija muzike i svet muzike u različitim istorijskim trenucima projektovani kao diskurzivnu instituciju 'univerzalni horizont' autonomije smisla muzike.

U teorijskim, vanmuzičkim i ne-filozofskim, produkcijama strukturalističkih i poststrukturalističkih autora postavljaju se 'teorijska' (tekstualna, intertekstualna), a ne više 'filozofska' (mišljenjem reflektovana sveobuhvatna) metapitanja o 'muzici'. Etnolog Klod Levi-Stros postavlja pitanja o konceptualno-strukturalnim kompozicijama muzike i mita u odnosu na kompoziciju etnološkog teksta<sup>32</sup>. Semiolog Rolan Bart interpretira svoj privatni jezik o muzici u odnosu na privatno i javno telo u muzici (u polju označitelja) i u jeziku (u polju označenih).<sup>33</sup> Filozof Mišel Fuko u dijalogu sa kompozitorom Pjerom Bulezom (Pierre Boulez) postavlja pitanje paradoksnog odnosa savremene muzike i javne sfere.<sup>34</sup> Pisac Filip Solers obraća se predložavanju džeza u Džozsovoj prozi da bi tematizovao dinamiku fenomenalnog i transcendentnog u terminima vizuelnog i nevizuelnog.<sup>35</sup> A, teoretičar kulture Edvard V. Said (Edward W. Said) razvija raspravu muzike posredstvom interpretacija političkih mehanizama kulture.<sup>36</sup>

Ono što se postupno dešavalo u muzikologiji tokom 80ih i ubrzano u 90im, jeste 'transgresija' u odnosu na idealizaciju formalnog i pozitivnog naučnog horizonta

muzikologije podrŹanog legitimnošću metajezika filozofije i estetike muzike u smeru 'promiskuitetne' intertekstualnosti i performativnosti<sup>37</sup>. Nastala je situacija u kojoj je muzikologija izborila ili projektovala ili fantazmatski ponudila 'sebi' pravo da teorijski, semiološki, kulturološki, dekonstruktivno, psihoanalitički ili, čak, pripovedno postavi i nemuzikološka pitanja (pitanja filozofije, kao i pitanja drugih društvenih nauka ili teorija kulture) o muzici, kulturi, politici, nauci, filozofiji i, još važnije, o sebi kao nauci i kao teoriji u određenom istorijskom trenutku nauka i teorija. Efekti muzičkog dela su identifikovani pre kao 'spoljašnje' (društvene, kontekstualne, značenske) posledice, nego kao posledice unutrašnje 'organske koherentnosti'<sup>38</sup> ili unutrašnje 'objektivne prirode poretka muzičkog dela'<sup>39</sup>. Unutrašnji objektivizujući poredak muzičkog dela (hanslikovski rečeno: muzika "... nema drugog sadržaja osim sebe sama"<sup>40</sup>) interpretiran je u odnosu na referentne 'spoljašnje' okolnosti i mogućnosti umnoŹavanja uticaja 'spoljašnjih' ili 'javnih' društvenih predočavanja.<sup>41</sup> Muzikologija se, zato, našla pred problemom pred kojim je bila teorija knjiŹevnosti u kasnim 60im i 70im godinama. Postavljeno je pitanje: kako obezbediti legitimnost diskursa muzike kao umetnosti i muzikologije kao nauke prema predmuzičkim, vanmuzičkim ili nemuzičkim diskurzivnim institucijama kada nema dominantnog (vladajućeg), legitimnog (vaŹećeg), univerzalnog (za svakog subjekta muzike i filozofije prihvatljivog) i hegemonog (primenjivog u centru i na margini) metadiskursa filozofije muzike? A u odnosu na 'samu' muzikologiju postavljeno je pitanje kako da se 'idealni' fiktionalni poredak formalnih i egzaktnih nauka o muzici (teorija muzike, teorija oblika, harmonska analiza, muzikologija kao njihova interpretativna istorijska teorija) naturalizuje interpretacijama društvenih nauka i filozofije?

Naturalizacijom<sup>42</sup> se naziva dovođenje nekog pojma izvan nauke ili unutar neke posebne nauke u takav oblik da se moŹe proučavati pomoću neke druge institucionalizovane nauke. Naturalizacija je, svakako, primenjivana od istorijskih početaka muzikologije, ali, tek u jednom istorijskom trenutku je 'sam' problem naturalizacije interpretiran kao dominantni problem odnosa muzikologije, filozofije i teorijskih disciplina o umetnosti, kulturi i društvu. Prelazak iz jedne discipline u druge ne ide bez preobraŹavanja ne samo tih disciplina, već i premeštajućeg referencijalnog pojma.<sup>43</sup>

Zatim, posredno, dolazi i do preobraŹaja filozofije muzike koja je podložna povratnim uticajima (u terminologiji informatike *feed back* ili u terminologiji psihoanalize 'kontratransfer') koji dolaze od muzikologije kao 'teorije'<sup>44</sup> i sa 'scene'<sup>45</sup> muzike kao diskurzivne institucije umetnosti. Filozofija muzike ne nestaje epohalnom kataklizmom kako se verovalo u epohi prevratničkog modernizma (avangarde) ili preobraŹajem u fragmentarne teorije kako se veruje u epohi posle moderne, već filozofsko pravo<sup>46</sup> ostvaruje:

- 1) isticanjem performativnih aspekata filozofije - filozofija kao da scenskim izvođenjem diskursa vraća odvojenu i od tela autonomnu misao logocentrizma samom akcionom (sluŹajućem, čitajućem, gledajućem) telu filozofa;<sup>47</sup>

- 2) ulaskom filozofije u muziku, na primer, u diskurs opere - u pitanju je preobraŹaj kojim se filozofija naturalizuje posebnom naukom (na primer, psihoanalizom) i time biva pripremljena da uđe u 'govor' opere<sup>48</sup>; opera je u tom slučaju trebala da bude predočena kao odnos razlikujućih tekstova knjiŹevnosti, teatra i muzike;
- 3) naturalizacijom filozofije kao spekulativnog fragmentarnog teksta obavezujućim muzikološkim ili nekim drugim horizontom naučnosti;
- 4) nomadskim kretanjem filozofije muzike i muzikologije ka muzici-simptomu<sup>49</sup> kulture 'kroz' predočavanja *postkritike*<sup>50</sup>;
- 5) predočavanjem filozofije muzike kao 'belog zvuka' (istovremenog postistorijskog poništavajućeg saglasija svih diskursa filozofije) ili 'crnog zvuka'<sup>51</sup> (istovremenosti nesaglasnih diskursa filozofije) u odnosu na muzikologiju, etnomuzikologiju, svetove muzike, istoriju muzike i muzičko delo;
- 6) uspostavljanjem filozofije kao narativne tekstualne produkcije koja dopušta filozofu da 'govori' muziku - zamisao odnosa muzike i filozofije se redefiniše kao odnos 'zvučnog teksta' i sistema 'čitanja' (sluŹanja dovedenog do prakse čitanja u odnosu na pisanje)<sup>52</sup>;
- 7) ukazivanjem da filozofija interpretira metafiziku predočavanjem granica metafizičkog u različitim institucijama prikazivanja, izraŹavanja i zastupanja<sup>53</sup> - sloŹeni intertekstualni odnos muzike, kulture i nauka o muzici se dekonstruiše kao jedan od temeljnih poredaka zapadne metafizike, itd. Zato, *feed back* ili kontratransfer muzikologije ili sasvim razlikujućih teorija kulture u odnosu na filozofiju nije poricanje 'prava' filozofije na muziku, već 'proricanje' intertekstualnog 'prava' teorije na nestabilni odnos filozofije i muzike, odnosno, projektovanje intertekstualnog i intermuzičkog 'prava' muzike<sup>54</sup> na promenljive, otvorene i nestabilne indeksne odnose muzike, muzikologije, etnomuzikologije, teorije kulture i filozofije.

## BELEŠKE

1. Mišel Fuko, *Riječi i stvari*, Beograd, Nolit, 1971, str. 141-181, 383-425.
2. Mišel Fuko, Predavanja, Novi Sad, Bratstvo - jedinstvo, 1990, str. 10.
3. Estetikom muzike se naziva opšta filozofska 'nauka' o kulnom saznavanju muzike. Estetika muzike je konstituisana kao opšta filozofska teorija o muzici i diskursima o muzici sa naglaskom na: recepciji muzike, prosuđivanju muzike, konceptualnom predočavanju muzike filozofskim 'oruđima' i poetici muzike. Filozofija muzike obezbeđuje tri pristupa umetnosti muzike: (1) zastupa muziku za posebna filozofska znanja i institucije, tako nastaju fenomenologija muzike, ontologija muzike, filozofija značenja muzike, itd, (2) obezbeđuje legitimni meta-hijerarhijski odnos između muzike kao objekta nauke i posebnih nauka o muzici, i (3) nudi filozofsku interpretaciju muzičkog dela, doŹivljaja i razumevanja ili njihovog tumačenja. Često se termini 'estetika'

- i 'filozofija' muzike upotrebljavaju kao sinonimi
4. Nenad Mišćević, *Marksizam i post-strukturalistička kretanja*. Althusser, Deleuze, Foucault, Rijeka, biblioteka 'Prometej', 1975, str. 72.
5. Richard Leppert, Susan McClary (eds), *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, str. XI-XIX, 1-12, 12-62.
6. Termin 'poststrukturalizam' ulazi u upotrebu na prelazu 60ih u 70te godine i označava: (1) imanentnu kritiku strukturalističke teorije koju su sproveli francuski teoretičari Žak Derida (dekonstrukcija), Žak Lakan (teorijska psihoanaliza), Mišel Fuko (diskurzivna analiza, arheologija znanja, teorija seksualnosti, tela, bolesti, moći i represije), Rolan Bart (teorija teksta, smrt subjekta, semiologija, naratologija), Julija Kristeva (semiotika, intertekstualnost, psihoanaliza), Filip Solers (teorija teksta), Žil Delez i Feliks Gatari (Šizoanaliza, teorija rizoma), Žan-Fransoa Liotar (teorija postmoderne, teorija legitimnosti i raskola), Žan Bodrijar (teorija simulacija), pri tome ovi autori se, najčešće, nisu služili odrednicom 'poststrukturalizam'; (2) recepciju francuske kritičke teorije posle strukturalizma u SAD, Engleskoj, Istočnoj Evropi, Nemačkoj (u nemačkoj literaturi je uobičajen termin 'neostrukturalizam'); (3) dominantni teorijski univerzitetski diskurs na studijama književnosti, teorije filma, likovnih umetnosti, ženskih studija, prava, politike i kulture nakon kasnih 70ih godina; (4) dominantnu 'familiju' teorija o postmodernoj umetnosti i kulturi. Termin 'poststrukturalizam' najgrublje rečeno karakteriše: (a) kritika formalizma i reduktivizma u strukturalizmu, (b) razvijanje specifičnih interpretativnih teorija koje ne zahtevaju dominantan diskurs filozofije da uređuje metahijerarhiju nauka, (v) interes za istoriju, nasuprot strukturalističke aistoričnosti, (g) približavanje teorijskog pisma i govora 'produktivnom' potencijalu književne produkcije, (d) prekidanje mimetičkog odnosa mišljenja i teksta (kritika logocentrizma), (e) ukazivanje na značaj 'tekstualne produkcije' i 'intertekstualnosti'. Videti na primer: Rosalind Coward, John Ellis, *Jezik i materijalizam*, Zagreb, Školska knjiga, 1985.
7. Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice 1800-1900*, Berkeley, University of California Press, 1990, str. 1-20.
8. O konceptima značenjskih sistemskih nelingvističkih praksi videti: Julija Kristeva, "Ekspanzija semiotike", *Treći program* br. 23, Beograd, 1974, str. 329-331.
9. Primena Fukoove definicije 'strukture'. Ibid - 1, str. 196.
10. Interpretaciju koncepta 'viška vrednosti' videti u Žak Atali, *Buka. Ogledi o ekonomiji muzike*, Beograd, IP Vuk Karadžić, 1983, str. 88-91. Žan Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*, Gornji Milanovac, Dežje novine, 1991, str. 44-55.
11. Žak Lakan, *Spisi* (izbor), Beograd, Prosveta, 1983, str. 26.
12. Richard Leppert, *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*, Berkeley, University of California Press, 1993, str. 17.
13. Theodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Beograd, Nolit, 1968, str. 48.
14. Teodor V. Adorno, "Građanska opera", *Muzički talas* br. 1-2, Beograd, 1997, str. 58.
15. Theodor Adorno, "Estetička teorija. Paralipomena", u Abdulah Šarčević (ed), *Estetička teorija danas. Ideje Adornove estetičke teorije*, Sarajevo, IP Veselin Masleša, 1990, str. 37.
16. Theodor Adorno, *Estetička teorija*, Beograd, Nolit, 1979, str. 25.
17. Jean-Francois Lyotard, "Adorno kao đavo", *Delo* br. 1-2-3, Beograd, 1989, str. 166.
18. Ibid - 16, str. 166.
19. Michel Foucault, "The Prose of Actaeon" (1964), *Art press* no. 195, Paris, 1994, str. 59.
20. U ovom tekstu zastupam tezu o diskontinuitetu Adornove filozofije i sociologije muzike u odnosu na poststrukturalistički orijentisane teorije o muzici. O polemičkoj raspravi odnosa Adornove filozofije i poststrukturalizma (dekonstrukcije) videti: Martin Jay, *Adorno*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1984, str. 21-22 i Frederic Jameson, *Late Marxism: Adorno or, the Persistence of the Dialectic*, London, Verso, 1990, str. 9-10 i 254.
21. Nenad Mišćević, "Trag", u *Bijeli šum. Studije iz filozofije jezika*, Dometi, Rijeka, 1978, str. 20.
22. Po Tomasu Kunu: "Značaj kriza sastoji se u tome što one ukazuju da je došlo do prilike za izmenu oruđa", *Struktura naučnih revolucija*, Beograd, Nolit, 1974, str. 127.
23. Po Tomasu Kunu: "Paradigma je ono što članovi jedne naučne zajednice dele i, obratno, jedna naučna zajednica sastoji se od ljudi koji dele jednu paradigmu", Ibid - 20, str. 240.
24. Edward Lipman, *Musical Thought in Ancient Greece*, New York, Da Capo, 1975, str. 1-44, 45-86. E. Lippman, *A History of Western Musical Aesthetics*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1992, str. 84-98. Bojan Bujčić (ed), *Music in European Thought 1851-1912*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, str. 275-337.
25. Po strukturalizmu značenja jednog teksta su određena njegovim unutrašnjim poretom. Tekst je zatvoreni poredak znakova. Za strukturalistički pojam teksta videti: J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd, Nolit, 1976, str. 87-95. U poststrukturalizmu su značenja teksta određena njegovim odnosom sa drugim tekstovima date kulture. Umesto da subjekt u tekstu stvara značenje on postaje efekat ili funkcija odnosa tekstova. Pojam intertekstualnosti je uvela Julija Kristeva razradom Bahtinovog pojma 'dijalog'. Od kasnih 60ih godina zamisao intertekstualnosti se primenjuje na teoriju književnosti, medija (intermedijalnost), slikarstva (interpikturalnost), filma (interfilmsko), muzike (intermuzičko), itd. Videti: Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraš, Pavao Pavličić (eds), *Intertekstualnost&intermedijalnost*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti, 1988.
26. Žan-Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, Novi Sad, Bratstvo-jedinstvo, 1988, str. 5, 47-52.
27. Filip Solers, "Semantički stupnjevi jednog savremenog teksta", Beograd, *Delo* br. 12, 1969, str. 1331-1332.
28. Interpretativni model muzičkog dela je izveden analogno definiciji 'funkcije' označitelja. Ibid-11, str. 298. Radoman Kordić, "Označitelj i njegovo odredište", *Psihoanalitički diskurs*, Beograd, Naučna knjiga, 1997, str. 151-192.
29. Interpretativni model muzičkog dela je izveden analogno definiciji 'funkcije' teksta. Žak Derida, "Semiologija i gramatologija (Razgovor sa Julijom Kristevom)", *Razgovori*, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1993, str. 25-26.
30. Nenad Mišćević, "Upisivanje", u *Bijeli šum*, Ibid - 19, str. 20.
31. Roland Barthes, "Od dijela do teksta", u Miroslav Beker (ed), *Suvremene književne teorije*, Zagreb, SNL, 1986, str. 181-186.
32. Klod Levi-Stros, *Mitologike 1. Presno i pečeno*, Beograd, BIGZ, Prosveta, 1980, str. 5-33.
33. Roland Barthes, "Music's Body", u *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*, Berkeley, University of California Press, 1991, str. 243-312.
34. Michel Foucault, Pierre Boulez, "Contemporary Music and the Public", u John Rahn (ed), *Perspectives on Musical Aesthetics*, New York, W.W. Norton & Company, 1991, str. 83-89.
35. Patrick Ffrench, *The Time of Theory. A History of 'Tel Quel' (1960-1982)*, Oxford, Clarendon Press, 1995, str. 253-254. Philippe Sollers, "Jazz", *Tel Quel* no. 80, Paris, 1979.



36. Edward W. Said, *Musical Elaborations*, London, Vintage, 1991.
37. Shoshana Felman, *Skandal tijela u govoru. Don Juan s Austinom ili zavođenje na dva jezika*, Zagreb, Naklada MD, 1993.
38. Edward Lippman, "Theories of Inherent Musical Law", u *A History of Western Musical Aesthetics*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1992, str. 393-397.
39. Ibid - 36, "Order and Organization", str. 414-436.
40. Eduard Hanslik, *O muzički ljepom*, Beograd, BIGZ, 1977, str. 167.
41. Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Beograd, Nolit, 1980, str. 111. Kritika 'privatnog jezika' i 'prećutnog znanja' je nakon kasnih 60-ih postaje osnova eksternalizovane i antiformalističke rasprave umetnosti: Jessica Prinz, *Art Discourse / Discourse in Art*, New Brunswick NJ, Rutgers University Press, 1991, str. 169.
42. Matjaž Potrč, "Why Syntactic Naturalization of Belief Will not Do", u *Intentionality and Extension*, Ljubljana, Acta Analytica, 1989, str. 159. Pitanje naturalizacije muzikologije društvenim naukama pokreće Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, str. XVIII.
43. Marcelin Pleyner, "Slikarstvo i strukturalizam", u *Ogledi o savremenoj umetnosti*, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1985, str. 20.
44. Novom, poststrukturalističkom ili postmodernom muzikologijom nazivaju se pristupi zasnovani na: (1) kritici i dekonstrukciji muzikološkog objektivizma i opšteg pojma autonomije muzike i nauka ili teorija o muzici, (2) naturalizaciji muzikologije poststrukturalističkim teorijama (teorijskom psihoanalizom, semiologijom, teorijom teksta i intertekstualnosti, dekonstrukcijom, diskurzivnom analizom, arheologijom znanja, šizoanalizom, itd.), (3) naturalizaciji muzikologije etnomuzikologijom, studijama kulture, studijama masovne ili medijske kulture, teorijom ideologije i političkom teorijom, (4) naturalizaciji muzikologije i posebno istorije muzike, teorijama postmoderne kulture i umetnosti, odnosno, uspostavljanjem postmodernih interdisciplinarnih odnosa muzikologije, teatrologije, filmologije, teorije likovnih umetnosti, teorije književnosti, (5) muzikološkim raspravama moderne i postmoderne muzike, odnosno, odnosa moderne i postmoderne umetnosti i kulture, (6) naturalizaciji muzikologije feminističkom teorijom ili, opštije, studijama roda, teorijama seksualnosti i tela, (7) dekonstrukciji filozofije ili estetike muzike muzikološkim teorijama, itd. Uvodna literatura: Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991. Lawrence Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley, University of California Press, 1995. Rose Rosengard Subotnik, *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
45. Žak Derida, "Frojd i scena pisanja", u Obrad Savić (ed), *Filozofsko čitanje Frojda*, Beograd, IIC-SSOS, 1988, str. 414-455. Analogno zamisli scene pisanja izvodi se zamisao 'scene muzike'.
46. Jacques Derrida, "O pravu na filozofiju", *Treći program* br. 40, Zagreb, 1993, str. 61-87.
47. Peter Sloterdijk, *Mislilac na pozornici*, Sarajevo, IP Veselin Masleša, 1990.
48. Mladen Dolar, Slavoj Žižek (eds), *Filozofija v operi*, Ljubljana, Analecta (Problemi-Rasprave), 1993. Slavoj Žižek (ed), *Filozofija v operi II: Simptom Wagner*, Problemi št. 4, Ljubljana, 1996.
49. Žak-Alen Miler, "Uvod u učenje Žaka Lakana", *Treći program* RB br. 68, Beograd, 1986, str. 217. Iz psihoanalitičkog pojma 'simptom' izvodim zamisao 'muzike-simptoma'.
50. Gregory Ulmer, "The Object of Post-Criticism", u Hal Foster (ed), *Postmodern Culture*, London, Pluto Press, 1983, str. 83-110.

51. Marjorie Perloff, "Music for Words Perhaps: Reading/Hearing/Seeing John Cage's Roaratorio" u *Postmodern Genres*, Norman, University of Oklahoma Press, 1989, str. 224-225.
52. Izvedeno iz Louis Marin, "Elementi za slikovnu semiologiju", *Dometi* br. 7-9, Rijeka, 1981, str. 39.
53. David Carroll, *Paraesthetics. Foucault, Lyotard, Derrida*, New York, Methuen, 1987, str. 185-188.
54. Zamisao 'prava' muzike na teoriju, odnosno, na filozofiju nisam interpretirao u ovoj raspravi. Međutim, niz knjiga, studija i seminarskih radova koji su nastali u kontekstu rada Katedre za muzikologiju i etnomuzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu usmerena su i na ovo pitanje. Pre svega, to je knjiga Mirjane Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997, kao i niz radova u zborniku tekstova *Izuzetnost i sapostojanje*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1997. Takođe, potrebno je spomenuti i seminarske radove studentkinja četvrte i pete godine muzikologije (1997-98) koje su eksplicitno ili implicitno postavljale i rešavale pitanja odnosa muzičkog dela (ili autorskog opusa) i poststrukturalističkih interpretativnih modela: Bojana Cvejić "Neki tipovi i tehnike prikazivanja kod Straussa", Ivana Stamatović "Erik Sati: Sport i razonoda. Mogući uglovi razmatranja", Ivana Janković, "Karlheinz Stockhausen Aus Den Sieben tagen" i Jelena Novak "Postmoderna opera: Slučaj Filipa Glasa".

### 3.2 FATALNI 'rod' MUZIKE

#### 3.2.1 Izvesni pristupi/prestupi - Indentitet roda i muzika

Rod<sup>1</sup> je jedna od otvorenih i prisutnih tematizacija savremenih akademskih rasprava subjekta, društva, kulture, istorije, geografije i umetnosti. Istraživanje uloge 'roda' u muzici se pojavljuje dosta kasno u odnosu na slična istraživanja u filozofiji<sup>2</sup>, teoriji kulture<sup>3</sup>, književnosti<sup>4</sup>, slikarstvu<sup>5</sup> i filmu<sup>6</sup>. Muzika, opera<sup>7</sup> i balet<sup>8</sup> se 'podvrgavaju analizi, interpretaciji i raspravi funkcija roda tek kasnih osamdesetih i tokom devedesetih godina. Istraživanje funkcija i efekata roda u muzici se pojavljuju u okvirima poststrukturalistički orijentisanog istraživanja statusa žene u aktuelnosti i istoriji<sup>9</sup>, u okvirima ženskih studija povezanih za izučavanjem posebnih umetnosti (reč je o muzikologiji kao jednoj od disciplina ženskih studija)<sup>10</sup>, u okvirima izučavanja marginalnih društvenih grupa<sup>11</sup>, u studijama popularne kulture i muzike<sup>12</sup>, u strukturalistički i poststrukturalistički orijentisanim studijama etnomuzikologije i u okvirima opštih akademskih studija istorije muzike, nauka o muzici i estetike muzike. Istraživanja identiteta roda u muzici se povezuju sa teorijskim i filozofskim pitanjima o telu<sup>13</sup>, psihoanalizi<sup>14</sup>, prikazivanju<sup>15</sup> i diskursu<sup>16</sup>. U teorijskoj psihoanalizi se postavljaju pitanja o identitetu žene<sup>17</sup>, seksualnosti žene<sup>18</sup>, ženskom narcizmu<sup>19</sup>, melanholiji<sup>20</sup> i zavođenju<sup>21</sup>. Za razliku od književnosti gde se psihoanalitičke formacije opisuju (diskurzivno referiraju na spoljašnji ili fiktionalni svet) ili slikarstva, fotografije i filma gde se vizuelno prikazuju (vizuelno pokazuju izgled tela ili predstave bihevioralnih

odnosa tela) u muzici se one ukazuju kao (a) podtekstovi muzike, zapravo, tekstovi koji su na neki intertekstualni način povezani sa muzikom kao zvukom, kao poretom teksta i kao institucijom koja se može istorijski i geografski identifikovati, ili (b) kao sugerisanje identiteta, seksualnosti, narcizma, melanholije ili zavođenja unutar akustičke atmosfere muzike. Sugerisanje muzikom može se razumeti dvostruko: (I) kao posebna taktika ili funkcija muzičkog prikazivanja<sup>22</sup> i (II) kao pojavnost situacije u kojoj muzika stvara sonorni omotač koji deluje kao fantazam (analogija psihoanalitičkoj zamisli fantazma). U slikarstvu, fotografiji, filmu ili televiziji fantazam se strukturira kao ekranska predstava<sup>23</sup> (predstava u površini razdvajanja subjekta od Realnog, istine, mogućnosti komunikacije), dok se u muzici strukturira kao ambijentalno omotavajuće akustičkih sugestija (prostor i vreme kao fantazam-svet). Fantazam je u muzici ambijentalni omotač koji odvaja subjekt od realnosti samog subjekta, ali i od hipoteza realnosti pojavljivanja same muzike<sup>24</sup>.

Rasprava koja sledi prati izvesne modele identifikacije roda<sup>25</sup> u odnosu na stvaranje (komponovanje), izvođenje (vokalno, instrumentalno, vokalno-instrumentalno, scensko /opera, balet/, ekransko /film, televizija, video, kompjuterska mreža, CD-Rom/), recepciju (slušanje, doživljaj, razumevanje, uživanje, identifikovanje) i teorijsko predočavanje muzike (u muzikologiji, etnomuzikologiji, estetici muzike). Cilj rasprave je ukazivanje na posebnosti izvesnih znanju o rodu i njihovo oslobađanje unutar složenog okvira sveta i istorije muzike<sup>26</sup>.

### 3.2.2 Autonomija, univerzalnost i funkcije muzike

U poststrukturalistički orijentisanom feminizmu polazi se od teza o dekonstrukciji (provociranju odnosa centra i margine) evropskog koncepta autonomije muzike. Taj svet (kultura, istorija, muzika) retoričkim figurama autonomije muzike prikriva funkcije muzike u organizaciji konstituisanja i recepcije ljudskih emocija, tela, seksualnosti, erotizma, uverenja, želje i sublimnog, pa time i same društvene konstrukcije vizuelne i akustičke slike realnosti. Adornovska polazna modernistička zamisao približno glasi: **funkcija muzike je da bude bez funkcije**.<sup>27</sup> Ova zamisao ukazuje na očekivanje posebne strukturalne i fenomenološke pojavnosti muzike koja može biti interpretirana: (a) kao funkcija bez-funkcionalnosti u buržoaskom društvu i odgovara onim različitim implikacijama modernističke autonomije umetnosti (od hanslikovskog formalno lepog i bodlerovske ideje *l'art pour l'art* preko zamisli iracionalnu, neinstrumentalnu ili slobodnu teritoriju u odnosu na racionalno, instrumentalno i funkcionalno proizvodno kapitalističko društvo, i do reduktivnih visokomodernističkih teza o umetnosti kao umetnosti), ali i (b) kao posredno pripremanje samog **uživanja**<sup>28</sup> koje je moguće tek usred bezinteresnog<sup>29</sup> poretka koji prethodi smislu i očekivanom razumevanju. Uživanje u muzici je transpolno i transistorijsko, a to

znači bez posebnog identiteta razlikujućeg polnog i vremenskog identiteta. Uživanje u muzici je praćenje pokreta čiste želje u pulziji zvuka (erotički nagoveštaj kretanja zvuka naspram krećućeg tela), a sa druge strane, to je izgubljeni užitek koji izmiče svakom obećanju (usredsređenje na samu muziku tu i sada).

Stavu o autonomiji muzike i njegovom učinku na uživanje bez uživanja specifičanog objekta ("Dobro uživanje je izgubljeno uživanje" ili muzika je sasvim tu prazna od identifikujućeg uživanja) suprotstavlja se zamisao da su polni i istorijski identiteti muzike locirani i indeksirani u poretku subjekta muzike i u poretku muzike (dela, sveta, istorije). Time se pokazuje da bezfunkcionalnost muzike jeste jedna sasvim izdiferencirana funkcija muzike u određenom istorijskom društvu. Funkcije muzike i odsutnost društvenih funkcija muzike nisu par suprotnosti (- +) koje se isključuju, već pojam funkcije uključuje i svoju negaciju kao posebnu društvenu ulogu i retoriku u kulturi, umetnosti i muzici, ali i ekonomiji želje. U filozofsko-muzikološkom smislu se dekonstruiše<sup>30</sup> centrirana osa znanja o vrednosti moderne muzike koja je uspostavljena formalizmom Hanslika, objektivizmom Šenkera<sup>31</sup> (Schekner) i modernom Adorna<sup>32</sup>.

### 3.2.3 Struktura muzičkog dela i rod

Feministički pristup polazi od zapažanja da zamisao tona i oblikovanja tonovima, naprotiv, nije transpolno i transistorijsko, već je određeno strukturalnim poretkom uslovljenim razlikom pola ili roda koji se pojavljuje u izvesnom specifikujućem trenutku istorije stvaranja (komponovanja, izvođenja), specifikujućem trenutku istorije recepcije (slušanja, doživljaja, razumevanja) i trenutku predočavanja (teorijskog predočavanja muzike). Ali, šta je to što određuje identitet strukturalnog poretka tonova? Odgovori su sasvim različiti: (a) identitet pola i roda u mikro ili makro strukturi muzičkog dela je određen poretkom koji se identifikuje u semiotičkom smislu kao kôd<sup>33</sup>, videti, na primer, tumačenje dekodiranja muzičke strukture u tonalnoj muzici u spisima Suzan Mekleri<sup>34</sup>, (b) identitet pola i roda u mikro ili makro strukturi muzike je određen (kôdiran) intermuzičkim odnosom dela ili fragmenta dela (poretka tonova ili zvukova) sa eksplicitnim ili implicitnim tekstovima kulture, u vokalno-instrumentalnoj muzici to je odnos muzike i književnog teksta koji nije samo tekst pridodat muzici, već je i tekst koji je u determinišućem odnosu sa drugim tekstovima kulture, (c) identitet pola i roda je arbitran ali motivisan i zatim kôdiran muzičkim navikama ili društvenim funkcijama prema kojima se delo komponuje i izvodi, to znači da muzičkoj strukturi može da se pripiše ili u nju akumulira bilo koji identitet (smisao, značenje, vrednost) u zavisnosti od uslova i okolnosti stvaranja, izvođenja, recepcije i predočavanja muzike, drugim rečima, identitet je nestabilan i promenljiv poredak konstituisanja koda obrtom materijalnog muzičkog poretka u društveni i istorijski smisao, i (d) identitet pola i roda u muzičkoj strukturi je funkcija spoljašnjih ili vanmuzičkih uslova i

okolnosti stvaranja, izvođenja, recepcije i predočavanja koje su nametnute muzici (kôd koji ukazuje na rod nije imanentni kôd muzičke strukture dela, već je kôd koji delo obećava kao celina /muzički tekst/ u odnosu na dominantne i vladajuće tekstove kulture). Muzički ili vanmuzički odnos koji determiniše identitet dela nije, najčešće, doslovan, već ima neizvesnu i posrednu karakterizaciju šifre, odloženog, prebrisanog, naslojenog, potisnutog ili akumuliranog značenja. Drugim rečima, upisivanje kôda u muzičku tvorevinu (strukturu) zanovano je na tri aspekta: (I) upisivanje je spoljašnje i subjektu i muzici, ali je uvek materijalno i telesno, (II) u upisivanju *neispisana* područja (beline, praznine, tišina, apsolutna nesimbolizovana odsutnost diskurzivnog smisla unutar muzike) igra isto tako važnu ulogu kao i ispisana (intertekstualni odnosi teksta muzike i tekstova kulture, sadržina vokalnog teksta, program, naslov, intencije, okvir kulture, bio-grafija), i (III) reč upisivanje označava događaj unošenja i uvrštavanja u proces muzike, ili označava znanje o polu i rodu koje se upisuje u širu tvorevinu muzike (sistem muzike od stvaranja i izvođenja preko recepcije do predočavanja).<sup>35</sup>

### 3.2.4 Muzičko izvođenje i indentitet roda

Suzan Kjuzik<sup>36</sup> (Susan G. Cusick) je postavila kritiku teze o identifikovanju roda-pola u muzičkoj strukturi. Ona ukazuje da se identifikacija pola-roda u muzici uspostavlja razradom, takozvanog filozofskog problema odnosa uma-i-tela (*mind-body problem*). Po Kjuzikovoj nije moguće uspostaviti tehniku dekodiranja roda u muzičkoj strukturi i primeniti postupke dekodiranja roda razvijene u književnosti i vizuelnim umetnostima (slikarstvo, fotografija, film), zato što te tehnike ne uzimaju u obzir strukturalne posebnosti muzičkog dela i njegove neverbalne i nepokazne efekte. Po njoj se razlikuju dva pristupa feminističkoj raspravi muzike. Prvo, moguće područje feminističke rasprave muzike je rasprava o načinima kako se misli i piše o muzici obzirom na teorije roda. Reč je o predočavanju muzike u diskursu na način na koji teorije roda oblikuju objekt i subjekt rasprave. U tom smislu ona o kompozitorki Fani Hensel (Fanny Hensel) govori kao o subjektu koji je određen identitetom pripadnice srednje klase, etničkim identitetom Jevrejke, istorijskim periodom (XIX vek), globalnom kulturom Evrope, itd. Drugo područje rasprave na kome insistira Kjuzikova jeste usredsređenje na problem muzikalnosti i, zatim, uloga izvođenja muzike (muzičkog izvođaštva i čina izvođenja) obzirom na muzikalnost. Identitet roda se može prepoznati u specifikirajućim odnosima aktivnosti koje povezuju **um**, **muziku** i **telo**. Moguće je opisati rod kao sistem odnosa moći projektovan tako da muškarcu i ženi pruži različito iskustvo života, a time i auditivnog proizvoda. Izvođenje muzičkog dela se opisuje kao zbir činova koji se dešavaju u polju društvenog ponašanja (ponude, potražnje, želje, uživanja, očekivanja, identifikovanja i predočavanja). Čin izvođenja je izveden u polju roda (strukture moći koja omogućava i nameće različita iskustva muzike). Izvođenje, kao i

slušanje, muzike se odigrava pod različitim iskustvima identiteta roda. Zato se može izneti teza da je delovanje roda analogno performativnom<sup>37</sup> činu: činu izvršenja posebnog odnosa između uma i tela. Rod u muzici nije samo ono što se sluša, da bi se čuo on mora da se vidi i, zatim, mora da se učestvuje u činu izvođenja i slušanja. Problem pogleda i sluha u odnosu na pitanja roda je razradio Ričard Lepert<sup>38</sup> (Richard Leppert). On je ukazao na uslove prevođenja trodimenzionalnog i sonoričnog sveta u dvodimenzionalno nemi svet slike sa naglašavanjem uloge jezika (govora, pisma, mišljenja u diskurzivnim formacijama jezika) u procesiranju slike i društvenog identiteta muzike. Zatim, razradio je funkcije pogleda (*sight acts*) u organizaciji muzičke semantike. Posebnu pažnju poklanja ženi kao znaku strukturiranja društvene institucije muzike u patrijarhalnom društvu, itd.

### 3.2.5 Uloga institucije

Institucija muzike čini mogućim stvaranje muzike, muzičkog dela, izvođenja muzičkog dela, recepcije i predočavanja muzike. Institucija čini mogućim muziku, ali i ona se konstituiše kroz uspostavljanja posebnih muzičkih karakterizacija društvenog, istorijskog ili individualnog indentifikovanja. Logika razmišljanja o ulozi institucije u identifikovanju roda u muzičkom delu ili muzičkog dela je sledeća: (I) muzičko delo nije samo ono što uho čuje<sup>39</sup> već i poznavanje istorije, teorije i estetike muzike, zapravo, ono jeste jedan svet muzike - muzičko delo nikada nije sam izolovan poredak zvukova, već poredak tonova u odnosu na izvesna znanja o muzici, kulturi, ali i o pripremljenosti sveta (umetnosti, kulture, društva) za neizvesni poredak zvukova (tonove, tišinu, šumove), (II) zamisao sveta muzike se ukazuje u estetskom smislu (komponente čulnog ili telesnog doživljaja dela), epistemološkom smislu (komponente znanja o muzici i iz muzike), metafizičkom smislu (zastupanja muzikom onog izvan muzike: kosmičkog, realnog, transcendentnog, seksualnog, emotivnog, ženskog, muškog, anđeoskog, ratničkog, infantilnog, mudrog, zavodničkog), ideološkom smislu (zastupanja i predočavanja koncepta realnosti ili neke posebne funkcije muzike za stvaranje fantazma sveta, društva, kulture i umetnosti) i u institucionalnom smislu, (III) institucionalni smisao ukazuje da muzika ne postoji izvan istorijske i geografske materijalne određenosti stvaranja, izvođenja i recepcije, drugim rečima, u pitanju su tradicionalni aparatusi<sup>40</sup> (porodice, plemena, etničke zajednice, dvora) ili, nasuprot njima, aparatusi moderne i postmoderne privatne ili javne organizacije zapadnog društva, kulture i umetnosti (kućni porodični koncerti, koncertne dvorane, opere, festivali, producerske i izdavačke kuće). Institucije stvaranja i izvođenja/recepcije muzike su konstituisane po uzoru na logiku muškog prostora moći (identiteta, teritorijalizacije, ponude, suđenja). Karakteristični su primeri ekskluzivnog statusa muškarca kompozitora<sup>41</sup>, koji su se dominantno zadržali do druge polovine XX veka i posebnih determinisanih uloga žene u izvođaštvu.<sup>42</sup>

### 3.2.6 Istorija muzičara i istorija muzičarki: naracije

Ako se govori o istoriji muzike tada se može govoriti o istoriji muzičkih dela, istoriji muzičara, istoriji stilova i istoriji koncepata muzike. Pri tome, sa stanovišta feminističke kritike moguće je govoriti o dominantnim istorijama muzičkih dela, stilova ili koncepata muzike formulisanim sa stanovišta istorije muzičara-muškarca. Istorija je formulisana sa stanovišta jednog dominantnog roda (muškog) i kao takva dovedena je do *univerzalno* karakterišuće odrednice (metanaracije i metafizike) svakog pojedinačnog dela, čina ili traga muzike. Narativno predočavanje traga ima složenu logiku koja se može opisati sledećim Deridinim rečima: "Prisutnost nije dakle ni izdaleka, kako se veruje, ono što znači znak, ono na šta upućuje trag, prisutnost je trag traga, trag brisanja traga".<sup>43</sup> Da bi neko delo bilo delo mora biti stvoreno, izvedeno, slušano ili predočeno na način koji čini mogućim dominantna istorija karakterišućeg objektivizma i univerzalizma. Feministički orijentisana muzikologija i teorija ukazuje na: (a) kritiku jedne dominantne istorije ukazivanjem na njeno ne celo, odnosno, na činjenicu da metalegitimnost istorije nije uvek data za svaki subjekt na isti način, (b) ukazivanje na jednu ili mnoštvo heterogenih istorija koje uključuju, ne samo muškarce i žene, već i kriterijume razlike naspram kriterijuma hegemonije jednog pola i roda, i (c) na formulisanje istorije žena<sup>44</sup> u muzici (kompozitorke, izvođačica, teoretičarki muzike, muzikološkinja, estetičarki muzike). Pri tome, **objektivnoj istoriji** muzičkog dela se nudi projekt lokalnih i privatnih istorija (naracija) o subjektu, ne u pozitivističkom smislu gde biografija objašnjava delo, već u smislu da muzičko delo postoji u nestabilnom (interpolacijama i premeštanjima otvorenom) odnosu prema naraciji koja je biografija subjekta (konstrukcije hipoteza) posebnog pola, roda, rase, klase, itd.

### 3.2.7 Ka teoriji tematizacije žene i teoriji slušateljke

U feminističkoj i psihoanalitičkoj teoriji filma<sup>45</sup> su ekskluzivno tumačena dva problema: (a) uslovi prikazivanja žene (ženskog tela, izgleda i posredno emocija) u filmu, i (b) funkcije ženskog pogleda u odnosu na *filmsku predstavu*. A u muzici, moguće je postaviti sledeće slične probleme: (I) uslove zastupanja žene u muzičkom delu i svetu muzike, i (II) funkcije ženskog slušanja u odnosu na muziku.

Uslovi zastupanja žene u muzičkom delu i svetu muzike su određeni sa dve uloge. Prva uloga-žena kao tema muzičkog dela: žena je tema vokalnog teksta vokalno-instrumentalnog dela; muzičko instrumentalno ili vokalno-instrumentalno delo je posvećeno ženi, zatim, ma šta to značilo, muzika zvuči *ženski*. Na primer u baletskoj muzici ženska muzika je pisana za solo balerine ili za bilo koji odnos koji scenski ističe žensko, u operskoj muzici to je muzika koja sugerise ulogu žene u radnji, prati njen tekst (rečitativ, arija) ili ga pervertira, cenzuriše i potiskuje, a u filmskoj muzici je uloga sugerisanja ženskog povezana sa svim slučajevima vizuelnog prikazivanja žene (tela, emocija), takođe, i u popularnoj

muzici, a to vuče poreklo iz folklora; muzika je tematizovana o ženi sa ženske strane i sa muške strane, itd. Druga uloga, žena kao učesnica sveta umetnosti i podele rada u okviru institucija muzike u relacijama stvaralac-izvođač, stvaralac-izvođač-naspram-organizator-i-saučesnik, itd. Ove podele uloga imaju posebnu funkciju u odnosu na identifikaciju roda, ali i uslove stvaranja, izvođenja, recepcije i predočavanja muzičkog dela.

Pitanja o ženi kao slušateljki provociraju izvesne sasvim precizne i izdiferencirane funkcije kako u klasičnoj tako i u popularnoj muzici, s tim što su te funkcije u klasičnoj muzici prikrivene (ili učinjene kao sekundarne), a u popularnoj muzici date (kao primarne i gotovo izrečene ili nametnute). U klasičnoj muzici objekt je ponuđen kao objektivni-univerzalni objekt-muzika koji nije upućen posebnom subjektu identifikovanog razlikujućeg pola, rase i klase, već univerzalnom kultivisanom muzikalnom hipotetičkom subjektu (subjekt redukovano na uho, subjektu čije hipoteze su uspostavljene u visokoj umetnosti i elitnoj kulturi) i koji čisto (nevino, bezinteresno) uživa estetski, umetnički ili muzički u samom delu. Izvesni aspekti ukazivanja na identitet pola ili roda su sekundarni (zanemareni) ili su ponuđeni kao izvor (polazište) dela koje zatim biva transcendirano do univerzalnog čujnog utiska (univerzalne emocije, univerzalnog transistorijskog i transpolnog identiteta). I, zatim, može se pitati šta je, tada, muzika? Poziv apstraktnom Drugom koji zamenjuje posebnost *ljubljenе Dame, kralja, naroda, Boga, ...*<sup>46</sup> Ali, kako se ona odnosi prema konkretnom telu žene koja sluša: paradoksalno, istovremeno kao ono što pokreće samo telo, ali i kao ono sasvim strano telu, ono izvan tela i njegove neracionalizovane želje. To jeste muzika za samo uho i dušu (duh, emocije) - i zato se tu moramo pozvati na Barta<sup>47</sup> koji ukazuje da se uvek kada se kaže duh misli se na telo. Ovo nije samo shema slušanja, već i paradoks stvaranja muzike: odnos uključivanja i isključivanja tela iz igre ekonomije želje muzike. Suočavaju se estetsko idealizovano uživanje u *muzici bez tela i organa* i, metaforično, perverzno uživanje u *muzici koje ima telo sa organima i erogenim zonama*.<sup>48</sup>

### BELEŠKE

1. Polom (engl. *sex*), se naziva se biološka konstitucija ljudske jedinke kao 'žene' i kao 'muškarca'. Rodom (engl. *gender*), naziva se konstrukcija identiteta pola u kulturu i u odnosu na 'strukture' i 'funkcije' moći u kulturi. Videti: Joan W. Scott, "Gender as a useful category of analysis" iz *Gender and the Politics of History*, Columbia University Press, New York, 1988, str. 28-52.
2. Jane Flax, *Disputed essays on psychoanalysis, subjects, politics and philosophy*, Routledge, New York, 1993, Joan Copjec, *Read My Desire. Lacan against the Historicists*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1994. Kathleen Lennon, Margaret Whitford (pr.), *Knowing the Difference. Feminist Perspectives in Epistemology*, Routledge, London, 1994.
3. Gyatari Chakravorty Spivak, *Outside in the Teaching Machine*, Routledge, New York, 1993.
4. Julija Kristeva, *Moći užasa. Ogledi o zazornosti*, Naprijed, Zagreb, 1989.
5. Griselda Pollock, *Vision and Difference. Femininity, feminism and histories of art*, Routledge, London, 1988.

6. Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1984. i *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1987. Takođe: Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington, 1989.
7. Slavoj Žižek, Mladen Dolar, *Filozofija v operi*, Analecta, Ljubljana, 1993, David J. Levin (pr.), *Opera Through Other Eyes*, Stanford University Press, Stanford, 1994. i Slavoj Žižek (pr.), *Filozofija v operi II: Simptom Wagner*, Analecta, Ljubljana, 1996.
8. Sally Banes, *Dancing Women. Female Bodies on Stage*, Routledge, London, 1998.
9. Lawrence Kramer, "Liszt, Goethe, and the Discourse of Gender" i "Musical Form and Fin-de-Siecle Sexuality" iz *Music as Cultural Practice 1800-1900*, University of California Press, Berkeley, 1990, str. 102-134 i 135-175.
10. Na primer, simpozijumi koje su organizovale Džejn Bauers (Jane Bowers) "Feminističko školovanje i polje muzikologije" i Suzan Kuk (Susan Cook) "Uticaji feminističkih studija u nastavi".
11. Philip Brett, Gary Thomas, Elizabeth Wood (pr), *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicologies*, Routledge, New York, 1993.
12. Susan McClary, "This is Not a Story My People Tell: Musical Time and Space According to Laurie Anderson" i "Living to Tell: Madonna's Resurrection of the Fleshly" iz *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1991, str. 132-147 i 148-166.
13. Roland Barthes, "Music's Body" iz *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*, University of California Press, Berkeley, 1991, str. 243-312.
14. David Schwarz, *Listening Subjects. Music, Psychoanalysis, Culture*, Duke University Press, Durham, 1997.
15. Lawrence Kramer, "Music and Representation. In the Beginning with Haydn's Creation", iz *Classical Music and Postmodern Knowledge*, University of California Press, Berkeley, 1995, str. 67-97.
16. Miško Šuvaković, "Diskurzivna analiza" iz "Poststrukturalistička nauka o muzici" (temat), *Novi Zvuk* (specijalno izdanje), Beograd, 1998, str.
17. Jacqueline Rose, *Ženskost in njeno nelagodje*, Analecta, Ljubljana, 1996.
18. Eva D. Bahovec (pr), *Ženska seksualnost: Freud & Lacan*, Analecta, Ljubljana, 1991. i Shoshana Felman, *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1993.
19. Sarah Kofman, *The Enigma of Woman: Woman in Freud's Writings*, Cornell University Press, Ithaca NY, 1985.
20. Julija Krsiteva, *Crno sunce. Depresija i melanholijska*, Svetovi, Novi Sad, 1994.
21. Dianne Hunter (pr), *Seduction and Theory: Reading of Gender, Representation, and Rhetoric*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, 1989.
22. Opšti pristup prikazivanju u muzici videti u tekstu Jeneffer Robinson, "Music as a Representational Art" iz Philip Alperson (pr), *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 1987, str. 165-192.
23. Braco Rotar, "Pitanje slikarstva. Logika transformacije Signifiance jeste logika materijalističkog koncipiranja sistema reprezentacije", *Projekta@t* br. 8-9, Novi Sad, 1997, str. 82 (beleška 25).
24. David Schwarz, "Music as Sonorous Envelope and Acoustic Mirror" iz *Listening Subjects. Music, Psychoanalysis, Culture*, Duke University Press, Durham, 1997, str. 7-22. i Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.
25. Pored naznačenih problema odnosa 'roda' i 'muzike' (autonomija, struktura muzičkog dela, muzičko izvođenje, institucija, istorija-naracija-biografija, teorija tematizacije žene i slušateljke) mogući su i sledeći problemi: predočavanje roda i muzike (kako teorije o muzici predočavaju identitet roda u muzici), muzika je nemoguća žena (metaforični opisi 'muzike' psihoanalitičkim lakanovskim predožbama žene), odnos 'popularne' i 'klasične' muzike u odnosu na rod (različite logike predočavanja 'roda' u folkloru, umetničkoj ('klasičnoj') i masovnoj popularnoj muzici).
26. O oslobađanju znanja: Mišel Fuko, "Predavanje od 7. januara 1976. godine" iz *Treba braniti društvo. Predavanja na Kolež de Fransu iz 1976. godine*, Svetovi, Novi Sad, 1998, str. 21-23.
27. Theodor W. Adorno, "Funkcija" iz *Uvod v sociologiju glasbe*, Državna založba Slovenije, 1983, str. 62-63.
28. Alenka Zupančič, "Od čiste želje k pulziji", *Razpol* št. 9, Ljubljana, 1996, str. 147-162.
29. Mladen Dolar, "Strel sredi koncerta" iz Theodor W. Adorno, "Funkcija" iz *Uvod v sociologiju glasbe*, Državna založba Slovenije, 1983, str. 301-357.
30. Pojam dekonstrukcije je naveden prema tekstu Žaka Deride, "Pismo japanskom prijatelju", *Letopis Matice srpske* br. 2, Novi Sad, 1985, str. 210-215. Pri tome dekonstrukcija nekog 'stava' ili 'teorije' ili 'načina stvaranja, izvođenja i recepcije muzike' ne znači njegovo/njeno odbacivanje, već interpretativno premeštanje u odnosu na kriterijume prisutno-odsutno, moćno-nemoćno, marginalno-dominantno, itd.
31. O Hansliku i Šenkeru videti u Bojan Bujić, "Music as an autonomous being" i "Bridge between music theory and philosophy and the beginnings of musicology as an independent discipline" iz *Music in European Thought 1851-1912*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, str. 7-50 i 341-364.
32. O Adornu videti Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991.
33. Umberto Eko, "Muzički kodovi" iz *Kultura informacija komunikacija*, Nolit, Beograd, 1973, str. 423-425.
34. Susan McClary, "Sexual Politics in Classical Music" u *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1991, str. 53-79.
35. Izvesna neodređenost upravlja značenjima 'svakog pisma'. O logici upisa kod Žaka Deride videti Nenad Mišćević, "Bilješka o nazivlju", iz *Bijeli šum. Studije iz filozofije jezika*, IC Rijeka, Rijeka, 1978, str. 20.
36. Suzanne G. Cusick, "Feminist theory, music theory, and the mind/body problem" iz Adam Krims (pr.), *Music/ideology - resisting the aesthetic*, G+B Arts, Australia, 1998, str. 37-55.
37. Shoshana Felman, *Skandal tijela u govoru. Don Juan s Austinom ili zavođenje na dva jezika*, Naklada MD, Zagreb, 1993.
38. Richard Leppert, *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*, California University Press, Berkeley, 1993.
39. Analogno pojmu sveta umetnosti filozofa Artura Dentoa, "The Artworld", *The Journal of Philosophy* LXI, 1964, str. 571-584.
40. Alison Assiter, "Althusser and Ideology" iz *Althusser and Feminism*, Pluto Press, London, 1990, str. 122-151.
41. Pauline Oliveros, "And Don't Call Them 'Lady'" iz Richatsd Kostelanetz, Joseph Darby (pr.), *Classical Essays on Twentieth-Century Music. A Continuing Symposium*, Schirmer Books,



- London, 1996, str. 171-173.
42. Bilo bi zanimljivo napraviti analizu sličnosti i razlika statusa muzičarki-izvođačica u odnosu na status 'zvezda' popularne kulture (rok, film, video) ili umetnica drugih umetnosti (likovne umetnosti, književnost). Posebno pitanje jeste o 'upisivanju roda u figuru izvođačice. Tu dolaze pod raspravu pitanja konstruisanja fantazma 'genijalnosti, muzikalnosti, fetiša, tela, zavođenja, želja, itd.
43. Videti belešku 35.
44. Pregledi žena muzičarki (pre svega kompozitorki) nalaze se u: Carol Neuls-Bates, *Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, Harper and Row, New York, 1982. i Sophie Fuller, *A Pandora Guide to Women Composers: Britain and United States 1629-Present*, Rivers Oram Press, 1995.
45. Marry Ann Doane, *Fammes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, New York, 1991.
46. Slavoj Žižek, "Robert Schumann ali romantični antihumanizam" iz "Argument za strpnešt" (temat), *Problemi* št. 3-4, Ljubljana, 1997, str. 127.
47. Videti belešku 13.
48. Žil Delez, Feliks Gatari, *Anti-Edip. Kapitalizam i Šizofrenija*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990.

### 3.3. MUZIKA I IDEOLOGIJA

Neka fragmentarna propitivanja o lakanovskim koncepcijama ideologije, o Barteovoj zamisli govora ideologije i Altiserovoj teoriji ideoloških aparatusa

#### 3.3.1 O isključenju "društvenog" kroz označiteljsku praksu: lakanovski pristup (1)

Uobičajeno se u estetici muzike i muzikologiji ukazuje na izuzetnu apstraktnost<sup>1</sup> muzike, pre svega apsolutne muzike, mada se, zapravo, želi reći da je svaka muzika transistorijska i transkontekstualna po svojoj formalnoj i zatvorenoj unutrašnjoj uređenosti. Time se obećava njena objektivnost (postoji "tu" kao zvučni zatvoreni ili autonomni događaj različit od drugih događaja sveta i društva) i univerzalnost (može se čuti, doživeti, razumeti i predočiti kao muzika bilo gde i bilo kada gotovo na isti način). Uporedne analize različitih umetnosti bi pokazale da strategije isključenja društvenog iz umetničkog dela (slike, romana, pesme, baleta, dramskog teatra, muzike, opere i filma) jesu neizvesne procedure, koje imaju svoj istorijski razlog i trenutak pojavljivanja, a to je uspostavljanje moderne kulture od XVIII veka kroz XIX vek do kraja 60ih godina XX veka. Muzika moderne od poznog baroka i klasičnog stila do poznih avangardi, kao i celokupno područje umetničkih praksi, događala se u uslovima klasne borbe uspostavljanja, razvoja i preobražaja

buržoaskog društva i njegovih projekata autonomnih institucija društva, umetnosti i kulture. U takvoj istorijskoj i geografskoj kulturi umetnost, a posebno muzika, obeležena je svojom apstraktnošću, odnosno, unutarmuzičkim i interpretativno-van-muzičkim isključenjem društvenog: "Ono što isključuje Društveno, a kroz to isključivanje društvenog se konstituiše, nije - u šta bi mnogi hteli da nas ubede - nikakav 'predljudski kaos', neodredljiv bezdan prirode, nego je to već određena praksa, označiteljska praksa, stvarna osnova onoga što Freud naziva nesvenim."<sup>2</sup> Označiteljska praksa kroz koju se konstituiše muzičko delo kao "muzičko delo u buržoaskoj epohi" donosi nekakvu predodžbu o društvu u kome nastaje i izvodi se, upravo time što nije puki odraz društva, već, zato, što društveni karakter (društvene karakterizacije) i društvenu istinu odražava (prikazuje, zastupa) u svom sopstvenom medijumu<sup>3</sup>, koji je i sam mediji onoga što društvo potiskuje: "Istina o društvu, naime nije istina samog društva, već istina onoga što društvo mora da 'ubije' da bi ostalo."<sup>4</sup> Odras društva u muzici nije odraz istine, već demonstriranje efekata "**označiteljske prakse**" koja tu istinu prikriva, cenzuriše, skriva ili potiskuje pokazujući muziku kao apstraktnu (objektivnu, univerzalnu) pojavu i vrednost. Zato, Mocartova /*Otmica iz Sarajla*/, Berliozova /*Fantastična simfonija*/, Vagnerova /*Zigfrid*/, Mahlerova /*bilo koja Simfonija*/ ili Satijeva /*iz Sporta i razonode*/ 'pisanja muzike' ne odražavaju društveni sadržaj "samo" putem "programa" ili nekakve mizičke ikoničnosti, indeksnosti ili simboličnosti, nego neposredno, u organizaciji same *označiteljske ekonomije*, čiji je tek sekundarni učinak vanmuzičko (programsko) ili unutarmuzičko (formalno-estetsko). Zapravo, ako muzičko delo 'govori' nešto o društvu i društvenosti ono to čini kroz sopstvenu cenzuru društvenosti i postignuće nametnute predodžbe o sopstvenoj apstraktnosti (fenomenološkoj objektivnosti i univerzalnosti). Zato, kada se pita o istoričnosti i geografičnosti<sup>5</sup>, zapravo društvenosti, zapadne buržoaske umetničke muzike od XVIII do kasne sredine XX veka, valja poći od zapažanja kako "čak i najapstraktnije kategorije, uprkos tome što - baš zbog svoje apstraktnosti - važe za sve epohe (i geografske lokacije, napomena m.š.), u samoj određenosti ove apstraktnosti su isto toliko proizvod historijskih prilika i u punoj mjeri važe samo za te prilike i unutar njih".<sup>6</sup>

#### 3.3.2 Ideologija i fantazam: lakanovski pristup (2)

Muzika jeste provociranje efekta Realnog (Lakanovog Realnog)<sup>7</sup> koje se pokazuje upravo tamo gde mislimo da je u pitanju vladajući privid ili da realnog nema. Nije *ludilo* ideologije u tome što u nju svi veruju, što se identifikuju sa njenim prividom kao sa realnošću, već naprotiv, ludilo je u tome što subjekt negde u dubini svoje duše u nju ne veruje, što za njega ideologija ostaje spoljašnja, neuhvatljiva, nepredočiva istina sopstvenog okvira, odnosno, sopstvenog odvajanja od neuhvatljive prave i užasne Realnosti. Po postoznačiteljskoj lakanovskoj teoriji ideologija je nešto slično fantazmu barem na nivou efekta.

Fantazam je okvir ili ekran (zaslon, barijera) koji odvaja subjekt od realnosti i time uspostavlja sebe kao "agenta" nesporazumevanja.<sup>9</sup>

Reći ideologija, u istorijskom smislu, znači fiksirati različite statuse fantazma ili, neodređenije rečeno, uverenja (fantazam doveden do jezika indeksacije u jeziku svakodnevice):

- (a) u tradiciji ideologija je, gotovo, kao prirodni svet u koji je zaronjen subjekt i koji svoju ideološku naddeterminisanost, determinisanost i poddeterminisanost *vidi* tek kroz transcendentne (kvazi-kao-transcendentne) mogućnosti razlikovanja unutrašnjeg i spoljašnjeg identiteta (bivstvovanja u njoj ili njemu) - zaista pravoslavna liturgija ili monotono pevanje uz ples sufija i derviša nije muzika kao umetnost, već sasvim konkretno sredstvo kojim se dolazi do onog drugog asimetričnog (na primer, Boga/Alaha);
- (b) u modernizmu ideologija je spoljašnja i instrumentalno nametnuta velika priča (metajezik) o prošlosti (dijalektika istorije), sadašnjosti (fenomenologija ljudskog duha u "zahvatanju" sveta) i budućnosti (sve one utopijske priče o novom boljem svetu od hrišćanskog disidentstva i teozofije, preko socijalutopizma i marksizama do *new agea* i gibanja mladih u kasnim 60im) - umetničko delo kao da *cenzuriše* (isključuje) ideologiju i njene efekte iz muzike, na primer, pogledajte Šenbergove *klavirske komade op.23 i 25*, u njima kao da se ukazuje sama objektivnost internog muzičkog čina;
- (c) u postmodernizmu ideologija je fragmentarna lokalna ili pojedinačna ili transgresivna (prestupnička) priča koja je brisani, odloženi ili premešteni trag utopije realnosti (fantazma) ili brisani, odloženi ili premešteni trag identiteta (prodor prvostepenog jezika predočavanja u legitimnost metajezika gospodara, gubljenje granica razumljivosti između jezika misli, privatnog jezika samoidentifikacije, prećutnog znanja mikro ili makro društvene paradigme i javnog jezika komunikacije) - u postmodernoj muzici brisani tragovi ideologije društva postaju reference same muzike koja nije samo muzika, već taktika, igra ili procedura premeštanja brisanih tragova kulture posredstvom muzike (obratite pažnju, na primer, na operse trilogije Filipa Glasa ili filmsku muziku koja se sluša odvojeno od filma Džona Zorna /John Zorn/).

### 3.3.3 Ka teoriji dvostruke naturalizacije

Moj cilj, danas, jeste, da pred ovim uvaženim skupom, pokušam da lociram kritične teorijske, estetičke, filozofske, muzikološke i etnomuzikološke modele identifikovanja, opisi- vanja, interpretiranja i objašnjavanja zapadne umetničke muzike kao nestabilnog uzorka ili primera, posredstvom koga se identifikuje i interpretira ideologija istorijskog i geograf- skog društva u kome se muzičko delo komponuje, piše i izvodi. Želim da se suočim sa

mogućnostima diskurzivnog identifikovanja i interpretiranja *cenzure* kojom se u umet- ničkoj muzici isključuje njen društveni sadržaj kojim se ona pokazuje kao transistorijska i transgeografska,<sup>10</sup> odnosno, transkulturno i transdruštveno. Da bih taj cilj ostvario pribeći ću jednom specifičnom teorijskom gestu, koji ću nazvati gest dvostruke natural- izacije. Reč je o naturalizaciji<sup>11</sup> interpretativnih pristupa muzikologije i estetike muzike *zapadne umetnosti*, muzici konceptima i postupcima interpretacija etnomuzikologije, ako je etnomuzikologija naturalizovana (shvaćena i predočena) kao poststrukturalistička nauka ili familija teorija o specifičnim muzičkim kulturama. Ovim *teorijskim gestom* su izvedena dva karakteristična preobražaja ili dve naturalizacije:

- (I) preobražaj povezanih i među sobom artikulisanih pojmova estetike muzike i muzikologije iz njihovog kantovsko-hanslikovskog stadijuma idealnih i formalnih transistorijskih i transgeografskih pojmova u pojmove koji se mogu tretirati kul- turološkim pristupom<sup>12</sup>, i
- (II) preobražaj **empirijski** orijentisane etnomuzikologije kao nauke o predumetni- čkim (folklornim, izvornim, vanevropskim) muzičkim praksama i kulturama, u opštu **teorijski** situiranu nauku ili familiju teorija o istorijskim i geografskim muzičkim kulturama; drugim rečima, umetnička muzika i njeni svetovi se postav- ljaju kao objekti kulturološki orijentisane teorije.

Zato, potrebno je proizvesti nekakav *novi označitelj (point de capiton)*, dodatni označitelj, kao i njegov trenutak i mesto uvođenja u igru interpretacija, koji će reartikulisati polja estetike muzike, muzikologije i etnomuzikologije i učiniti ih čitljivim na nov način. Treba pripremiti muzikologiju kao opštu nauku o zapadnoj umetničkoj muzici, da dela locira, iden- tifikuje, opisuje, objašnjava i interpretira i njihove atmosfere zapadne muzike kao specifične, kulturom određene diskurse, a to znači kao specifične etnomuzikološke uzorke.

### 3.3.4 Ideosfera i muzika: jedna moguća primena

Bartove<sup>13</sup> rasprave

Ovde se polazi od jedne bartovske semiološke teze, a to je da je svaki ljudski gest, oblik ponašanja, iskazivanja, stvaranja, premeštanja ili izvođenja neka vrsta *govora*. Muzika se može opisati i interpretirati kao neka vrsta *govora*, a to znači da muzika pokazuje, ukazuje, povezuje i zastupa nekakav višak smisla i značenja koji nije sadržan u njenom formalnom poretku, ali sa kojim jeste posredno povezan njen poredak u procesu komponovanja, izvođenja ili recepcije muzike. Jednostavno rečeno, čak i moje *neuko* (nemuzičarsko) uho može razlikovati i identifikovati muzički uzorak baroka od klasičnog stila, uzorak klasičnog stila od romantizma, i romantizam od radikalnih primera ekspresionizma, itd... Odnosno, mogu razlikovati i rekonstruisati tužnu muziku od vesele ili, što je važnije, od emocionalno neutralne muzike. Zapravo, ovim želim reći da, ako sledim Barta, muzika

nešto *govori* za moje telo-i-um kroz razlikovanje toga što čujem (*hearing*) kao zvuk od onoga što slušam (*listening*) kao određenu muziku.<sup>14</sup> To što se muzika može istorijski, stilski ili kulturološki identifikovati iz samog slušanja muzike ili čitanja notnog zapisa ukazuje na to da muzika ima neku vrstu govora ili ideosfere. Ideosfera jeste *govorni sistem*, sfera govora jedne ideologije. To što u muzici prepoznavamo jeste nekakva **ideo-muzička-sfera** koja nas neprecizno i bez argumenata uvodi u sferu svog kao-govora, i ubeđuje nas da je ona "to" što se doslovno ne izriče, ali što se zastupa. Ako rečeno važi, tada je jedan od bitnih zadataka etnomuzikologije, redefinisane, kao nauke o muzičkim kulturama da uspostavi ideo-muzičke-sfere<sup>15</sup> kao odnose formalnog poretka muzičkog dela, njegovog zapisa, resemantizujućih<sup>16</sup> kontekstualnosti i njihovih "zastupničkih" govora koji se obećavaju iz samog slušanja.

### 3.3.5 Institucija ili spoljašnja "priroda" muzike - Altiserov pristup

Postoji jedno uobičajeno gledište<sup>17</sup> konstituisano oko temeljnog spoja hanslikovski razvijane muzikologije i kantovski centrirane estetike. Prema tom gledištu muzičko delo je određeno imanentnim unutrašnjim pravilnostima muzičke forme, koja se pojavljuje pred čulima (specijalizovanim čulom sluha) i koja se pojavljuje kao pismo (*écriture*) koje zastupa pojedinačnu pojavnost izvođenja (ili *token*) za nužni tip (*type*).<sup>18</sup> Odnosno, muzika (muzika kao paradigma ili kao disciplina umetnosti i kulture) je određena unutrašnjim i **imanentnim** zakonitostima umetničkog dela, koje jeste estetska konsekvencija sopstvenih unutrašnjih odnosa muzičkog materijala. Ako primenimo Altiserovu zamisao ideologije i ideološkog aparatusa na zamisao muzike kao umetnosti, tada se uspostavlja inverzni pristup formalističkom. Krenimo po redu!

Altiserov pojam ideologije<sup>19</sup> se uspostavlja strukturalnom logikom spoljašnje materijalne nadređenosti asimetričnog odnosa individuumu prema svetu i sveta prema individuumu koji time postaje subjekt. Ideologija nema istoriju, Altiser to tvrdi u onom smislu u kome Frojd iskazuje da je nesvesno spoljašnje. Ideologija je dato okruženje ili odnos unutar okruženja. Po njegovoj prvoj tezi, ideologija prikazuje (*represent*) imaginarne relacije individuumu prema njegovoj ili njihovim realnim uslovima egzistencije.<sup>20</sup> Drugim rečima, ideologija je sistem prikazivanja. Po drugoj tezi, ideologija ima 'materijalnu egzistenciju', a to znači da zamisli, predstave, prikazivanje, imaginarne i simboličke konstrukcije nastaju u određenom materijalnom poretku: u poretku društvene institucije (nekakvog *društvenog aparatusa*). Po trećoj tezi, ne postoji individualna, ljudska ili društvena praksa koja nije ideološka i koja nije u ili kroz ideologiju. Po četvrtoj tezi, ne postoji ideologija koja nije data od subjekta i koja nije za subjekte. Zato, peta teza može da glasi: "Kažem: kategorija subjekt je konstitutiv svake ideologije, ali u isto vreme i odmah dodajem da je kategorija subjekta konstitutiv svih ideologija samo u onom smislu u kojem svaka ideologija ima

funkciju (koja je određuje) da konstituiše konkretne individualnosti kao subjekte. U međuodnosu ove dvostruke konstitucije egzistira funkcija svake ideologije, a ideologija nije ništa do svoja funkcija u materijalnoj formi postojanja te funkcije."<sup>21</sup>

Ako se rečeno prihvati kao mogući okvir rasprave statusa<sup>22</sup>, funkcija<sup>23</sup> i efekata<sup>24</sup> muzike i muzičkog dela, tada se moraju postaviti hipoteze:

- (I) Muzičko delo ili, ma šta to značilo, muzika jeste određeno spoljašnjim materijalnim okolnostima koje se kroz delo formalno-estetičkim unutrašnjim poretkom (formom) realizuju. Drugim rečima, to što neka muzička dela bivaju identifikovana, analizirana, opisana, objašnjena i interpretirana kao imanentno muzička ili imanentno estetska znači da je njihova spoljašnja određenost takva da njihovu društvenu prirodu pokazuje kao autonomnu ili nezavisnu od društvenih funkcija. Zapravo, ovo je izrečeno u onom smislu u kome je Adorno o apsolutnoj muzici u epohi buržoaskog društva govorio **kao o muzici čija je funkcija da bude bez funkcije**<sup>25</sup>. U tom smislu, Mladen Dolar iznosi tezu: "Racionalizovana društva trebaju iracionalne institucije; kapitalizam, zato, treba za svoj razmah institucije, koje na prvi pogled osporavaju njegovo načelo i koje se prikazuju kao višak viška, kao još neodbačeni arhaizam, atavizam iz prošlog doba."<sup>26</sup>
- (II) Muzika zastupa (posreduje, na neki, ne nužno eksplicitan način, prikazuje, sugeriše, ukrašava ili izražava) imaginarne (akustičke) odnose individuumu prema njegovim realnim uslovima egzistencije. Drugim rečima, ideologija je sistem zastupanja. Ne postoji muzika ili muzičko delo koje ne uspostavlja odnos zastupanja individuumu u njegovom preobražaju u subjekt prema predočivosti realnosti. Na primer, sukob<sup>27</sup> između Rusoa i Ramoa nije bio vođen promenom kriterijuma zastupanja od baroknog numerološko-kosmološkog ka prosvetiteljskom ljudsko-društvenom. Zar, ta spoljašnja ideološka izmena nije bila nužno uticajna na imanentno muzička opredeljenja kompozitora Rusoa i kompozitora Ramoa prema razlikovanju uloge, funkcije i efekta vokalnog i instrumentalnog u muzičkom delu.
- (III) Muzika ima materijalnu egzistenciju, a to znači da uvek nastaje u određenom materijalnom poretku društva, odnosno u poretku društvene institucije (nekakvog društvenog aparatusa). Drugim rečima, ne postoji muzika izvan društvene institucije, bez obzira da li je ta društvena institucija plemenski ritual, etnički obred, politička feudalna, buržoaska ili realsocijalistička ceremonija, zabavni masovni spektakl, medijsko posredovanje ili samotno pevanje u stanu u slobodno vreme, na primer u kadi, ili porodično sviranje na nedeljnom koncertu u tipičnoj buržoaskoj holandskoj ili nemačkoj porodici XVIII veka itd... Muzika se izvodi kao konstituent društvenog odnosa (izuzetnog) i zato jeste institucionalno situirana. Karakteristično je da upravo muzika bez funkcije, na primer, apsolutna

muzika uvek i jedino postoji kao institucionalni poredak: privatnog ili javnog orkestra (simfonijski i kamerni orkestri, filharmonija). Živo ili medijsko reprodukovanje muzike je uvek zahvaćeno nekakvim materijalnim aparatusima koji konstituišu i koji su konstituisani unutar javne društvene sfere i u nekakvom odnosu su sa "javnim mnjenjem" i njegovim konstitucijama realnosti.<sup>28</sup>

(IV) Ako ne postoji individualna, ljudska ili društvena praksa koja nije ideološka i koja nije u ili kroz ideologiju, tada nema ni muzičke prakse koja nije ideološka i koja nije u ili kroz ideologiju uspostavljena. Zaista, uporedite, na primer, status minimalne muzike u kapitalističkom američkom društvu i u realsocijalističkim društvima Istočne Evrope (na primer, Srbija, Rusija ili Poljska).<sup>29</sup> Zapazićete da je u pitanju muzika koja *prilično slično zvuči*, koja je komponovana na bliskim konceptualnim pretpostavkama i shemama, ali da je u pitanju muzika koja ima sasvim različite funkcije i efekte na poetičkom i na društvenom planu. U jednom slučaju je reč o muzici koja zastupa prevazilaženje modernizma (američki autori), a u drugom slučaju muzika koja realizuje modernizam (istočnoevropski autori),

(V) Ne postoji ideologija koja nije data od subjekta i koja nije za subjekte, odnosno, ne postoji muzika koja nije data od subjekta i koja nije za subjekte. Zato, može da se kaže da muzika učestvuje u konstituisanju subjekta, tj. u preobražaju individuum koji peva/svira u subjekta muzike. Međutim, taj subjekt koji nastaje kroz praksu muzike nije samo muzički subjekt u nekom idealizovanom smislu muzičkog bića ili bića od muzike i bića za muziku, već jeste i subjekt koji se konstituiše kroz muziku da bi bio uspostavljen od i za ideologiju, a to znači za neizvesnu vanmuzičku sliku ljudske realnosti. Postoje sasvim različite dimenzije konstituisanja subjekta kroz muziku u odnosu na ideologiju (spoljašnje institucije) u širokom rasponu od uslova i okolnosti komponovanja<sup>30</sup>, preko razlikovanja institucija izvođenja i slušanja<sup>31</sup> do zamisli akustičkih omotača koji obrazuju svet svakodnevice buržoaskog građanina i svet potrošnje masovne kulture.<sup>32</sup> Muzika jeste spolja i ona zahvata telo individuum (body-mind) u uspostavljanju realnosti nastajućeg subjekta.

## BELEŠKE

1. Uporediti: Carl Dalhaus, *The Idea of Absolute Music*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989; Roger Scruton, "Language" i "Culture", iz *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997, str. 171-210 i 457-508; i Edward Lippman, "Conceptions of Objectivity", iz *A History of Western Musical Aesthetics*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1992, str. 393-436.
2. Uvodnik "Umetnost, društvo/tekst. Nekaj pripomb o sedanjih razmerjih razrednega boja na području književne produkcije in njenih ideologij", *Razprave Problemi* št. 3-5 (147-149),

Ljubljana, 1975, str. 1-10; prevedeno kao "Umetnost, društvo/tekst. Nekoliko napomena o sadašnjim uslovima klasne borbe na području književne produkcije i njenih ideologija", *Polja* br. 230, Novi Sad, 1978, str. 2-5.

3. Treba podsetiti na Adornov stav da muzika ispunjava svoju društvenu funkciju samo ako u svom vlastitom materijalu i po vlastitim formalnim zakonima prikazuje društvene probleme koje sadrži u sebi do najunutarnije ćelije svoje tehnike - uporediti: Theodor W. Adorno, "Predgovor", iz *Uvod v sociologijo glasbe*, DZ Slovenije, Ljubljana, 1985, str. 10-11.
4. Ibid-2, str. 3.
5. Danas se u studijama različitih umetnosti povezuju i ukrštaju rasprave zasnovane na suočavanju istorijskih i geografskih "identiteta". Na primer: o likovnim umetnostima Eric Fernie (pr), *Art History and Its Methods. A Critical Anthology*, Phaidon, Oxford, 1996. ili Griselda Pollock, *Generations & Geographies in the Visual Art. Feminist Reading*, Routledge, London, 1996; o filmu Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetics. Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, Bloomington, 1995; o odnosima muzike i likovnih umetnosti Richard Leppert, *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*, University of California Press, Berkeley, 1995.
6. Karl Marx, Friedrich Engels, *Dela*, tom 19: Osnovi političke ekonomije I, Beograd, 1979, str. 21-22; navedeno u raspravi o *istoričnosti psihoanalize* koju je sproveo Slavoj Žižek u "Psihoanaliza u kritičkoj teoriji društva", iz *Birokratija i uživanje*, SIC, Beograd, 1984, str. 9.
7. Prema Slavoj Žižeku: "Drugim rečima, ovom "realnošću" - kao bogatstvom slika u rebusa - već ovladava skriveni zakon Simbolnog, ugušeni označiteljski lanac, dok je Realno upravo ono što se ne može simbolizovati, traumatični elemenat koji je kao stvarno telo u označiteljskoj mreži. Realno je stravična praznina koja zjapi usred Simbolnog i oko koje se strukturiše Simbolno", iz Slavoj Žižek, "Lakanov 'povratak Frojdu'", *Kultura* br. 57-58, Beograd, 1982, str. 197.
8. Ovde se misli na "obrt" koji je došao u učenju Žaka Lakana u seminaru Etika psihoanalize (1959-60), a koji je vodio od "nesvesnog strukturiranog kao jezika" (označiteljski poredak) ka *Stvari u samom "scru" problema*, zapravo ka otporu simbolizaciji koji pruža uživanje (*jouissance*). Uporedi: Slavoj Žižek, "The Undergrowth of Enjoyment...", iz Elizabeth i Edmond Wright (ed), *The Žižek Reader*, Basil Blackwell, Oxford, 1999, str. 13-14.
9. Braco Rortar, "Pitanje slikarstva - Logika transformisanja signifičance jeste logika materijalističkog koncipiranja sistema reprezentacije", *Projekta@t* br. 8-9, Novi Sad, 1997, str. 82.
10. Transistorijskim i transgeografskim, u ovom slučaju, imenujem ono što je univerzalno i što važi za svako vreme i svaku kulturu, što nije određeno pojedinačnim, partikularizovanim i lociranim identitetom.
11. Naturalizacijom se naziva postupak dovođenja pojmova, koncepata i postupaka jedne naučne ili teorijske discipline u takav oblik da se na njih mogu primeniti postupci druge nauke ili familije teorija.
12. Uporediti, na primer, Susan McClary, Richard Leppert (ed), *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987; Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice 1800-1900*, University of California Press, Berkeley, 1990; John Shepherd, Peter Wicke, *Music and Cultural Theory*, Polity Press, Oxford, 1997.
13. Bareov pristup obećava nekoliko sasvim različitih mogućnosti: (a) lociranje govora ideologije muzike (ovaj pristup identifikujem u ovoj raspravi), (b) pitanje odnosa muzike i jezika ("Music, Voice, Language", Ibid-14, str. 278-285), (c) pitanje odnosa muzika, označitelj i telo ("Rasch", Ibid-14, str. 299-312).
14. Roland Barthes, "Listening", iz *The Responsibility of Forms - Critical Essays on Music, Art,*

- And Representation*, University of California Press, Berkeley, 1991, str. 245-260.
15. Rolan Bart, "Ideosfera", *Kultura* br. 44, Beograd, 1979, str. 119-134.
  16. Pod re-semantizacijom podrazumevam postupke slušanja, čitanja, čitanja i slušanja, odnosno izvođenja koji oživljavaju smislenost neke tvorbe ili svojstva - videti Nenad Mišćević, "Struktura filozofskog teksta", iz *Bijeli šum (studije iz filozofije jezika)*, IC Rijeka, Rijeka, 1978, str. 174.
  17. Zapravo u pitanju su dva najčešća pristupa: (1) formalistički koji se zasniva na unutrašnjoj strukturalnoj izuzetnosti muzičke forme, i (2) platonistički koji se zasniva na izuzetno-spoljašnjoj metafizičkoj koncepciji ideje muzike koju kompozitor otkriva i predočava (odslíkava ili zastupa) delom. Ova dva pristupa se na izvestan način su-odnose, jer platonistički, nudi metafizičku verifikaciju (centriranje) bespogovornog prihvatanja idealiteta unutrašnje forme. Uporediti: Ivan Focht, "Modalna analiza estetskog predmeta", iz *Uvod u estetiku*, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, 1972, str. 89-125; Ivan Focht, "Modaliteti muzike i harmonija sfera", iz *Savremena estetika muzike. Petnaest teorijskih portreta*, Nolit, Beograd, 1980, str. 78-87; i Faruk Hajdarović, *Filozofija muzičkog formalizma. Estetika muzičke forme*, GIP Intergraphic, Beograd, 1998.
  18. Grubo rečeno: token jeste pojedinačno izvođenje muzičkog dela koje je dato kao notni zapis ili type. Jedan type ima različite, na neki način, odgovarajuće ili, tek, korespondirajuće tokene.
  19. Louis Althusser, "Ideology is a 'Representation' of the Imaginary Relationship of Individuals to their Real Conditions of Existence", iz Slavoj Žižek (ed), *Mapping Ideology*, Verso, London, str. 123-128.
  20. Ibid-20, str. 123.
  21. Louis Althusser, "Ideology Interpellates Individuals as Subjects", Ibid-20, str. 129.
  22. Načina postojanja muzike u društvu.
  23. Zastupničkih odnosa muzike u društvu, prema društvu ili za društvo.
  24. Posledica ili učinaka koje muzika prikazuje, zastupa, izražava ili, tek, indeksira na odnose subjekta prema konkretnom društvu i njegovoj realnosti.
  25. Theodor W. Adorno, "Funkcija", Ibid-3, str. 59-76.
  26. Mladen Dolar, "Strel sredi koncerta", Ibid-3, str. 303.
  27. Ana Stefanović, "Ramo i Ruso - ekskluzivnost ili koegzistencija?", iz *Izuzetnost i sapostojanje (V međunarodni simpozijum: folklor \* muzika \* delo)*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1997, str. 78-86.
  28. Uporediti, na primer, raspravu autonomije muzike u Janet Wolff, "Foreword: The ideology of autonomous art" i Susan McClary, "The blasphemy of talking politics during Bach Year", iz Richard Leppert, Susan McClary (ed), *Music and Society - the politics of composition, performance and reception*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, str. 1-12 i 13-62. Takođe uporediti rasprave modusa vizuelnog prikazivanja i predočavanja muzičkog života u Richard Leppert, *The Sight of Sound. Music, Representation, and The History of the Body*, University of California Press, Berkeley, 1993.
  29. Uporediti, na primer, produkcije američkih (Teri Rajli /Terry Riley/, Stiv Rajh /Steve Reich/, Filip Glas) i beogradskih (Vladimir Tošić, Miša Savić) 'minimalista', pored istorijskih i formalno-muzičko-estetskih razlika koje se uobičajeno izvode, moguće je identifikovati i društveno-političke razlike koje imaju znatan uticaj na razumevanje samih formalnih rešenja kao postavangardnih (u slučaju američkih autora) avangardnih (u slučaju beogradskih autora). Kod američkih autora, reč je o nekakvoj tradiciji avangarde koja u poznom kapitalizmu (termin Frederika Džejmsona) postaje produkcija nove artifićijelne i otuđene realnosti unutar dekonstrukcija modernizma. Kod beogradskih autora, reč je o poznom avangardizmu koji u odnosu na nacionalnu modernu muzičku tradiciju

uspostavlja čiste ili radikalne forme visokog modernizma. U političkom smislu, ako sledimo smer razmišljanja Hala Fostera o skulptorskom minimalizmu, možemo reći da američki muzički minimalizam zastupa i predočava pozni kapitalizam i njegove ekonomije (repetitivnost, formalni shematizam, pitanja o drugom muzike i o drugim muzičkim kulturama u odnosu na evropske, multikulturalizam). Naprotiv, beogradski minimalizam nastaje iz kriza realsocijalističkog društva koje gubi dogmatski horizont socijalno orijentisane umetnosti i, još, ne uspostavlja horizont nacionalnog identiteta. Uporedi: Michael Nyman, "Minimal Music, determinacy and the new tonality", iz *Experimental Music. Cage and Beyond (2nd edition)*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999; Marija Masnikosa, *Muzički minimalizam. Američka paradigma i differentia specifica u ostvarenjima grupe beogradskih kompozitora*, Clio, Beograd, 1998; Fredric Jameson, "Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma", *Kulturni radnik* br. 3, Zagreb, 1985, str. 34-91 i Hal Foster, "The Crux of Minimalism", iz *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of Century*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1996, str. 35-68.

30. Želi se reći da se uslovi komponovanja moraju pratiti ne samo u poetičkim uslovima i okolnostima, već i u odnosu na promenu društvenih mikro i makro paradigmi. Drugim rečima, razlika između Bahove i Mocartove poetike nije samo razlika imanentno muzičkih poetika (razvoja, preobražaja), već i razlika promene spoljašnjeg sveta: raspada religioznog totaliteta u epohi preobražaja feudalnog hrišćanskog u buržoasko laičko društvo.
31. Izvođenje muzike kao kućne vežbe, javnog koncerta ili medijski emitovanog snimka. Uporedite, na primer, izvođenja Bahovih *Goldberg varijacija* unutar porodice Goldberg tokom vežbanja klavira i na snimcima Glena Gulda (Glenna Goulda). U pitanju su sasvim različite institucije muzike i razlikujući subjekti koji se kroz to delo nude samom nadređenom svetu porodične kontemplacije ili svetu masovne medijske produkcije i distribucije.
32. Ričard Lepert govori o zvučnom pejzažu (sonoric landscape) u "The Sonoric Landscape, Representation, and Embodiment", Ibid-27, str. 17-18, a Kaja Silverman razvija pojam "akustičkog ogledala" u *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1988, dok Dayid Schwarz njene zamisli razvija ka "muzičkom zvučnom omotaču" (*Music as Sonorous Envelope*) i "zvučnom fantazmatskom prostoru" (*sonorous fantasy space*) u *Listening Subjects. Music, Psychoanalysis, Culture*, Duke University Press, Durham, 1997.

### 3.4 KRITIČNO PRAVO NA FILOZOFIJU I NEIZVESNO PRAVO NA MUZIKU

Čovek nije pčela. Ukoliko je racionalno biće (*Vernunftwesen*), predodređen je (*hingestellt*), pretpostavljen za zadatak dopunjavanja manifestiranja svijeta (*eine Ergänzung der Welterscheinung*). On dovršava fenomenalizaciju. On je tu zato što se svijet pojavljuje kao takav i da bi mu pomogao da se kao takav pojavi u spoznaji. Zapravo, on je neophodan za dovršenje ili ocjelovljenje (*ergänzen*) onoga što je nedostatno. Bez



njega manifestacija Boga ne bi bila moguća. Čovjek mora svojim vlastitim djelovanjem razviti (entwickeln) ono što nedostaje za totalnu manifestaciju Boga (Was nur der Offenbarung Gottes fehlt).

To je ono što nazivamo prevođenjem, a također i ciljem sveučilišta.

Jacques Derrida, "O pravu na filozofiju"<sup>1</sup>

Potraga za formom moralnosti koja bi svima bila prihvatljiva u smislu da bi joj se svi morali pokoravati, izgleda mi katastrofalnom.

Michel Foucault<sup>2</sup>

### 3.4.1 Asimetrija prava na filozofiju i prava na muziku

Svakako će ovde biti reči o onome što nedostaje, što je već unapred izgubljeno i što izgleda sasvim nemoguće, odnosno, nepotrebno. Muzici nedostaje filozofija - ona se peva i svira bez reči koje traže opravdanje u mislima o prisustvu i postojanju (*biću*). Privid koji stvara 'svirljiva' ili 'pevljiva' muzika jeste da njoj nije potrebna filozofija, da ona postoji kao veseli ili tužni događaj (izvođenja) same muzike u prostoru i vremenu ljudskog tela.<sup>3</sup> Za filozofiju je muzika, kao 'suštinska' delatnost unutar filozofskog, izgubljena još pre Sokrata i Platona<sup>4</sup> u onom užasnom, outdujućem i traumatičnom poslepitagorejskom raskidu čoveka i kosmosa iz koga je nastala kultura. Muzici nedostaje 'glas' koji postaje 'teorijski govor'. Muzici nedostaje 'glas'<sup>5</sup> koji bi iskazivao svoja prava na ono što je izvan muzike (emocije, prirodu, ljudskost, seksualnost, politiku, religiju, svakodnevicu), a filozofiji nedostaje ono što glas utilitarnog govora (lingvistički centriranog predočavanja misli govorom i pismom) ne pruža ornamentalnom (ukrasnom) glasu pevanja<sup>6</sup>.

Zašto tu i sada stvarati probleme i pitati se o hipotetičkom manjkavom pravu muzike na filozofiju i sasvim mogućem, ali udaljenom (otuđenom), pravu filozofije na muziku? Odgovor je jednostavan, gotovo infantilni: *čovek nije pčela*.<sup>7</sup> Odnosi muzike (umetnost) i filozofije (teorija) nisu tek tu bez mene ili nas koji jesmo u nekom lokalnom vremenu i prostoru znanja ili neznanja unutar ili izvan muzike i filozofije. Odnosi muzike i filozofije se postavljaju i pokazuju 'kroz' ponovno aktiviranje lokalnih znanja koja kao da moraju da:

- (I) iz muzike budu iznesena u polje društvenih teorija (pa i filozofije) kako da bi se tehnika muzike pokazala u odnosu na koncept, ideologiju ili, tek, intuicije koje jesu njeno nužno okruženje - muzika sa filozofijom ne deli telo (materijalni diskurs), već pokazuje pravo na otpor (opiranje, odbijanje, popuštanje, rapavost) jednog tela drugom telu; i
- (II) iz filozofije usredsređene na izvesno široko polje opštosti (sasvim očiglednih spekulativnih sistemskih hijerarhija interpretacije i rasprave) provociraju neizvesnosti posebnih lokalizacija muzike, koja su neuporediva sa drugim umetnostima,

formacijama ili efektima kulture; odnosno, filozofija iz svoje opštosti, sistematičnosti i sveoubovatnosti aktivira mogućnost lokalnih znanja<sup>7</sup> iz muzike koja se ukazuju naspram njene obećane hijerarhijske građevine smisla, značenja i vrednosti - filozofija sa muzikom ne deli telo (diskurs), već pokazuje pravo na stvarno ili prividno (doslovno ili metaforično) kršenje otpora (zavođenje, pristajanje, glatkoću) jednog tela drugom telu (u metafizičkom i metaforičnom smislu reč 'telo' se može zameniti rečima /diskursom o/ 'srce' /srcu/, 'ljubav' /ljubavi/, 'duša' /duši/ ili 'duh' /duhu/).<sup>8</sup>

Na način koji je u tradiciji modernizma (ideala autonomije disciplina)<sup>9</sup> asimetrija prava muzike na filozofiju i prava filozofije na muziku izgledala kao određujući argument za razumevanje nepotrebnosti rasprave odnosa muzike i filozofije<sup>10</sup>, tako danas heterogena usmerenja na lokalne mogućnosti ili nemogućnosti tog odnosa identifikuju problem asimetrije kao polazište rasprave. U pitanju je aktiviranje lokalnih znanja, koja grade heterogeno polje razlika i koje su efekat asimetrije prava muzike na filozofiju i prava filozofije na muziku.

Pogledajmo ova pitanja o pravu i asimetriji još jednom.

Postavlja se 'grubo' i 'rapavo' pitanje o odnošenju muzike i filozofije obzirom na pristupe koji vode ili vođenju pružaju otpor od muzike ka filozofiji i od filozofije ka muzici. U pitanju je asimetričan odnos kojim se realizuju (sprovođe, izvršavaju) dva sasvim različita prava i time uspostavljanja autoriteta:

- (a) pravo da filozofija svojim interpretativnim i spekulativnim moćima predочи i zastupa muziku za filozofsko znanje i svako moguće drugo znanje - nauka, odnosno, muzika se za filozofiju ukazuje kao prisutni-aktuelni, odloženi-istorijski, idealni i hipotetički objekt rasprave (ono što je kao idealna ili hipotetička stvar postavljeno u polju filozofije da bi kroz filozofiju postalo objekt mišljenja o muzici),
- (b) pravo muzike da svojim posebnim muzičkim sredstvima bude u odnosu prema tekstovima kulture koji spolja obezbeđuju njen muzički i vanmuzički smisao, značenja i vrednosti kao jednog posebnog 'društvenog događaja', odnosno, filozofija za muziku jeste izvesna posredna i zastupnička okružujuća<sup>11</sup> (ambijentalna, kontekstualna, uramljujuća, komunikaciona) ili konstitutivna (gradivna, produktivna, određujuća) atmosfera iz koje se uobličava svet muzike<sup>12</sup> kao delo koje jeste 'intertekst'<sup>13</sup> u odnosu na misao o muzici ili razumevanje muzike, ali i u odnosu na druge tekstove kulture (mita, religije, filozofije, politike, nauka, prava, seksualnosti, običajnosti, društvenih javnih i privatnih /individualnih i masovnih/ rituala ili oblika ponašanja /bihevioralnosti/).

Govoriti o asimetričnim pravima filozofije na muziku i muzike na filozofiju, ne znači projektovati jedinstveni spoj (*dodir, bod, šav*) između filozofije i muzike, već zanimati se i baviti se:

- (I) filozofijom o muzici kada je sama muzika neposredno odsutna iz njenog diskurzivnog prisustva,<sup>14</sup> i
- (II) muzikom 'od' filozofije kada je filozofija neposredno odsutna iz njenog, na primer, samo instrumentalnog (apsolutna muzika) prisustva kao događaja tonova.<sup>15</sup>

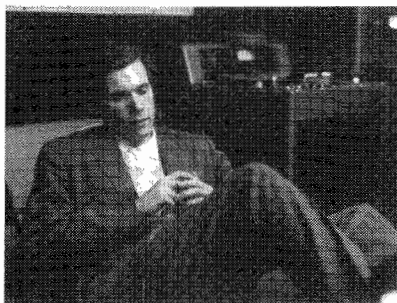
Ovim se hoće reći da diskursi filozofije o muzici ne zahtevaju prisustvo muzike, čak ne ni sećanje na konkretnu muziku (bilo koje pojedinačno muzičko delo). Filozofija, može govoriti o muzici konstituisanoj od filozofskih hipoteza (konceptualni model, misaoni eksperiment, spekulativne konstrukcije muzičkog dela, sveta muzike i sistema /stila/ muzike). Filozofija jeste, na neki kritičan način govor o muzici, muzičkom ili umetnosti, mada nema konkretne reference prema toj i toj muzici. Ona stvara pojam muzike (pita se o tome "šta je muzika?" ili "čemu muzika?").<sup>16</sup> S druge strane, muzika ne mora pokazati u svojoj zvučnoj pojavnosti i prisutnosti tokom izvođenja (ili u samom notnom zapisu zvučnog poretka) da je *ona* od izvesnih odnosa sa filozofskim pretpostavkama (metaforično rečeno diskurzivnim tvarima) da bi polagala neizvesno pravo na filozofiju.<sup>17</sup> Muzikom se ne pita pitanje "šta je filozofija?" ili "čemu filozofija?". *Ona* ne pita muzičkim ili filozofskim sredstvima unutar muzike sebe same (muzičkog dela) "šta je muzika?" ili "čemu muzika?". Muzikom se stvara privid da ona jeste samo muzika<sup>18</sup> i da time ona čini izlišnim sva moguća pitanja o muzici, filozofiji ili svetu (prirodi i kulturi). Ali, to je, zapravo, gledište koje ima specifični istorijski i geografski razlog. To nije odgovor za svaku istorijsku i geografsku muziku, naprotiv!<sup>19</sup> Muzika je jedina umetnost, ako posmatramo istoriju evropske civilizacije, koja je na samom početku bila filozofija (rađanje muzike i filozofije iz pitagorejskih kosmogonija, odnosno iz mita i rituala).<sup>20</sup> U srednjem veku je bila nauka<sup>21</sup> (pojam muzike je označavao pojam nauke o harmoniji), a sa *rađanjem* modernosti istovremeno se razdvojila muzika (kao veštinu pevanja i sviranja) od (naučnog znanja o muzici ili svetu) da bi se, zatim, muzika kao umetnost konstituisala kao odnos institucija stvaranja (muzike kao veštine stvaranja /komponovanja/ i izvođenja) i institucija predočavanja (sistemizovanja, formalizovanja i tumačenja).<sup>22</sup> Ova priča iz ugla filozofije izgleda nešto drugačije. Filozofija postavlja pitanje o svom pravu na muziku da bi govorila, pre svega, o pravu na filozofiju samu (filozofija je jedini objekt svakog filozofiranja - to znači zastupanja bilo kog pojedinačnog znanja za mišljenje o opštem). Tek potom, posredno iz govora o filozofiji i o filozofiji muzike filozofija pristupa muzici u njenom hipotetičkom ili istorijskom smislu. Filozofija govori o onome izvan filozofije da bi se pitala i konstituisala 'ono' što je unutar nje, ali tada, paradoksalno, to o čemu govori ipak jeste od filozofije, jer pre nego što se postavi bilo koje pitanje o filozofiji iz filozofije 'ona' za subjekt filozofskih disciplina već postoji kao filozofija. Poslednje je izrečeno u onom smislu u kome Žak Lakan tvrdi da

postoji jezik pre nego što subjekt pređe njegov prag.<sup>23</sup> Muzikom se ne postavlja pitanje o njenom pravu na filozofiju, čak prividno kao da izgleda da ona prikriva to svoje pravo. Muzika pokazuje za čulo sluha i telo ono što je samo muzičko. Da bi se muzikom konstituisala mogućnost (motivacija) za njoj spoljašnji diskurs potrebno je da se samo muzičko suoči sa tekstovima filozofije i zatim posredstvom nje sa drugim tekstovima kulture (da bude u polju intertekstualnih mogućnosti).<sup>24</sup> Jer, tekstovi kulture su ono što postoji i pre muzike i pre filozofije u građenju jedne 'bliske' atmosfere u kojoj se pojavljuju na sasvim artifičijelan način i filozofija i muzika kao posebni svetovi koji imaju izvesna različita (asimetrična) prava. Zato, otpor koji muzika pruža filozofiji pokazujući, nakon (*beyond*) klasičnog stila,<sup>25</sup> svoju posebnost (autonomiju, nekazivost, apsolutnost, objektivnost), nije odbacivanje prava muzike na filozofiju. U moderno doba sebe muzika svojom unutrašnjom formalno-tehničkom strukturom odbacuje i sprečava da kao umetnost bude funkcija<sup>26</sup> (ili, tačnije, zvučna ili tonska ilustracija) filozofije na način na koji je bila funkcija ili ilustracija (od utilitarnog do zastupničkog i od zastupničkog do alegorijskog) prirode i mitskog u antičkoj civilizaciji<sup>27</sup> ili teologije<sup>28</sup> u hrišćanskoj epohi. Zato, kritično<sup>29</sup> pravo filozofije (kritično je jer se odigrava na samoj *ivici oštrice* mogućnosti odnošenja) i neizvesno<sup>30</sup> pravo muzike (neizvesno je jer se ukazuje kao mnoštvo fragmentarnih i lokalnih mogućnosti odnošenja u konstituisanju jednog te istog dela kao religiozne, političke, zabavne ili autonomne umetničke muzike) nisu utvrđena i jednom zauvek data ili osvojena prava (filozofije ili muzike), ona su promenljiva (u pokretu, pokretna) prava koja zavise od kretanja po istorijskim (stilskim, kontekstualnim) i geografskim (kontekstualnim, funkcionalnim) osama mogućnosti.

#### 3.4.2 Prilog : detalji o pravu muzike na filozofiju

Na koji način muzičko delo pokazuje svoje pravo na filozofiju? Muzičko delo najčešće očigledno (tonski, zvučno) ne pokazuje svoje pravo na filozofiju. Postoje, međutim, izvesni primeri iskazivanja prava muzike na filozofiju koji se mogu identifikovati u programskoj muzici pratećim programom (prateći referentni tekst), sklonošću kompozitora (biografijom kompozitora ili izvođača) i sugestivnim karakterom kompozicije (moćima prikazivanja muzike). Odnosno, postoje brojni primeri muzičkih dela koji se posredstvom estetičke, poetičke, stilističke i muzikološke analize, sinteze i rasprave mogu predočiti kao 'muzika' u odnosu na izvesnu njoj okružujuću i time pripadajuću filozofiju (filozofiju istorijskog trenutka, geografskog lokaliteta, stadijuma kulture, kompozitorovog izbora, itd.). Tim povodom se može govoriti i o neodređenom pojmu duha vremena<sup>31</sup> (*Zeitgeist*) i/ili atmosfere mogućih konteksta unutar sinhronijske kulture. Pri tome, umesto o muzičkom delu govoriću o svetu muzike koji odgovara tom i tom delu. Svako pojedinačno delo pokazuje se 'kroz' posebne mogućnosti sveta umetnosti. Jedno delo može da učestvuje u više

razliĉitih svetova umetnosti.<sup>32</sup> Jer, muziĉko delo, ĉak i u najzatvorenijoj formi, jeste tek trenutna mogućnost diskurzivne<sup>33</sup> izgradnje mogućeg sveta umetnosti. O toj nužnoj razlici dela i sveta umetnosti, na primer, sasvim precizno govori pijanista Glen Guld u eseju o izvođenju Bahovih *Goldbergovih varijacija*. On ukazuje na opasnu igru koja ukršta analitiĉki pristup i interpretativno uverenje izvođaĉa, nameru kompozitora. Za razliku od muziĉkog dela koje se opire filozofiji (odnosno muzici spoljašnjem diskursu), svet muzike motiviše pravo muzike na filozofiju. Opiranje i motivisanje su bliske strategije ekonomije<sup>34</sup> koja ĉini da svet muzike bude suoĉen sa neizvesnim mogućnostima filozofije (znanja i posredovanja znanja koje nije samo tehniĉko znanje). Spomenuti Guldov spis o izvođenju



Glen Gould

Bahovih *Goldberg varijacija*, na primer, sasvim je razliĉit od spisa kompozitora Karlhajna Štokhauzena o delu *Mikrofonija I*.<sup>35</sup> Paradoksalno je da oba teksta centriraju paŹnju unutar rasprave na pitanje o tehnici.<sup>36</sup> Tekstovi govore metaforiĉno (Guld) ili doslovno (Štokhauzen) o bitnoj ulozi tehnike u odnosu na konkretno muziĉko delo i time konkretno delo (idealnu veŹbu za klavijaturu ili konkretnu /utopijsku/ inovaciju unutar novog elektronskog medija /mikrofon kao muziĉki instrument/) postavljaju kao mogući svet umetnosti, kao ono što ima nešto sa znanjem (diskurzivnim formacijama). Guld govori o imanentnoj kompozicionoj tehnici unutar zapadne pijanistiĉke literature i njenim otvorenim mogućnostima za interpretaciju (obećanja beskrajnih varijacija). Štokhauzen govori o novoj upotrebi *posredniĉkog* (komunikacionog medija kakav je mikrofon) kao muziĉkog instrumenta (sprave ili ureĉaja za stvaranje, prenošenje i modifikovanje zvuka). Guldov govor povezuje (ukršta) svest o muziĉkoj analizi sa voljom jednog od najvećih kompozitora u odnosu na intenciju (nameru) genijalnog pijaniste-izvođaĉa. Da bi verifikovao svoj govor on pribegava neizvesnoj metaforici koja duguje estetiĉkom i filozofskom Źargonu romantizma XIX veka transponovanog u dvadesetovekovni doŹivljaj muziĉkog i verbalnog razumevanja muzike:

I još bez analize smo osetili da tamo postoji fundamentalna koordinirana inteligencija koja je imenovana 'ego'. Tako da smo prisiljeni da revidiramo naš kriterijum, koji je bio retko korišćen da oznaĉi svojstva tog jedinstva muzike i umetnosti - podruĉje tehniĉke transcendencije. (...) Ukratko to je muzika koja ne opaŹa ni kraj ni poĉetak, muzika koja nema vrhunac ni stvarno razrešenje, muzika koja je poput Bodlerovih /Baudelaire/ ljubavnika "koji lagano poĉivaju na krilima nezaustavljivog vetra". Ona zato poseduje jedinstvo zahvaljujući intuitivnoj percepciji, jedinstvo rođeno iz zanata i paŹljivog istraŹivanja, sazrelo zahvaljujući

misteriji koja je dostignuta i otkrivena nama ovde, što se retko dešava u umetnosti, u viziji podsvesnog oblikovanja koje likuje nad vrhuncem moći.<sup>37</sup>

Naprotiv, Štokhauzen govori doslovno o tehnici i njenoj upotrebi.<sup>38</sup> Njegov pristup nije preobraŹaj u okviru tradicije, već pozivanje na projekat<sup>39</sup> kojim se uspostavlja novi zvuk iz nove tehnike stvaranja zvuka i kome se nudi novi sistem beleŹenja (konceptualizacije). Ako reĉeno vaŹi, tada je Štokhauzenovo delo i referentni tekst o delu, koji uĉestvuje u konstituisanju sveta umetnosti *Mikrofonije*, u odnosu sa teorijom informacija,<sup>40</sup> elektronskom tehnikom<sup>41</sup> i lingvistiĉkim obrtom<sup>42</sup>. Pri tome, lingvistiĉki obrt je izveden:

- (I) na nivou samog dela kroz zvuĉne formalizacije teorije informacija (zvuk kao informacija) - zatim se pokazuje kako redundanca<sup>43</sup> i entropija<sup>44</sup> informacije (stvorenog i poslatog zvuka) uĉestvuju u stvaranju novog zvuka,
- (II) na nivou sveta muzike, a to znaĉi u okvirima koji obuhvataju delo kao formu znanja i time ga nude kao diskurs.<sup>45</sup>



Karlhajnc Štokhauzen

U drugom sluĉaju reĉ je o partituri koja se, izmeĉdu ostalog, gradi od reĉi. One funkciju ostvaruju kako semantiĉki (uputstvo za rad tokom izvođenja i ponavljanje procesa), tako i fonetski (zvuĉanjem):

Tada sam se zapitao šta ću da uradim? Kako mogu da ponovo dobijem ovaj zvuĉni svet, sasvim aproksimativno, u budućnosti? I kako ovaj komad moŹe postati model za sliĉne procese? Ono što sam uĉinio bilo je sledeće: naĉinio sam skalu. Ova skala vodi pravo ka shvatanju muzike, tako da kaŹem, vodi ka nekoj vrsti jezika koji tehniĉari i ja koristimo kada govorimo o vrsti zvukova koje proizvodimo, i ja bih izrekao stvari koje su ovake: vi znate zvuk koji ide ovako 'Rrrruff! Errruff!' i on bi odgovorio da, sećam se. Vidite, to je sve što smo mogli da uradimo, i to je stvarno preciznije nego da se kaŹe 'kao pas', pošto taj zvuk nikada nije sliĉan psu i to nije vaŹno ni na koji naĉin. Tako sam naĉinio skalu od 36 koraka od najtamnijih i najniŹih zvukova do najsvetliĉjih i najviših, a koristio sam reĉi da ih opišem. Na primer, nemaĉkom u 'whispern': 'whisper'. Pokušavao sam da nađem sliĉne onomatopjeske reĉi za zvuke na engleskom.<sup>46</sup>

Ovde je zamisao, funkcija i efekat jezika uvedena u zastupniĉku igru preobraŹajem muziĉkog inovativnog zvuka (dogaĉaja) u model za buduće muziĉke eksperimente. Time je konstituisan jedan mogući svet muzike. Oba primera ukazuju na koji naĉin se muzika (od dela do sveta umetnosti) moŹe pribliŹiti diskursu i, zatim, kako diskurs biva otvoren ka

pravu na filozofiju. Ali, otvorenost u kontekstu ove rasprave ne znači mogućnost spajanja (objedinjavanja, saglasnosti, sinteze), već uporednosti<sup>47</sup> asimetričnih prava filozofije na muziku i muzike na filozofiju.

Stvari se umnožavaju i usložnjavaju. Mogućnosti prava muzike na filozofiju su zaista složene. Složenost koju sada shematizujemo nije 'slika' svih slučajeva, već je pretpostavljeni model ili mapa struktura i funkcija<sup>48</sup> iz kojih se mogu izvesti ili u koje se mogu teorijski uklopiti lokalne mogućnosti (primeri). Model ili mapa struktura i funkcija lokalnih mogućnosti prava muzike na filozofiju, u ovom trenutku približno izgleda ovako:

- (a) sasvim naivno: muzičko delo (muzika) jeste igra<sup>49</sup> tonova koji nisu ništa drugo do estetska (telesna, čulna) upotreba posebne klasifikacije i identifikacije zvukova i odnosa zvukova<sup>50</sup> u određenom vremenu i prostoru,
- (b) muzičko delo (sama muzika, a pre svega, instrumentalna muzika i to apsolutna muzika) ne može da iskaže propoziciju<sup>51</sup> (na primer: 'nebo je plavo', 'kralj je zao', 'žene su lepe', 'bog je dobar', 'moja demonska duša', 'stari pokvarenjak', 'srećna devica', 'istina umetnosti', itd.), mada izvesne pojedinačne i konkretne (referentne) propozicije može analogno<sup>52</sup> da prikaže (ponudi predočavanju),
- (c) teza, koja sledi, produžetak je ili presipanje je stilske analize u polje naddeterminacija označavanja (produkcije značenja) - ukazuje se na to da komponovanje, izbor i upotreba formalnog poretka (podporetka ili nadporetka) muzičkog dela, koje samo po sebi kao da ništa ne 'govori' u smislu filozofije, društvenih nauka, političke teorije i teorije kulture, ima razloge koji se mogu postaviti u polje diskurzivne analize i to kao objekti objašnjavanja, interpretacije, rasprave ili jezičke igre (kombinatorike) sa njihovim potencijalnim značenjima i funkcijama unutar muzike kao umetnosti, umetnosti u opštem smislu, kulture i društva,
- (d) muzičko delo koje se komponuje i izvodi ne nastaje izvan muzike kao umetnosti ili muzike kao kulture, već mu prethode druga muzička dela, ali i izražena ili prećutna znanja o muzici kao igri, veštini, poznavanju tehnike, društvenim okolnostima stvaranja i recepcije muzike ili bitnim razlozima stvaranja i izvođenja muzike,
- (e) muzičko delo nastaje u ili na nekom određenom istorijsko-geografskom lokalitetu (trenutku i mestu) koje jeste funkcija neposrednog konteksta<sup>53</sup>. To znači da samo muzičko delo, odnosno formalizovano-postavljena muzička forma (oblik pojavnosti muzičkog dela u polju čulnog ili telesnog), ima spoljašnje korespondencije (uzglobljenja, smeštanja) sa njemu aktuelnim znanjima (intuicijama, normama, običajima, navikama, teorijama) o kulturi koju grade i izvesne filozofske (društvene, političke, religiozne, običajne, seksualne, naučne, mitske) zamisli - na primer, muzikolog Sjuzan Mekleri ukazuje da u evropskoj tradiciji od antike do

danas muzika jeste suštinski ljudska, društveno utemeljena i društveno promenljiva konstrukcija<sup>54</sup>,

- (f) recepcija muzičkog dela je uslovljena neodređenim poljem razlika doživljaja muzičkog dela (nešto što se ne mora formulisati ili izreći rečima) i znanja iz ili o muzičkom delu (nešto što se mora formulisati ili izreći rečima da bi bilo znanje)<sup>55</sup>,
- (g) u zapadnoj muzici posle klasičnog stila uspostavlja se paradoksalna situacija (g.I) da se muzičko delo konstituiše kao autonomna formalizovana forma<sup>56</sup> tonova, (g.II) da se kontekst dela idealizuje i predočava kao dekontekstualizovana (neutralna, bez-funkcionalna) okružujuća atmosfera - u adornovskom smislu reč je o funkciji muzike da bude bez funkcije<sup>57</sup> - i, (g.III) da se društveni govor (žargon) o muzici ukazuje kao eklektična smeša poetizovanog i metafizičkim naznakama orijentisanog značenja (žargoni svetova muzike o muzičkom delu i muzici kao umetnosti),
- (h) u modernom društvu ova tri diskursa (načina formulisanja i izražavanja identiteta): (h.I) formalizam, (h.II) dekontekstualizacija i (h.III) poetizovani metafizički žargon, jesu određene teorijske ili filozofske konstrukcije realizacije prava sveta muzike na diskurzivni identitet,
- (i) ova tri diskursa proizlaze iz paradoksa koji je suštinski modernistički, a to je da muzika kao umetnost stvaranja i izvođenja zvukova i filozofija kao mišljenje o 'bilo čemu' (od prirode do kulture) imaju svoje autonomne domene i posebne nedeljive kompetencije - pri tome filozofija (kao mišljenje) i muzika (kao rad sa zvucima) nalaze se u društvenom polju u kome je nešto znanje ukoliko je predočeno kao privilegovano 'verbalno' (rečima izrečeno) znanje<sup>58</sup>,
- (j) privilegovanost verbalnog znanja (diskurzivne institucionalne konstrukcije posredovanja znanja i modela znanja) igra ulogu u odnosu između muzičkog dela i odziva publike - odnos između muzike i filozofski situirane kritike muzike može da se koncipira kao odnos između muzičke produkcije i potrošačevog odziva na tu produkciju, odnosno na njene produkte, preko kojih se produkcija determiniše kao smisaona (značenjska) produkcija<sup>59</sup>,
- (k) muzičko delo je 'nešto' što provocira (izaziva, pokreće, inicira) želju<sup>60</sup> filozofije, tačnije rečeno, 'ono' jeste 'nešto' što biva otvoreno estetičkom predočavanju i tumačenju čulnog doživljaja i prosuđivanju vrednosti dela (kompozicije i njenog izvođenja) - time se muzičko delo estetičkim zahvatom postavlja kao estetski objekt predočavanja, tumačenja i prosuđivanja<sup>61</sup>,
- (l) tokom XX veka je moguće identifikovati u umetničkim i građanskim krugovima opšte prihvatanje 'nekazivosti' muzike (njene autonomne disciplinarne zatvorenosti), drugim rečima, često se govori o muzici kao nečemu čemu je filozofija ili bilo koja druga teorija (ili nauka) samo spoljašnja pridodata interpretacija,



koja ne može da zahvati suštinu muzike - u pitanju je transfer (prenos) devetnaestovekovne filozofije (ili ideologije) romantizma (ili njenih fragmentarnih brisanih tragova), koja je u preobražaju kulture srednjih građanskih slojeva u masovnu kulturu XX veka postala dominantni žargon moderne i postmoderne masovne kulture<sup>62</sup>,

- (m) pri tome, svi do sada opisani glasovi (izvesne semantičke punoće) koji okružuju muzičko delo ili u opštem, neodređenijem smislu 'muziku' (kao umetnost) mogu se opisati kao tekstovi<sup>63</sup> koji su tekstovi u odnosu na nju i u odnosu na druge tekstove kulture, umetnosti, nauka i filozofije,
- (n) time svaki tekst jeste tekst, tek, u odnosu na druge tekstove koji njemu prethode, koji su mu sinhroni ili koji slede nakon njega, ovakav odnos nije odnos slaganja ili, nasuprot, isključivanja, već odnos mogućnosti da muzičko delo i muzika kao umetnost zaposednu privilegovanu poziciju zastupanja znanja, a to je 'verbalno' formulisano znanje (filozofsko mišljenje izrečeno lingvističkim jezikom),
- (o) tada je moguće pretpostaviti dve ili više mogućnosti: (o.I) da pravo muzike na filozofiju u okvirima posebnosti i autonomiji muzike kao umetnosti dozvoljava spoljašnje, ali blisko, prisustvo vanmuzičkog verbalno formulisanog i izrečenog znanja (filozofskog znanja), i (o.II) da pravo muzike na filozofiju (teoriju, nauke) pokazuje da jasno i nužno razgraniče odnos muzičkog i vanmuzičkog (muzičkog i filozofskog) ne postoji, pošto se muzičko delo ukazuje kao uzglobljeno (kontekstualizovano) u poredak diskursa koji grade moguću pojedinačni svet umetnosti ili, drugim rečima, poredak tekstova različitog porekla i funkcija, odnosno,
- (p) da čak i razgraničavanje odnosa muzike i filozofije (mišljenja, teorije, diskursa i teksta) jeste izraz ili konstrukcija prava koje muzika pronalazi, uzima ili ostvaruje u odnosu na filozofiju i time gradi svet muzike, sa eksplicitnom ili implicitnom (izgovorenom ili prećutnom) filozofijom umetnosti,
- (q) pravo muzike na filozofiju ne vodi pravo (direktno) u filozofiju:<sup>64</sup> postoje sasvim različiti putevi, staze, autostrade, prolazi, tuneli, koridori ili kanali prolaženja, suočenja, rasipanja, razlikovanja, razumevanja i odnošenja muzike i filozofije, ali upravo oni i čine mogućim ono što u određenim istorijskim i geografskim uslovima identifikujemo kao muziku ili kao filozofiju ili kao nauku,
- (r) da bi se istražilo i raspravilo jedno muzičko delo može se rekonstruisati latentni diskurs muzičara (kompozitora, izvođača), može se nastojati da se pronađe šapat njegovih intencija koje nisu konačno izražene u rečima nego u tonovima, u samoj formi muzičkog dela ili događaju izvođenja, odnosno, u trenutnom istorijskom i geografskom identifikovanju ponašanja (delanja, činjenja) muzičara; može se pokušati da se izdvoji (iščupa, otme) implicitna filozofija (koncept) koja oblikuje njegov pogled na muziku, umetnost, kulturu, društvo i prirodu,<sup>65</sup> ali

- (s) postoji i drugačiji pristup koji duguje Fukovoj arheologiji znanja,<sup>66</sup> na primer, muzičko delo bi se istražilo tako što bi se uzela u obzir pitanja da li su tonovi i njihovi odnosi (muzičke forme /porecti/ i fenomeni /pojave/), kao muzičko vreme i prostor u određenom *društvenom vremenu* bili imenovani, iskazani ili konceptualizovani u okviru odredljive diskurzivne prakse<sup>67</sup> i da li je znanje, koje omogućava ta diskurzivna praksa, založeno u teorije, filozofske spekulacije (ili barem metafore), u oblike nastave muzike i u projektovane modele muzičke tehnike, čak i u sam stvaralački telesni čin ili gest muzičara (kompozitora i izvođača),
- (t) ne radi se o tome da se pokaže da je muzičko delo, pre svega se misli na instrumentalno delo, način označavanja i kazivanja čija je osobenost da se ne služi rečima,<sup>68</sup> već da se ukaže da je ono u jednoj svojoj dimenziji diskurzivna praksa, koja se ostvaruje u tehnikama i učincima, odnosno, preobražaju muzičkog dela u svet muzike,<sup>69</sup>
- (u) u muzici kao umetnosti u izvesnim kritičnim trenucima preloma (promene) paradigme (promene stila ili individualnog izraza), dolazi do propitivanja 'određujuće' prirode (ontologije /postojanja/ i fenomenologije /pojavljivanja/) muzike sredstvima koja su muzička (ali pripadaju i koncepcijama mišljenja o muzici) ili vanmuzička (bivaju izrečena u okvirima filozofije, umetničke ili društvene teorije),
- (v) na primer, u jednom od mnogobrojnih Deridinih spisa zamisao razlike dobija sledeću interpretaciju:

Razlika je ono što čini da kretanje značenja postaje moguće tek ukoliko se svaki element za koga kažemo da je 'prisutan', u svom pojavljivanju na sceni prisutnosti, odnosi na nešto drugo od samoga sebe, čuvajući u sebi obeležje elementa i prepuštajući se dubljenju, već samim obeležjem svog odnosa prema budućem elementu, tako da se trag ne odnosi na ono što se zove budućnost nego na ono što se zove prošlost, konstituišući to što se zove sadašnjost samim odnosom prema nečemu što nije on: apsolutno nije on, što će reći da nije čak ni jedna prošlost ili budućnost kao modifikovana sadašnjost. Potrebno je da ih jedan interval razdvoji od toga što nije on kako bi on bio sam, ali taj interval koji ga konstituiše kao prisutnog mora takođe u isti mah da podeli sadašnjost u njoj samoj, deleći tako, sa sadašnjošću, sve što je moguće misliti počev od nje; što će reći svako bivstvjuće u našem metafizičkom jeziku, a naročito substancu i subjekt. Kada se taj interval konstituiše, dinamički se deleći, to je ono što se može nazvati razmak, postajanje-prostorom vremena ili postajanje-vremenom prostora (iščekivanje). I to je ta konstitucija sadašnjosti, kao 'izvorna' sinteza, i nesvodivo lišena jednostavnosti, dakle *stricto sensu*,



neizvorna, sazdana od obeležja tragova, uzdržavanja i prenapetosti (da ovde, analoški i provizorno, reprodukujemo fenomenološki i transcendentni jezik koji će se odmah pokazati kao neadekvatan) za koju ja predlažem naziv *arhipisanja*, *arhi traga* ili *razlike*.<sup>70</sup>

Po Deridi, naglašava Manfred Frank (Manfred Frank), razlika se ukazuje ne samo kroz odnos među znakovima, već i u odnosu na razliku svakog znaka sa samim sobom.<sup>71</sup> To je zato što se preko zamisli različitosti (*Unterschiedenheit*) utvrđuje da ni jedan znak ne može biti sam sebi neposredno i bezvremeno sadašnji/prisutan, jer mora da kruži kroz nepreglednu i promenljivu konfiguraciju drugih znakova, pre nego što se identifikuje. Ako se prihvati ova shema 'razlike' tada se može reći da muzičko delo ne može biti samo sebi neposredno i bezvremeno sadašnje/prisutno, jer mora da kruži (odnosi različite vrste) kroz nepreglednu i promenljivu konfiguraciju drugih 'dela' (znakova, tekstova) kulture po geografskim i istorijskim osama. Poslednjom rečenicom se ukazuje na definiciju intermuzičkog.<sup>72</sup> Intermuzičkim se pravo muzike na filozofiju (ili bilo šta drugo) predočava kao posredno (zastupničko kretanje) i muzike i filozofije. Nisu muzika i filozofija dva različita ili neuporediva sistema aspekata (bitnih svojstava), već dve razlike prakse odnošenja ili premeštanja, zapravo, zastupanja unutar istorijske i geografske kulture.

## BELEŠKE

1. Jacques Derrida, "O pravu na filozofiju" (sa uvodom Borislava Mikulića), *Treći program hrvatskog radija* br. 40, Zagreb, 1993, str. 87.
2. Navod reči Mišela Fukoa u spisu: Richard Rorty, "Moralni identitet i lična autonomija: slučaj Foucaulta", *Odjek* br. 3, Sarajevo, 1996, str. 11.
3. Sa modernim kretanjima ka autonomiji muzike, što se u muzici kao umetnosti dešava od klasičnog stila XVIII veka do danas, ukazala su se različita razumevanja 'autonomije': (a) kao posebnog (zatvorenog, izdvojenog) statusa muzike u polju društvenih struktura i funkcija, (b) kao ostvarenje mogućnosti za stvaranje (komponovanje) ili interpretiranje (filozofsko predočavanje i zastupanje) objektivnog (formalno konzistentnog) i univerzalnog (nezavisnog od posebnog konteksta i istorijskog trenutka) muzičkog dela, i (c) kao igrivosti koja jeste sama po sebi i za sebe mogućnost muzičkog formalizma u polju životnih aktivnosti (kada muzika ne zahteva inteligibilno zastupanje, jer ona jeste formalna igra koja počiva na *muzikalnosti* i uživanju u muzici subjekta). O autonomiji moderne umetnosti videti: Jurgen Habermas, *Filozofski diskurs moderne (dvanaest predavanja)*, Globus, Zagreb, 1988; James M. Harding, "Historical Dialectics and the Autonomy of Art in Adorno's Ästhetische Theorie", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 50 no. 3, 1992, str. 183-195 i Aleš Debeljak, *Reluctant Modernity. The Institution of Art and Its Historical Forms*, Rowman & Littlefield Publishers INC, Lanham, 1998. O autonomiji muzike videti: Janet Wolff, "Foreword. The ideology of autonomous art", iz Richard Leppert, Susan McClary (pr), *Music and Society. The Politics of composition, performance and reception*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, str. 1-12 i Theodor W. Adorno, "III. Funkcija", iz *Uvod v sociologiju glasbe*, Državna založba

- Slovenije, Ljubljana, 1986, str. 59-76.
4. Cf: Edward A. Lippman, "I. Conceptions of Harmony", iz *Musical Thought in Ancient Greece*, De Capo Press, New York, 1975, str. 1-44.
5. Kada se kaže da muzici nedostaje 'glas' misli se na glas govora prirodnog jezika (jezički primer ili izraz: *parole*) kojim bi muzika izrekla, objasnila i interpretirala svoja prava. Muzika, najčešće, nema mogućnost takvog izricanja. U vokalno-instrumentalnoj muzici 'glas' koji peva izriče uobičajeno ono drugo od muzike - govori o ljubavi, smrti, otadžbini, putovanju, Bogu, anđelima, demonskim silama, itd. Možda posredna i zastupnička uloga glasa koji peva može da ukaže na ono filozofsko. Međutim, tek neka dela eksperimentalne muzike koja se stvaraju u 'epohi' fluk-susa kasnih 50ih i 60ih godina, a nazivaju se 'konceptualna muzika' ili 'meta muzika', upotrebljavaju glas prirodnog jezika (govora) koji nije jezik književnosti, retorike ili igre, već jezik teorijskih ili parateorijskih formulacija o muzičkom činu, komponovanju, izvođenju, muzičkom delu ili muzici kao umetnosti, kulturi i polju društvenosti - cf: Nikša Gligo, "Meta-glazbeni fenomeni", u "Teorijske osnove", iz *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, MIC Koncertne direkcije, Zagreb, 1987, str. 80-87 i Simon Shaw-Miller, "Concerts of everyday living: Cage, Fluxus and Barthes, Interdisciplinarity and inter-media events", iz Marcia Pointon, Paul Binski (pr), "Image : Music : Text" (temat), *Art History* vol. 19 no. 1, Oxford, 1996, str. 1-25.
6. Glas filozofa je najčešće glas učenjaka koji izbegava pesnički i retorički okvir govora o filozofiji i filozofijom o umetnosti (muzici). Glas filozofa redukuje svoju 'pevljivost': mitsko-ritualnu motivisanost mišljenja i pevanja. Ekran označenih u jeziku predočenih misli, najčešće, skriva označiteljske konfiguracije filozofije. O napetosti između pevanja, govora i filozofskog teksta videti: Martin Hajdeger, "Iz iskustva mišljenja" i Jovica Aćin, "Pitanje drugog početka (fragment o Hajdegeru - pesništvo/mišljenje)", *Delo* br. 11, Beograd, 1973, str. 1315-1319 i 1320-1337; Martin Hajdeger, *Mišljenje i pevanje*, Nolit, Beograd, 1982; Milan Damnjanović, "Pesnički dah Heideggerovog filozofskog jezika", *Filozofska istraživanja* god. 8 sv. 4, Zagreb, 1988, str. 1363-1369; i Geoffrey H. Hartman, "Prošlost i sadašnjost", iz Miroslav Beker (pr), *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1986, str. 209-221.
7. Ibid-1.
8. Rolan Bart nedvosmisleno izriče: "Duša", "osećanje", "srce" su romantičarska imena za telo. Sve je jasnije, u romantičarskom tekstu, ako prevedemo previše emocionalne poučne termine pulsacionim telesnim - nije im učinjena nepravda: romantičarska muzika je sačuvana, kada joj je telo vraćeno - time, kroz muziku, u stvari, telo je vraćeno muzici. Obnovom tela u romantičarskom tekstu, korigujemo ideološko čitanje ovog teksta, za ovo čitanje, to je naše sadašnje mišljenje, ništa se ne dešava osim invertovanja (a to je gest bilo koje ideologije) telesnih kretnji u kretnje duše". Roland Barthes, "Rasch", iz *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representations*, University of California Press, Berkeley, 1991, str. 308.
9. Ibid-3.
10. Jedna od važnih dogmi modernističke kulture jeste odbrana statusa muzike kao posebne discipline, odnosno, muzičkog dela kao 'pojave' (fenomena) koji je zatvoren u odnosu na diskurs (govor i pismo) drugih 'ne-muzičkih' disciplina. Moja teza je usmerena na to da predoči zatvorenost muzike u odnosu na diskurs, u doba moderne, kao posledicu asimetrije 'prava' muzike na filozofiju i filozofije na muzike, a da tu 'asimetriju' prava predoči kao posledicu modernističke autonomije, koja se konstituiše oko posebnosti (ontologije, morfologije) samog

- medija discipline (muzike, filozofije). Većina rasprava koje su pisali muzičari, književnici ili filozofi vodila je ka asimetriji u kojoj filozofija, književnost i poetika pravdaju to što je muzika izvan diskursa. Cf: Teodor Adorno, *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd, 1968; tekstovi: Tomas Man, "Nastanak Doktora Faustusa - roman jednog romana", *Treći program RB* br. 24, Beograd, 1975, str. 201-321; Mihael Man "Muzički simbolizam u doktoru Faustusu Tomasa Mana", Harald Verman "Tomas Man i dodekafonija" i Karl Dalhaus "Fiktivna dvanaestttonska muzika", *Muzički talas* br. 1-3, Beograd, 1996, str. 72-86; Anton Webern, "The Path to the New Music (1932-33)", iz Edward Lippman (pr), *Musical Aesthetics: A Historical Reader Vol. III - The Twentieth Century*, Pendragon Press, New York, 1990, str. 93-132.
11. Zamisao o filozofiji, estetici, teoriji umetnosti, društvenoj teoriji, politici i religiji kao atmosferi u kojoj nastaje muzika izvedena je iz kontekstualističkih rasprava u umetnosti i teoriji. Neposredno sam se koristio sledećim tekstovima u kojima su razrađivane zamisli kontekstualizma u likovnim umetnostima, kulturi i politici: Joseph Kosuth, "Introduction to Function", "Context Text", "Within the Context: Modernism and Critical Practice", iz *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1991, str. 41-42, 83-88, 153-167; i Ernesto Laclau, "Subject of Politics, Politics of the Subject", iz "Fictions" (temat), *Filozofski vestnik* št. 2, ZRC SAZU, Ljubljana, 1994, str. 9-25. O problemima muzike, muzikologije i kontekstualizma videti: John Shepherd, Peter Wicke, "Musicology: The Question of Context and Text", u "The Problem of Affect and Meaning in Music", iz *Music and Cultural Theory*, Polity Press, Oxford, 1997, str. 8-14.
  12. Zamisao 'sveta muzike' u ovoj raspravi koristim dvostruko: (I) kao naziv za odnos između konkretnog muzičkog dela i okružujućih diskursa, i (II) kao naziv za odnose muzičkih dela jedne epohe ili civilizacije u odnosu na okružujuće diskurse, tekstove, itd. Videti: Arthur Danto, "The Artworld" (1964), iz Joseph Margolis (pr.), *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics* (Third Edition), Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 154-167. Artur Danto obećava mogućnosti metafizičkog razumevanja 'sveta umetnosti', mada ih ne izvodi. O metafizičkim zamislima 'sveta' i 'umetnosti' videti: R. Raj Singh, "Heidegger and the World in an Artwork", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 48 no. 3, 1990, str. 215-222. Pojam 'svet' ne koristim u metafizičko-metafizičkom smislu, već u smislu preuzetom iz Dantoovog spisa i iz modalne logike i njenih primena na teoriju umetnosti, pre svega književnosti. Govori se o mogućim svetovima muzike kao složenim 'modelima' preobražaja muzičkog dela u mogućnosti 'delovanja' (postojanja, pojavljivanja i recepcije) dela mrežama diskurzivnih mogućnosti. Objektivno datom delu (hipotetički ili idealno invarijantnom) moguće je pronaći moguće (varijantne) svetove muzike. Za primenu modalne logike u teoriji umetnosti videti: Lubomir Doležel, "Mogući svjetovi i književne fikcije" i Ruth Ronen, "Mogući svjetovi u književnoj teoriji: igra interdisciplinarnosti", *Republika* br. 4-6, Zagreb, 1994, str. 155-172 i 173-190.
  13. Svet muzike ne egzistira kao zatvoren i statični model, već kao otvoreni i promenljivi (varijantni) odnos muzičkog dela i diskursa. Taj varijantni odnos se naziva intertekstualnim ili intermuzičkim. Proširenje pojma intertekstualnosti na intermuzičko je sadržana još u Bartovim spisima gde on tvrdi da svaka praksa označavanja može stvoriti tekst, što znači da se to može odnositi na likovne umetnosti, muziku, film, itd. Pri tome, intermuzičko je sadržano u svakom muzičkom tekstu, jer je ono samo međuodnošenje nekog drugog teksta (muzičkog ili vanmuzičkog) te se ne sme identifikovati sa poreklom teksta: pokušati pronaći 'izvore' i 'uticaje' nekog umetničkog dela (*oeuvre*) znači upasti u klopku mita o poreklu. Citati ili 'tragovi' koji čine neki muzički tekst su anonimni, njima ne možemo ući u trag, a ipak su već čitani (slušani i čitani): to su citati bez znakova navoda. Videti: Julija Kristeva "Problemi strukturiranja teksta", *Delo* br. 1, Beograd, 1971, str. 23-39. i Miroslav Beker, "Tekst / intertekst", iz Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić (pr), *Intertekstualnost&Intermedijalnost*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, 1988, str. 9-20
  14. Ukazuje se na izvesne filozofske pristupe koji posmatraju intenzionalni (u filozofiji konstruisan) pojam muzike i u odnosu na njega uspostavljaju raspravu.
  15. Pretpostavlja se da i pored toga što konkretno muzičko delo svojom unutrašnjom muzičkom strukturom ne ukazuje na moguća značenja filozofskog diskursa, postoje pristupi koji spolja uspostavljaju arbitrarne, hipotetičke ili nekom argumentacijom podržane pristupe filozofije muzici. S druge strane, ukazuje se i na otkriće da formalna struktura i bez semantičkih motivacija, upravo svojom nemotivisanošću ukazuje na (ne)izvesne filozofske pristupe (gledišta o) muzici.
  16. Filozofija je uspostavljena, upravo, kroz takva pitanja kao što su "Šta je muzika?" ili "Čemu muzika?" i tu se ukazuje karakteristična trostrukost: (I) filozofija se pita o muzici posredstvom filozofskih konstrukta intenzionalnog pojma muzike, (II) filozofija se pita o muzici posredstvom posebnih nauka ili teorija o muzici, i (III) filozofija se pita o muzici da bi indirektno u odnosu razmene postavila pitanja "Šta je filozofija?" i "Čemu filozofija?" Videti: Miško Šuvaković, "Dekonstrukcija i pitanje: Čemu umetnost?", iz *Čemu umetnost?* Zbornik radova, Estetičko društvo Srbije, Beograd, 1998, str. 41-51.
  17. Želi se potencirati teza da pravo muzike na filozofiju ili teorije umetnosti i društvenih nauka ne proizlazi iz unutrašnjeg ustrojstva muzike, već iz njenog pojavljivanja u polju društvenog (mišljenja, jezika, ponašanja). Na primer, estetičar Rodžer Skruton tvrdi: "Bez obzira šta je muzika, muzika nije prirodna stvar. Ono što se uzima u obzir kao muzika zavisi od naših odluka; i ta odluka je načinjena sa svrhom u umu. Ta svrha može opisati, ako je moguće izvesti primer, vrstu interesa koju imamo za Betovenovu simfoniju.", iz *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Oxford, 1997, str. 16-17.
  18. Privid da je muzika samo muzika ima istorijski određenu konstrukciju i povezuje se sa uspostavljanjem modernističkog formalizma. To tvrđenje se identifikuje kao 'privid', zato što je modernistički formalizam sistem i praksa predočavanja realnosti muzike, ali i kulture određen specifičnim istorijskim trenutkom i društvenom, odnosno filozofskom funkcijom autonomije muzike. Eduard Hanslik sasvim precizno zapisuje: "Estetičko istraživanje ne zna i neće da zna ništa o ličnim prilikama i povjesnim okvirima kompozitora; samo ono što umjetničko djelo samo izriče, estetika sluša i veruje." ili "Muzika se sastoji od tonskih nizova, tonskih formi, a oni nemaju drugog sadržaja osim sebe sama ... ono nema drugog sadržaja osim upravo izvedenih tonskih formi; jer muzika ne govori prosto preko tonova, ona govori samo tonove", iz *O muzički lijepom*, BIGZ, Beograd, 1977, str. 101 i 167. Kritičke rasprave o iluziji da muzika jeste samo muzika videti u knjzi Richard Leppert, Susan McClary (pr), *Music and Society. The Politics of composition, performance and reception*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.
  19. Ukazuje se da modernistički formalizam nema iste pozicije kao pozitivizam ili ekspresionizam ili 'socijalno orijentisana' muzika. Drugim rečima, nije u pitanju koja je prava (istinita) pozicija (*kota*) slušanja ili razumevanja ili tumačenja muzike, već je u pitanju pod kojim uslovima se uspostavlja i primenjuje određena pozicija slušanja, razumevanja ili tumačenja muzike.
  20. Može se pretpostaviti da je muzika u pitagorejsko doba bila složena aktivnost u kojoj su se

- objedinjavali ili suočavali rituali, mitske predstave, prednaučne (matematičke) i predfilozofske (spekulativne) konstrukcije. Muzika u pitagorejsko doba nije imala pretpostavke 'umetnosti' u današnjem smislu, već izvorne životne aktivnosti u odnosu na Svet. Ibid-4.
21. Vladislav Tatarkijevič piše: "U srednjem veku *ars* bez dalje odredbe shvatali su isključivo kao umetnost savršenije vrste, što znači kao slobodnu umetnost. A slobodne umetnosti su bile: gramatika, retorika, logika, aritmetika, geometrija, astronomija i muzika, dakle - same nauke, jer je, takođe, i muzika bila shvatana kao teorija harmonije, kao muzikologija. Tih šest slobodnih umetnosti izučavalo se na univerzitetima, na *facultas artium*, 'umetničkom fakultetu'; on nipošto nije bio škola praktičnih umenja ili lepih umetnosti, nego škola teorijskih nauka", iz "Umetnost: istorija pojma", u *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 1978, str. 21.
  22. Muzika se može identifikovati kao umetnost koja je intermuzički konstituisana oko stvaralačkih (kompozitorsko-izvođačkih) i teorijsko-naučnih (nauka o oblicima, teorija muzike, nauka o harmoniji, muzikologija, etnomuzikologija, itd.) institucija. O istorijskim procesima konstituisanja intermuzičkog karaktera muzike videti Bojan Bijuč (pr), *Music in European Thought 1851-1912*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.
  23. Žak Lakan, "1. Smisao pisma", u "Instanca pisma u nesvesnom ili razum od Frojda naovamo", iz *Spisi (izbor)*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 151.
  24. Ibid-13.
  25. Klasični stil se hipotetički pretpostavlja kao kritični i prevratnički trenutak u kome dolazi do uspostavljanja muzike kao autonomne umetnosti u društvenom smislu i kao autonomnog sistema sa hijerarhijskom formalnom unutrašnjom strukturom. Na primer, Čarls Rozen (Charles Rosen) piše: "U kasnom 18. veku sva vanmuzička razmišljanja, matematička ili simbolička, potpuno su potisnuta, a ceo efekat, osećajan, intelektualan i strastven, izvire iz same muzike", iz "Doslednost muzičkog jezika", u *Klasični stil - Hajdn, Mocart, Betoven*, Nolit, Beograd, 1979, str. 115. Pri tome, može se izneti i teza o izvesnim sličnostima između nemačke klasične filozofije (Kant, Hegel, Šeling, ovde se posebno misli na filozofičnost Kantovih *Kritika*) i klasičnog stila u muzici (Hajdn, Mocart, Betoven). Nije u pitanju pretpostavka o korespondencijama i izvesnim ili neizvesnim uzročnostima između sistema filozofije i sistema muzike. Neosporo je da muzičari i filozofi nisu međusobno povezivali ili 'bolje' poznavali rad jedni drugih. Poznata je priča o tome da Kant nije voleo muziku, itd... Međutim, u pitanju je mogućnost da je u istoj epohi, doba prosvetljenosti i njenih neposrednih evolucija, došlo do sličnog zahteva u sasvim različitim i neokorespondirajućim praksama i institucijama. Slični zahtev bi mogao da bude zahtev da se sopstvena disciplina (muzika, filozofija) odredi i rekonstituiše kao autonomna sistematska praksa. Drugim rečima, muzika klasičnog stila je uspostavljena nizom mogućnosti postignuća autonomnog sistema muzike, kao što je i nemačka klasična filozofija redefinisana i razvijena kao autonomna sistematska filozofija.
  26. Teodor Adorno ističe odrednicu da je **funkcija muzike** da bude bez funkcije. Cf. Theodor W. Adorno, "III. Funkcija", iz *Uvod u sociologiju glasbe*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1986, str. 62. Ovde ću biti slobodan da Adornovu zamisao muzike kao umetnosti čija je funkcija bez funkcije razložim na dve mogućnosti: (I) pitanja o društvenoj funkciji i autonomiji muzike, i (II) pitanja o funkciji zastupanja muzikom vanmuzičkih 'tekstova' (mita u antici, biblijskog teksta ili posebnih religioznih tekstova od srednjeg veka pa do baroka).
  27. Umetnost, napuštanjem mitskog (kosmogonijskog) u antici, zadobija funkcije mimezisa (prikazivanja). Drugim rečima, umetnost (muzika) jeste drugo u odnosu na prirodu (kosmos). Nastanak mimezisa (funkcije prikazivanja) u umetnosti jeste posledica izdvajanja umetnosti iz ritualnog kontinuuma kojim je povezan ljudski i prirodni svet. Mimezis je svojstvo umetnosti koja pokazuje svoju artifičijalnost unutar kulture. Za muziku, na primer u tragediji, mimezis nije kontekst prikazivanja, već kontekst izražavanja ili učestvovanja (bivanja nekom vrstom simptoma: otvaranja klizajućeg totaliteta) u katarzi. Videti: Danko Grlić, "Katarza", u "Aristotel", u "Stari vijek", iz *Estetika. Povijest filozofskih problema I*, Naprijed, Zagreb, 1983, str. 66-73 i Roland Barthes, "The Greek Theater", u "Representation", iz *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*, University of California Press, Berkeley, 1985, str. 63-88.
  28. Unutar hrišćanskog sveta odnos muzike i religioznog (teološkog) metateksta nije odnos 'ikoničkog' prikazivanja prirode ili kulture, već odnos sugestivnog sasvim posrednog zastupanja teološkog smisla u religioznoj ceremoniji. Značenje i smisao muzičkog proizlaze iz odnosa muzike sa religioznim (teološkim) metatekstom. Taj odnos nije doslovan i direktan, muzika najčešće nije 'ilustracija' (direktno predočavanje) religioznog metateksta ili zamisli (podtekstova) u njemu. Muzika jeste smeštena (uzglobljena) u polje semantičkog uticaja religioznih (hrišćanskih) metatekstova i njihovih životnih aktivnosti. U prethodnim redovima primenjujem tezu Marka Devada (Marc Devade), povodom *klasičnog slikarstva*, navedenu u raspravi Pola Rodžersa, (Paul Rodgers) "Toward A Theory/Practice of painting in France", *Artforum*, New York, April 1979, str. 59. Devad ukazuje da klasično slikarstvo ne referira direktno na realnost, kao što izgleda, već na tekst, i to posebno na religiozni tekst. Drugim rečima, zamisao prikazivanja (i u konceptualnom i ideološkom smislu mimezisa) predočava se kao zastupnička delatnost koja ne nastaje iz direktnih referiranja, već iz posredovanja teksta između sveta i slike. Ako se Devadovo razmišljanje o slikarstvu primeni na muziku, tada moja teza glasi: **muzika ne referira direktno na svet ili emocije, kao što se na osnovu obećanja neposrednog muzičkog doživljaja očekuje, već ona referira na tekst (na svet i emocije referira posredstvom teksta)**. Do klasičnog stila tekst-zastupnik je bio religiozni tekst ili metatekst hrišćanstva (*Biblija*). Nakon klasičnog stila tekst-zastupnik postaje društveni tekst (politički tekstovi, tekstovi koji stvaraju javno mnjenje /*doxu*/ u najširem smislu reči) ili, čak, privatni tekstovi (dnevnik, pismo, ispovest).
  29. Pravo filozofije na muziku je kritično, zato što se ukazuje: (a) pitanje 'autoriteta' ili 'kriterijuma' koje čini mogućim verifikaciju tog prava, odnosno, ko izvan muzike i filozofije može postaviti ili proveriti TO pravo (ta prava)? - ne postoji sigurni ili apsolutni spoljašnji drugi za proveru odnosa muzike i filozofije, i (b) pitanje višeznačnosti filozofskih interpretacija, na primer, muzičkog dela - zapravo, koliko ima filozofskih interpretativnih i zastupničkih pristupa, toliko ima i međusobnih situiranja istog dela (sa filozofskog stanovišta muzičko delo nije 'jedan komad' već mnoštvo interpretativnih punktuacija koje grade mapu jednog dela). Pojam 'prava' i 'autoriteta' se u ovim naznakama suočava sa tezama Žaka Deride iznetim u spisu *Sila zakona. Mistični temelj autoriteta*, Svetovi, Novi Sad, 1995.
  30. Kaže se da je pravo muzike na filozofiju neizvesno pošto je odnos muzike i filozofije otvoren i promenljiv 'kroz' otvorenost i promenljivost samog muzičkog dela ili muzike kao umetnosti. Neizvesnost prava muzike na filozofiju proizlazi iz njenog označiteljskog statusa i time njenog rasepa na humanistički i antihumanistički pristup. Prema humanističkom pristupu muzika zastupa jedan subjekt za drugi (druge) subjekte. Prema antihumanističkom pristupu muzičko delo je ono što zastupa jedan subjekt za drugo muzičko delo ili muzička dela, odnosno, tekstove kulture.

- Ovde zamisao humanističkog ukazuje na centriranje pozicije subjekta u svetu muzike (umetnosti), a zamisao antihumanističkog ukazuje na decentriranje (davanje samo posredničke ili zastupničke) pozicije subjekta u odnosu na muzičko delo i tekstove kulture.
31. Zamisao 'duha vremena' (*Zeitgeist*) u ovoj raspravi jeste suprotnost zamislama konteksta i aktiviranja lokalnih (manjinskih) znanja. 'Duh vremena' se predodžava kao jedan univerzalni i totalizujući dijahronijski kontekst (kontekst nad kontekstima u datom odsudnom času). Naprotiv, moja je na mera da ukažem da muzičko delo (kao i svako umetničko delo ili čin u kulturi) biva zastupano u sasvim različitim kontekstima po istorijskim i geografskim osama. Drugim rečima, duhu vremena (celom epohe) suprotstavljaju se mnogobrojni *raskolnički demoni vremena i prostora* (istorije i geografije). Suočavaju se tri mogućnosti: (I) 'duh vremena', (II) javno mnjenje (*doxa*) i (III) posebni lokalni kontekst.
  32. Svet umetnosti je predodžen kao lokalni (pojedinačni) kontekst umetničkog dela među drugim prisutnim, odlaganim i brisanim kontekstima. Pogledajmo kako se bilo koje Mocartovo delo (izbor iz opera je pogodan) ukazuje kao *svet umetnosti* 1, 2, 3...N. Na primer, aktiviraju se oko njega 'lokalna' znanja o 'genijalnosti kompozitora' (*svet muzike* 1). Zatim, aktiviraju se oko njega 'lokalna' znanja o 'erotizmu' muzike (*svet muzike* 2). Aktiviraju se oko njega 'lokalna' znanja o 'masonstvu' (*svet muzike* 3). Aktiviraju se oko njega 'lokalna' znanja o politici prelaza feudalizma u buržoasko društvo (*svet muzike* 4), itd... Mocartov egzistencijalni eklektizam, koji se pre svega otkriva na njegovom operskom opusu, a ne u pojedinim operama, pogodan je za razvijanje modela mogućih svetova muzike i teatra. Videti: Mladen Dolar, "If Music Be the Food of Love...", iz *Filozofija v operi*, Analecta, Ljubljana, 1992, str. 7-102.
  33. Reč i zamisao 'diskurzivno' se u ovoj raspravi upotrebljava na više, često povezanih i ređe suprotstavljenih, načina: (a) kao verbalno ili ono što je zasnovano kao govor na nekom prirodnom jeziku, (b) kao analogija verbalnom u produkcijama koje se ne mogu svesti na lingvističke jezike (muzika, slikarstvo, ples), (c) kao način saopštavanja, koji ne mora biti zasnovan na lingvističkom jeziku, znanja, (d) kao formalni poredak muzičkih, likovnih ili scenskih odnosa koji se strukturira u registrima mogućnosti doživljaja i diskurzivnog predodžavanja značenja i smisla, itd. Međutim, diskursom se naziva i poseban odnos institucije, znanja i zastupanja unutar izvesnog društvenog poretka, na primer, društvenog poretka muzike - Videti: Miško Šuvaković, "Diskurzivna analiza", iz "Poststrukturalistička nauka o muzici" (temat), *Novi Zvuk* (specijalno izdanje), Beograd, 1998, str. 27-38.
  34. Zamisao i termin 'ekonomija' je upotrebljen višeznačno preuzimanjem značenja iz sasvim različitih spisa: Jean-Francois Lyotard, *Economie libidinale*, Minuit, Paris, 1974; Žak Atali, *Buka - ogled o ekonomiji muzike*, IP 'Vuk Karadžić', Beograd, 1983; Žan Bodrijar, "Politička ekonomija kao model simulacije", iz *Simbolička razmena i smrt*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991; i Žorž Bataj, *Prokleti deo. Ogled iz opšte ekonomije*, Svetovi, Novi Sad, 1995. Pojam ekonomije se uvodi u rasponu, od zamisli ekonomije u ekonomskim naukama do zamisli postupaka uređenja, komunikacije, ugovornosti ili nužnosti razmene unutar simboličkog (muzika kao oblik zastupanja značenja) i energetskog (muzika kao prostorno vremenska proizvodnja, razmena i potrošnja *zvučne energije*).
  35. Karlheinz Stockhausen, "Microphony. From the lecture Mikrophonie I, filmed by Allied Artists, London 1971", iz Robin Maconie (pr), *Stockhausen on Music. Lectures and Interviews*, Marion Boyars, London, 1989, str. 76-87.
  36. Oba teksta su usredsređena na pitanje o tehnici. Tehnika se vidi kao suštinska odrednica muzičke prakse. Pri tome, Guld ukazuje na samu tehniku muzike (muzičku tehniku) u njenoj istorijskoj uzglobljenosti (određenosti) koja je otvorena pijanističkoj intuitivnoj inovaciji, a Štokhauzen ukazuje na 'obrt' od muzičke tehnike (od koje zadržava 'funkciju': tehnikom se postiže efekat, tj. muzika) ka proširenoj tehnici (tehnikama koje nije uobičajena ili, čak, poznata u muzičkoj tradiciji). Ali, za ovu raspravu je bitno da se naglasi da 'tehnika' otkriva svoje nivoe konceptualnih (pojmovno situiranih) i ideoloških (intuitivno ili prećutno orijentisanih razumevanja i odluka) naddeterminacija. U oba slučaja tehnika može da se identifikuje kao *po-stav* (*Ge-stell*) u hajdegerovskom smislu: Martin Heidegger, "Pitanje o tehnici", iz *Uvod u Heideggera*, Centar za društvene djelatnosti omladine RK SOH, Zagreb, 1972, str. 105. Iz Hajdegerovog ontološkog uvida "Tehnika nije isto što i bit tehnike" (str. 91) moguće je postaviti poststrukturalističku tezu da tehnika nije samo tehnika, već i još nešto drugo (koncept tehnike, ideologija tehnike, kontekst tehnike, uslovi i okolnosti upotrebe tehnike) - cf: Ingrid Scheibler, "Heidegger and the Rethoric of Submission: Technology and Passivity", iz Verena Andermatt Conley (pr), *Rethinking Technologies*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993, str. 115-139 ili Slavoj Žižek, "Kiberprostor ali neznosna zaprtost bivanja", *Razpol* št. 9, Ljubljana, 1996, str. 101-132.
  37. Glenn Gould, "The Goldberg Variations", iz Tim Page (pr), *Glenn Gould. Reader*, Vintage Books, New York, 1984, str. 28.
  38. Odricanje od metafore ili anticipacije opštih zamisli o prirodi i društvu karakteriše ovo Štokhauzenovo predavanje. Predavanje je vođeno poverenjem u samu tehniku i mogućnosti proširenja muzike uvođenjem nove tehnike (uloga mašine ili aparata na stvaranje i komuniciranje muzički neuobičajenog zvuka).
  39. Ovde je reč o projektu tehničke inovacije (proširenja ili izmene medija) koji obećava transformaciju same muzike kao umetnost. Zasnivanje istraživačkog ili kreativnog rada na projektu je eksplicitno radikalno modernistički čin. O širim odrednicama projekta videti: Filiberto Mena, *Moderni projekat umetnosti*, Press Express, Beograd, 1992.
  40. Štokhauzen na više mesta u spisu predavanja naglašava da se zvuk transformiše u medijskom sistemu posredstvom mikrofona i filtra. Zamisli entropije i redundance iz teorije informacija postaju bitne.
  41. U ovom delu se na različitim funkcionalnim nivoima upotrebljavaju tradicionalni instrument (gong) i elektronska tehnika. Gong ima funkciju izvora zvuka, a elektronska tehnika istovremeno jeste i izvor zvuka i komunikacioni kanal kojim se interveniše na sam polazni zvuk.
  42. Lingvističkim obrtom se u drugoj polovini XX veka nazivaju sasvim različiti pokušaji (mode) zasnivanja teorijskih i umetničkih praksi na zamislama lingvističkih i nelingvističkih jezika. Ovde se misli na zamisao muzike kao jezika. Muzičko delo se ne interpretira kao jezik (odnos znakovni), već kao informacijski sistem na kome se može medijski intervenisati. S druge strane, zamena uobičajenog beleženja muzike u partituri rečima govornog jezika ukazuje na interesovanje za otvoreni odnos zvuka (bez značenja) i zapisa reči koja istovremeno ima i zvučne (fonetske) i semantičke vrednosti za kompozitora. Videti: Nenad Mišćević, "Obrt k jeziku u suvremenoj filozofiji", u "Suvremena filozofija jezika", iz *Filozofija jezika*, Naprijed, Zagreb, 1981, str. 181-200; i Michael Devitt, Kim Sterelny, "The linguistic turn: ordinary language philosophy" i "The linguistic turn: conceptual analysis", u "First philosophy", u "Language and Philosophy", iz *Language and Reality. An Introduction to the Philosophy of Language*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1987, str. 229-231, 231-235.

43. Redundancom se u teoriji informacija naziva mera predvidljivosti.
44. Entropijom se naziva mera neodređenosti ili nepredvidljivosti pri izboru ili upotrebi komunikacionih jedinica u procesu komunikacije.
45. Štokhauzenovo delo *Mikrophonia I* može interpretirati kao diskurs - jer u odnosu na kompozitorov stvaralački kontekst govori (posreduje) programski o načinu uspostavljanja znanja o projektu i inovaciji u muzici. Izvesna muzička dela imaju karakter teorijskog primera, mada ne mora da su stvorena sa tom namerom, pošto očigledno demonstriraju meta-muzičke (o-muzici) probleme.
46. Ibid-35, str. 82-83.
47. Asimetrične statute prava muzike na filozofiju i prava filozofije na muziku možemo uvesti u uporednu (komparativnu) raspravu. Drugim rečima, namera mi nije da objedinim ova dva prava, već da uporedim prisutnost i odsutnost mogućnosti prava na...
48. Mogućnosti slučajeva prava muzike na filozofiju (slučajevi od 'a' do 'v') nisu svojstva *muzičkog dela*, *sveta muzike* ili *muzike kao umetnosti*, već su modeli (sheme konstruisane na osnovu struktura /odnosa/ i funkcija /zahteva od tih odnosa/) koji se pripisuju muzičkom delu, svetu muzike i muzici kao umetnosti u teorijskoj raspravi.
49. Zamisao 'igre' uvodim u neodređenom i složenom značenju i smislu. U opštem smislu igra se može predočiti, između ostalog, kao: (a) oblik ljudskog ponašanja (bihevioralnost) tokom izvođenja nekog slobodnog ili pravilima određenog događaja koji nema utilitarne funkcije u polju društvenog, (b) transgresivna snaga kojom se provociraju i subvertiraju običajne i normirane forme društvenog ophođenja i ponašanja unutar outdenog i instrumentalizovanog društva (Bahtin), (c) situacija u kojoj se čovek istovremeno pojavljuje kao igrač i kao igračka (Niče), (d) zamisao konceptualno odredljive *životne aktivnosti* u kojoj subjekt uspostavlja komunikaciju na osnovu otvorenih javnih pravila i aktivnosti koja proizlaze iz tih pravila (Vitgenštajn), (e) ontološka posebnost karakterizacije umetničkog dela koja ne proizlazi iz ponašanja ili duševnog raspoloženja stvaraoca ili onog koji uživa, već iz samog načina bitka umetničkog dela (Gadamer), (f) postsemiotička dekonstrukcija subjekta igre, pri čemu dolazi do pomaka od igre u kojoj je čovek i igrač i igračka na odnose beskonačnog dopunjavanja i nadomeštanja među označiteljima (Derida), itd. Pogledati, na primer: Rože Kajoa, *Igre i ljudi*, Nolit, Beograd, 1965; Eugen Fink, "Traktat o igri", *Pitanja* br. 16, Zagreb, 1970, str. 1499-1507; Hans Georg Gadamer, "Pojam igre", u "Igra kao linija vodilja ontološke eksplikacije", iz "Ontologija umjetničkog djela i njezino hermeneutičko značenje", u *Istina i metoda. Osnovi filozofske hermeneutike*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1978, str. 131-140; Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980; Jacques Derrida, "Struktura, znak i igra u obradi ljudskih znanosti", iz Miroslav Beker (pr), *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1986, str. 195-208.
50. Cf. Roger Scruton, "Sound", iz *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Oxford, 1997, str. 1-18.
51. Propozicija je sadržaj misli koji može biti izrečen ili izražen različitim sredstvima. Na primer, propozicija *pada kiša* može biti izrečena i izražena na srpskom jeziku "Pada kiša" ili engleskom jeziku "It's raining" ili nacrtana ////////////// ili odsvirana na nekom muzičkom instrumentu. Naglašava se da složene, fiktionalne ili apstraktne propozicije ne mogu biti izražene (predočene) muzikom.
52. Analognim se naziva izražavanje ili predočavanje koje nije pojmovno (ili digitalno), već se zasniva na čulno predočivim nosiocima značenja.
53. Ibid-11.
54. Susan McClary, "The blasphemy of talking politics during Bach Year", iz Richard Leppert, Susan McClary (pr), *Music and Society. The Politics of composition, performance and reception*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, str. 15.
55. Mišel Fuko, na primer, kada raspravlja o statusu nauka odvajajući zamisao doživljaja i rečenog. Mišel Fuko, "b) Znanje", u "6. Nauka i znanje", iz "Arheološki opis", u *Arheologija znanja*, Plato, Beograd, 1998, str. 195-196.
56. Cf. Alan Street, "Superior myths, dogmatic allegories. The resistance to musical unity", iz Adam Krims (pr), *Music/Ideology - Resisting the Aesthetic*, G+B ARTS International, Amsterdam, 1998, str. 57-112.
57. Ibid-26.
58. O privilegovanosti verbalnog u odnosu na znanje videti: "Znanje je ono o čemu se može govoriti u okviru jedne diskurzivne prakse, ...", iz Mišel Fuko, "b) Znanje", u "6. Nauka i znanje", iz "Arheološki opis", u *Arheologija znanja*, Plato, Beograd, 1998, str. 196.
59. Razmotrena je zamisao funkcije kritike i razvijena je, zatim, do zamisli filozofije muzike. Razmatranje je izvedeno iz teksta Brace Rotara, "Efekt umetnosti - uzajamna artikulacija diskursa (o) umetnosti", *Treći program RB* br. 23, Beograd, 1974, str. 400.
60. Pojam želja je upotrebljen na način kako ga je izveo Žak Lakan: želja subjekta je želja drugog i, zatim, je metaforično primenjen na odnos (pitanja o asimetriji prava) muzike i filozofije. Odnos muzike i filozofije je pokazan kao moguć time što je muzika 'drugo' za filozofiju i filozofija je 'drugi' za muziku.
61. U odnosu muzike i filozofije slučaj estetike (filozofije ili nauke o čulnom saznanju i vrednostima) je poseban i pojedinačan slučaj prava filozofije na umetnost. Estetika ima utemeljen 'horizont' od XVIII do XIX veka: od Baumgartena preko Kanta, Šelinga i Hegela do Ničea. Karakteristično je da uticajni filozofi XX veka ne pišu posebna estetička dela, na primer, Hajdeger, Vitgenštajn, Derida.
62. Tezu o 'prenosu' devetnaestovekovnog romantizma u konstituciju 'ideologije' popularne kulture kasnog XX veka razrađuje Suzan Mekleri. Susan McClary, "Introduction: A Material Girl in Bluebeard's Castle", iz *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991, str. 3-34.
63. Ibid-13.
64. Naglašava se da odnos ili pravo muzike na filozofiju nije direktno ostvarivo već da je posredno (zaobilazno sa teškoćama?). Na primer, kada Džon Kejdž izlazi izvan neposrednog stvaranja muzičkog dela (zvuk, tišina, ton, šum, buka) i pribegava 'govornom' tekstu ili tekstu zasnovanom na 'pismu' (mezostih) koje ukazuje ili vodi ka filozofiji to ukazivanje je posredovano eksperimentalnim književnim diskursom, diskursom proširenih medija, meta ili konceptualne muzike, dnevničkim pismom, političkim glasom, itd. Cf. Miša Savić, Filip Filipović (pr), *John Cage - radovi / tekstovi 1939-1979. Izbor*, SIC, Beograd, 1981. ili Marjorie Perloff, Charles Junkerman (ed), *John Cage. Composed in America*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.
65. Poslužio sam se analogijom sa Fukoovom kritikom opisa slikarstva posredstvom 'diskursa slikara' - Mišel Fuko, "d) Druge arheologije", u "6. Nauka i znanje", iz "Arheološki opis", u *Arheologija znanja*, Plato, Beograd, 1998, str. 208.
66. Poslužio sam se analogijom sa Fukoovim izvođenjem 'arheološkog pristupa' diskursu slikarstva - Ibid-65, str. 208.
67. Ukazuje se na to da su bitni i manje bitni konstitutivni elementi i poretki muzičkog dela (ton, ritam, melodija, itd.) u različitim istorijskim trenucima lokalizovani, identifikovani, opisani,



formalizovani i konceptualizovani, odnosno, dovedeni do verbalne predstave u okviru nekih diskurzivnih praksi u kulturi i društvu.

68. Ipak, izvesna muzička dela se služe rečima - to su vokalna i vokalno instrumentalna dela. Međutim, upotreba reči u takvom muzičkom delu je dvostruka: (I) semantička upotreba reči vodi ka strukturama, funkcijama i efektima reči u poeziji, i (II) vokalna upotreba reči vodi ka onim funkcijama govora i pevanja (glasa) koje ističu materijalne nosioce izgovaranja/glasa (pevanja) reči. Često vokalna upotreba reči više 'govori' o odnosu muzike i filozofije, nego što to čini semantički sadržaj pevanog teksta. Način pevanja (vokalno oblikovanje) jeste diskurzivna formacija sa diferenciranim aspektima konceptualnog, ideološkog, estetskog ili rodnog determinisanja. Na primer, glas kastrata u evropskoj muzičkoj-vokalnoj tradiciji ima sasvim izdiferencirane religiozne, rodne i formalno muzičke karakterizacije koje se mogu voditi ka univerzalnim resemantizacijama (simbol, metafora, alegorija androgina), ali i ka sasvim pojedinačnim resemantizacijama (izvesna specifična istorijska naracija, pojedinačna drama 'nemogućeg' roda).
69. Preobražaj muzičkog dela u svet muzike je proces: (a) smeštanja formalnog poretka muzičkog dela u polje značenja, smisla i vrednosti koje obezbeđuje diskurzivna praksa, i (b) preobražaj doživljaja muzičkog dela u znanje o doživljaju muzike ili, drugim rečima, razdvajanje doživljaja muzičkog dela od znanja o muzičkom delu i doživljaju.
70. Navedeno u spisu Manfreda Franka "Derridino čitanje Hegela", iz "Tekst 2a: Jacques Derrida" (temat), *Delo* br. 1-2, Beograd, 1992, str. 89-90.
71. Ibid-70, str. 90-92.
72. Ibid-13.

### 3.5 KONTRAVERZA: KAZIVO I NEKAZIVO MUZIKE

#### 3.5.1 Pristup: prvi korak ka metafizici muzike

Kako ispitati i predočiti ono što se ne može izraziti ili saopštiti (kazati) rečima? Ova kratka beseda ili rasprava treba da govori o mojoj nemoći i samo o nemoći pred stvarnom ili prividnom blizinom<sup>1</sup> muzike i da na veoma zapitani (gotovo zbunjeni) način pokaže zašto između čina izvođenja, slušanja i mog doživljaja muzike nema reči (opisa, interpretacije, rasprave). A ako ih ima, tada o čemu one (reči) govore? O čemu govore? O čemu mučaju rasute i izgubljene reči?

Izmiče mi sigurnost u sopstvenu moć razumevanja. Ne mogu da konceptualizujem (u mislima predočim) ono što sam čuo - ono što sada čujem. Intelktualni napor iznevčava moja čula. Moja začuđenost ili očaranost muzikom se pretvara u prazne metafore žargona srednje klase i njenih učenih iluzija (fantazmi o posebnosti muzike u odnosu na 'emocionalnost', 'prijetnost', 'uživanje'). Nemoćan... Sasvim sam izgubljen u vrtlogu muzike (okružujuće atmosfere zvukova /tonova, šumova, buke/). Slušam zov<sup>2</sup> muzike i, tada, kao da moje telo i moje misli žive sasvim različite i odvojene živote. Misli se rasipaju i rasturaju kao žuto lišće na jesenjoj kiši i vetru. Brisani tragovi znanja. Telo kao da se

pokreće. Muzika je već pokret. Ali, pokretanje (kretanje) ne ide bez otpora. Trenje? Kretanje u fizičkom (3D) prostoru se razlikuje od kretanja u prostoru tonova. Napor da se odgovori telom na zov. Napetost između tonova. Napetost tela. Telo prati muziku - prati zov u laganom kretanju, koje je negde između pažljivog usredsređenja na slušanje i udubljiivanja u ples ili 'lakog' hoda po planinskoj stazi koja vodi ka Zamku.<sup>3</sup> Slušanje i ples me razdvajaju! Moje telo postaje 'razdvojeno' (razdvojivo) i suočeno između celine (tela koje bi da pleše /prati zov muzike/) i dela (uha koje postaje specijalizovani instrument redukcije čulnog na jedan 'izuzetni' i 'specijalizovani' organ) - komentar: estetsko nije sadržano u lepom muzike /nije lepo muzike/, već estetsko jeste izuzetnost organa /sluha/ i njemu odgovarajuće moći /muzikalnosti koja može biti pokrenuta kao 'samo muzičko', 'lepo', 'sublimno', 'grozno', 'strašno', 'nežno', 'zaljubljeno', 'zavodljivo', 'misteriozno', 'tužno', 'očaravajuće'/). Izmiče mi sigurnost u intelektualnu moć 'ulaska' u muziku. Ponor je bezdan (bez-dna). Kao da površina prostiranja zvuka nagoveštava metafizičku dubinu.<sup>4</sup> Njena blizina, njena fatalna blizina, ponor (prividna dubina muzike: kretanja u prostoru tonova) jeste ono u čemu nestaje sva moja stečena (učena, negovana, razmažena i arogantna) sigurnost u muziku kao ono 'od' znanja o umetnosti. Čutim i zurim u prazninu prostora koji ispunjavaju nevidljivi zvuci. Ono što se nameće kao simptom u jeziku jeste seksualna opsesija.<sup>5</sup> Slušanje se oblikuje iz oluje gestova (kretanja tonova) ili igre kockama. Konverzija zvuka (tona) u telo. Neobični odnos Bulezove muzike i Malarmeove (Stephane Mallarmé) poezije se odigrava od gesta bacanja kocki<sup>6</sup> do ponude muzičkih motivacija direktnih ili indirektnih arbitrarnih razumevanja<sup>7</sup> mogućnosti. Odnos Bulezove muzike i Malarmeovo poezije se dovršava 'uvek' kao konverzija mogućnosti muzike u izvesnost tela.<sup>8</sup> Zvuci su tu, prolaze i zatim nestaju (gube se u tišini koja ih okružuje).<sup>9</sup> Prolaznost. Muzika je između trajanja (interval kao prisustvo) i prolaznosti (interval kao brisani trag prisustva, kao trag kretanja koje se upisuje preko traga postojanja). Poništavanje. Kao i uvek okrenut sam leđima zvučnicima ili orkestru ili izvoru zvuka. Slušam, ne gledam.<sup>10</sup> Odlaganje pogleda pred slušanjem. Sasvim neodređena, rasuta, obuhvatajuća i nedostižna (nedosegnuta) zbunjenost. I ja, ja se više ne pitam o tome šta ja radim u svemu tome. Zatim, dolaze trenuci u kojima zbunjenost nestaje. Ne, to nije pobeda razumevanja, već je u pitanju neizvesno 'skretanje'<sup>11</sup> ka prihvatanju stanja da me je moj intelekt izneverio i da me je 'baš briga' za njega (ali, bože, ko je to on /intelekt/?).



Arnold Šenberg, diriguje, oko 1930.



Lori Anderson, Prazna mesta

Intelekt nema telo. To što sam sada nazvao 'skretanje' ne mogu tačno da opišem i, zatim, objasnim. Ne razumem. To je nešto što čini da se osećam 'prijatno', a da se ne pitam kako ja to znam. Iscrpljen je racionalni zamah-gesta intelekta (zamoren je i potrošen) da bi se dosegli jedini trenuci koji su izvan njega: iracionalni trenuci. To je teret i radost slušaoca muzike. To je teret i radost muzikalnosti. Možda?! Skretanje postoji ponekad kada me intelekt izneveri i kada po 'stoti put' slušam istu muziku, mada, sasvim retko, se to dešava i tokom prvog slušanja, na primer, Baha, Vagnera, Satija ili Zorna. Skretanje se dešava kada mi manjka moja moć (sposobnost) da mislim i da to iskažem jezikom. To je ta smirujuća nepristupačnost mislima. To je izvesna sa naporom stečena 'glupost'.<sup>12</sup> Nikakva teza ili teorija nije moguća o ovom stanju. Povremeno, kada sam potpuno u intelektualnoj formi u carstvu diskurzivnih znakovnih *flukseva* (proticanja značenja), osećam žudnju za ovim stanjem: za *glupošću* nepristupačnosti (izneveravanjem intelekta i jezika koji unosi konstrukcije teorije) unutar događaja slušanja muzike. Opsesije i njihovi tragovi... U mom muzikalnom slušajućem telu koje se ogleda u omotačima 'od' muzike<sup>13</sup> nema tačke koja bi se susrela i povezala sa znanjem drugog ili drugih o baš tom delu - na primer, o Šenbergovom *Isčekivanju*. Upitanju je primer - pojedinačnost i posebnost trenutka. Pokretanje demonskih 'udara'. U telu sam sam, kao u vozilu (*vehicle*) na pustom drumu koji preseca preriju<sup>14</sup> - jednom prilikom je to ili slično tome izrekla Lori Anderson. Jedinstveni gest tela u omotaču muzike ne može biti dešifrovan: nema tekstualnog odnosa između mene i muzike.

Da li ovde ovim rečima izneveravam sebe? Da li sam u prevlasti opsesija - seksualnih opsesija, uživanju bez objekta uživanja ili unutar same *srži*<sup>15</sup> muzike? Da li muzika jeste to mesto uživanja koje ne mogu da izgovorim, mada samo na njega celim telom ukazujem? Na koji način se odigrava napad nesigurnosti na moju teorijsku samouverenost i aroganciju? Da li je ovo samokritika ili zavođenje muzike ili zavođenje od muzike? Ko zapravo koga provocira u razmeni opsesija, skretanja, nesigurnosti i uživanja u odmotavanju i zamotavanju tela muzikom:

- da li moje ja (tekst koji ga konstituiše u odnosu na muziku i jezik) provocira muziku ili jezik,
- da li muzika (tekst koji se konstituiše u odnosu na jezik i moje 'ja') provocira moje 'ja' ili jezik, ili
- da li jezik (tekst koji se konstituiše u odnosu na muziku i moje 'ja') provocira muziku ili moje ja, itd...

Taj napad je brz, brzina smenjuje nepokretnost kontemplacije, kao što preglednost površine smenjuje *vrtočlavicu* iluzionizma obećavajuće dubine. To nisu igre rečima. U pitanju su neizvesni opisi, neizvesni u onom smislu u kome je neizvesna celokupna metafizika muzike. Metafizika muzike se odnosi prema seksualnim opsesijama koje reaguju glupošću i, svakako, očaranošću...

### 3.5.2 Prestup: koraci unutar metafizike muzike

Svaka filozofija je tamnica, a svaka tamnica je sistem.<sup>16</sup> Na koji način će filozofija utamničiti muziku - pretvoriti je u sistem unutar koga se vodi borba, ne za potpuno oslobođenje muzike od stega filozofije (mišljenja i pisma o muzici, odnosno, jezika), već za to da se umanje (olabave, popuste) njene steg? Ili, naprotiv, da li postoji još jedan korak u stezanju stega i nametanju *glasa* (svakako, govora), tamo gde se očekuje slušanje same muzike? Šta jeste to *sama muzika*? Usamljena muzika ili muzika u centru sveta?

Da li sam prethodnim redovima odbacio mogućnost za kretanje unutar metafizike muzike ili sam je u travestitskoj i eklektičnoj igri zamena likova (intelekta i tela, znanja i doživljaja, arogancije i zbunjenosti, racionalnosti i opčinjavanja, razumevanja i zavođenja) tek nagovestio? Ipak, šta jeste i kako jeste metafizika muzike? Nisam siguran, uopšte nisam siguran, da je ono što ću izreći i zapisati upravo to što odgovara baš toj ili baš toj i toj muzici, na primer, muzici koju sam neposredno pre pisanja slušao: Vebernovom delu *Kantate Nr. 1 Op. 29*. Nisam siguran... u moć jezika da predoči metafiziku muzike (obrt od opisa tehnike komponovanja serije /izvesne linearnosti/ u jezik o 'celini' /jedinstvu obuhvatnosti, geteovskom organskom celom/).<sup>17</sup> Zapravo, kao da verujem da metafizika muzike postoji u tome što jezik izneverava mogućnost da se ono što sam čuo u ili od muzike (Vebernovog strukturiranja 'ne dubinske' strukture /serije/) predoči jezikom koji zastupa nemoguću dubinu. Jezik govori o svojoj (mojoj ili Vebernoj ili 'od' muzike, mada, svakako i 'od' filozofije) nemoći da se to desi. Jezik pokazuje suptilnu heterogenost i, zatim, raspršenost koju sasvim blisko skicira Žak Derida kada ukazuje na svoje delo *Tympan*: "Otvorite *Tympan*"<sup>18</sup> i videćete da on, cepljen na devičanskoj opni *La dissemination*,<sup>19</sup> povrhu knjige, opisuje, međuostalim kretanjima, i jedno praktično, aktivno, pisano osluškivanje uha, ne mnogoznačnosti, s gubitkom smisla ili krvi, ne same reči, već preobilnog tkanja marke *tympan* (bubnjić, *typtein*, žig, itd.): zagonetna opna, bilo da je prirodna ili ne, instrument orgijastičke muzike (tamburini, udaraljke) na koju tekstualno tipkanje utiče tako da ona odzvanja njegovim pitanjem (bubnjevi, šipke), lavirintski organ sluha potčinjen ontološkom skalpelu, lik religiozne arhitekture (trouglasto-okruglo), pročelje, glavni svod ili predvorje ulaska u jednu, hidraulički točkovi i mašine-oruđa svakojake vrste: jedna od njih služi, u štamparskim radionicama, da se sačuva nevinost margine i bezgrešno začecje knjige. Izvesno prelivanje isušivanje simbolike povlači za sobom sva pitanja sa gradilišta: glas i rasejavanje, pisanje i fenomen, ekonomska ljuštura i razlike, čuti-se-govoriti, efekat ovlašćivanja, itd."<sup>20</sup> Nema više prave, stabilne margine (odstupnice, rezervnog prostora za dopisivanje, mesta beline /tišine/). Opozicije centra-periferije, puno-prazno, spolja-iznutra i gore-dole su sasvim relativne. Ova relativnost, koju 'ja' doživljam kao nesigurnost unutar 'tela' metafizike muzike, govori nešto i o muzici i o filozofiji. Kažem 'ja'<sup>21</sup>, jer sve ovo što pišem o muzici i metafizici jeste autobiografsko<sup>22</sup> suočenje

sa *trenjem*, *otporima*, *rapavostima* i *prividima* poniranja u ono što jeste nestabilni i relativni odnos jezika koji izneverava svojim rečima očekivanje da barem nešto 'od' muzike prevede (uzglobi) u metafizičku ambiciju filozofije.

Nesigurnost i zabrinutost su jedini put u metafiziku muzike, kao i u bilo koju drugu metafiziku. Popuštanje intelekta pred onim što traje (jeste) sasvim kratko usred vremena (prolaznosti) koje nije moje. U vremenu drugog ili vremenu 'od' drugog se nalazi moje muzikalno telo. Sve (muzika/e/) kao da se dovodi u odnos prema telu i njegovoj žudnji da bude TU u njoj. Sasvim seksualna opsesija. Metafizika se otkriva u ovoj skrivenoj višesmislenoj aluziji. Telo skreće (ispada) iz podređenosti intelektu (umu, razmišljanju, duhu, ili, upotrebite bilo koji od sličnih neodređenih termina), ono dolazi do svoje uto-pljenosti u vremenom 'uramljeni'<sup>23</sup> prostor slušanja i njihanja. Ono jeste za muziku. Odnosi tela i muzike su izbegavanje jezika koji je zastupnik misli o muzici. Odnosi tela i muzike ne govore, već oni jesu.

Da li se metafizika muzike može razumeti i drugačije? Kako? Kako uhvatiti muziku u *zamku* metafizike? Lovac (traper-mislilac sa divljeg /ili dalekog/ severa) postavlja zamke (*klopka metafizike* /sprave za lov/ u koju treba uloviti muziku /traženu i proganjanu zverku/). Zamke su svuda oko nas (tačnije, oko mene). Postavljene su i lovac vreba, čeka. Ali šta su zamke i kako će se plen uloviti? Metafizika se, tada, da predočiti (namerno je upotrebljen pasiv koji ukazuje na njenu potrebu da bude prevedena iz nepoznate divljine u moj /naš/ svet)! Ona (muzika u zamci metafizike) dopušta da bude predočena kao 'govor u metaforama'<sup>24</sup>. Ja ne znam šta je to što sam čuo kada sam slušao muziku, ali ja jesam u njoj i opisujem je sasvim posrednim konstrukcijama (metaforama) koje su kao neka dopuna mom i njenom odnosu. Metafora koju upotrebljavam je neizvesna smeša simbolizacija (naslućenog i posredno imenovanog značenja), konvencionalnih 'izraza' (žargon-skih obećanja) i vrednosnih sudova (mojih sudova ukusa) koji uspostavljaju odnos između muzičkog dela (na primer, Mocartovih kvarteta) i slušanja (mog usredsređenog slušanja). Govorim metaforom o odnosu mene (slušaoca) i drugog (muzičkog dela) unutar događaja slušanja (doživljaja) muzike. Metafora biva situirana izvan muzike.<sup>25</sup> Prvo, između mene i nje, zatim, drugo, iza nje u neizrecivi (bez izraza) i nekazivi (bez govora) prostor slutnje. Metafizika, kada je prva zver ulovljena u zamku,<sup>26</sup> biva građena od metafora koje se raspoređuju u 'igrivosti smisla' o muzici (po uzoru na Ničea) ili u spekulativnoj konstruktivnosti sistema (po uzoru na sisteme klasične nemačke estetike posle Kanta). Na primer, mnogo kasnije, Jankelevič<sup>27</sup> (Vladimir Jankelevitch) metafiziku muzike povezuje ne samo sa funkcijama metafore, već i sa razumevanjem muzike u odnosu na predočavanje jezika (muzike kao jezika i jezika o muzici).

Zatim...

Da li je potrebno izaći iz filozofije da bi se spasla metafizika i njen *govor*? U teorijskoj psihoanalizi Žaka Lakana razrađuju se dva karakteristična stava u odnosu na psihoanalizu

i govor. Prvi stav kazuje da je *govor* jedini mediji koji je psihoanalizi na raspolaganju.<sup>28</sup> Drugi stav, izveden iz indijske estetike<sup>29</sup> i njenog učenja o *dhvani*, kazuje da govor poseduje izvesna svojstva koja omogućavaju da se čuje i ono što sam (govor) ne izriče.<sup>30</sup> Da li i kako se ovi stavovi mogu primeniti na raspravu muzike? Nasuprot nesigurnosti metafizike i metafizike muzike, **teorija o muzici**<sup>31</sup> koja bi se zasnivala na lakanovskoj teorijskoj psihoanalizi mogla bi da postavi sasvim problematičnu hipotezu o tome da muzika time što ne govori ipak saopštava nešto! Ova hipoteza bi mogla da se objasni sledećim koracima:

- (I) da muzika nije govor u smislu lingvističkog govora (opštenja),
- (II) ali da muzika jeste izvesno sugerisanje odnosa 'spoljašnjeg obraćanja' čoveka samom sebi (čovek koji peva ili svira sam) ili drugom (najčešće muzika i jeste ono što je upućeno drugom: kao muzički, estetski ili umetnički objekt, kao ljubavni ili ratnički zov, kao sasvim posredno sugerisanje ispovedanja /introspekcije/ emocija ili nekakvih unutrašnjih doživljaja, kao način konstituisanja privatne i javne sfere građanskog društva, itd.),
- (III) da muzika jeste 'govor' (*parole*) kome manjka orijentisani smisao ili pojedinačno značenje,
- (IV) da muzika pokazuje manjak u odnosu na pojedinačno značenje i orijentisani smisao, i
- (V) da, upravo, nedostatak (način na koji je manjak orijentisanog smisla i pojedinačnog značenja) strukturiran u muzici govori ono što sama muzika ne izriče.

Ako, se ove teze prihvate tada psihonaliza (analitičar) može da sluša muziku kao da je ona *neka vrsta govora* čije je svojstvo omogućilo da se čuje i ono što ona sama ne izriče. Psihoanalizom se pribegava nekakvoj vrsti metafore 'iz' ili 'o' muzici i uvodi je i uzglobljuje u sistem psihoanalitičkih interpretacija (teorija i žargona o želji, nesvesnom, označitelju, drugom, manjku, seksualnosti, perversiji, uživanju, patnji) čime ona počinje da zastupa *nešto* o subjektu komponovanja, sviranja, pevanja, igranja ili slušanja. Govor (a to znači odziv) analitičara jeste neka vrsta popunjavanja semantičke praznine koja se ljudskim radom akumulira u svet oko muzike, tako da otkriva polje moći i polje želje.<sup>32</sup> Nije u pitanju to kako muzika izražava<sup>33</sup> moć i želju. U pitanju je kako želja i moć utiču na muziku (vraćaju se muzici) i čine njenu nekazivost (nemost) nekom vrstom govora manjka. Govor manjka konstituiše (zastupa) želju i moć subjekta, pošto muzika postoji u prostoru između subjekata (unutar društva).<sup>34</sup>

Da li se može reći da je zapadna metafizika muzike uspostavljena kao metafizika tona i sistema koji se grade na tonu? Može se reći da kada slušamo tonove mi ih slušamo unutar muzike kao konteksta koji fikcionalizuje<sup>35</sup> zvuke. Muzika se, zapadna muzika, zasniva na posebnoj vrsti ili organizaciji zvukova koji se čuju kao drugo u odnosu na svakodnevni fizički svet zvukova. Rodžer Skruton sasvim eksplicitno opisuje status tona

sledećim rećima: "Kada ćujemo muziku, mi ne ćujemo samo zvuk; mi ćujemo nešto u zvuku, nešto što pokreće sopstvenom snagom. Ovaj intencionalni objekt muzićeke percepcije je ono na šta ukazujem kao na reć 'ton', i u istraćivanju odnosa izmeću zvuka i tona opisaću konture muzićekog iskustva."<sup>36</sup> Na koji naćin mišljenje o tonu moće da bude postavljeno na naćin metafizike? Pristupimo metafizici posredno, neka zastupnik bude zamisao fikcionalnog. Reć je o razumevanju tona i zatim tonalnosti kao izvesnog fikcionalnog poretka. U evropskoj tradiciji se fikcionalno posmatra kao ontološki problem statusa i funkcija umetnićkog dela koje je odrećeno oponašanjem postojećeg sveta (zamisao mimezisa)<sup>37</sup> i koje je odrećeno stvaranjem novog mogućeeg sveta (zamisao Stvaranja ili rekreiranja). U knjićevnosti se fikcionalno odrećuje intencionalnom (namernom, usmerenom, ciljnom) organizacijom horizonta<sup>38</sup> odnosa izmeću stvarnosti (sveta) i onoga što delo prikazuje i izraćaava u predoćavanju nemogućih, mogućih ili postojećih svetova. Fikcionalno nije, zato, postignuto stanje ili efekat stanja, već efekat naćina organizacije konstitutivnih elemenata ili poredaka (sistema) umetnosti (knjićevnosti). Ako se namerava da se primene zamisli 'fikcionalnog' na muziku tada se mogu izdvojiti dva pristupa:

- (a) primarni koji ukazuje na razliku tona i zvuka, i
- (b) sloćeni koji ukazuje na to kako se muzićeko delo odosi prema stvarnom, mogućem ili izmišljenom svetu.

Drugim rećima, muzika jeste umetnost produkcije fikcionalnih efekata (fikcionalnog *mogućeeg sveta*)<sup>39</sup> zato što je zasnovana na tonu, a to znaći na razlici izmeću stvarnog fizićkog zvuka i onoga što se ćuje u fizićkom zvuku, a to je ton. U tom smislu se fikcionalnim naziva ono svojstvo materijalnog ili fizićkog pojavljivanja, postojanja i organizovanja umetnićkog, odnosno, muzićekog, dela koje se pokazuje drugaćijim od svoje konkretne materijalne i fizićeke pojavnosti. Muzika posredstvom statusa i funkcija tona jeste drugo u odnosu na fizićki zvuk. Pitanje o *drugom* jeste metafizićko pitanje. Takoće, uspostavljanje sistema tonova i, zatim, tonalnog sistema<sup>40</sup> jeste istorijski proces koji zapadnu muziku postavlja kao drugo u odnosu na poredak fizićkog sveta (sveta fizićkih zvukova, akustiku). Ali šta je *drugost* i kako se *drugost* moće predoćiti? Krenimo postupno! Tonalitetom se nazivaju odnosi izmeću melodijskih i harmonskih elemenata koji gravitiraju zajednićkom centru<sup>41</sup>, odnosno, postojanje zajednićkog centra jeste osnova za hijerarhijsko srećivanje i vrednovanje tonova i pretvaranje sveta 'fizićkih' zvukova u poredak 'atrakcije'.<sup>42</sup> Ovim je otvoreno pitanje šta je tonalni sistem u metafizićkom smislu? Jedan odgovor bi vodio ka zamisli graćenja apstraktne (apstraktne u smislu formalne /formulativne/)<sup>43</sup> konstrukcije fikcionalnog, koje nije u odnosu sa stvarnim ili mogućim svetovima, već je veštaćki svet nastao po intencionalnosti stvaraoca (kompozitora, izvoćaća) i spremnosti na recepciju slušaoca. Drugi, u polemici sa prvim odgovorom bi bio onaj koji bi vodio ka zamisli graćenja apstraktne (apstraktna u smislu 'apstrahujuća' ili iz realnosti

preobraćavajuća)<sup>44</sup> konstrukcija fikcionalnog koje je bilo u mitskom ili istorijskom smislu odnoseće sa stvarnim ili mogućim svetovima (kosmićkim poretkom). Drugim rećima, vraćajući se na mitske i istorijske pretpostavke moće se reći da su ton i tonske lestvice proistekli iz kosmogonijske korespondencije sveta i da zato imaju izvesnu karakterizaciju *daleke referencijalnosti* u odnosu na stvarni svet. Poreklo ih odrećuje kao mimetićki poredak (mimezis). Zamisao mimezisa se predoćaava kao: (a) izvesni apstrahovani (brisani) trag odnosa tona i sveta (kosmosa), i (b) kao uspostavljanje sasvim izvesnog hijerarhijskog odnosa koji moće biti trag sveta (kosmogonijskog), ali i ne mora to biti, već se moće identifikovati kao hijerarhija koja je dovedena do sistemskog horizonta zapadne civilizacije, na naćin koji istorijski odgovara uspostavljanju i razvijanju horizonta mimezisa u drugim umetnostima (knjićevnosti, slikarstva, teatra).<sup>45</sup> Zato, na primer, odnos tonalne i atonalne muzike na poćetku XX veka moće da se predoći kao odnos mimetićkog (tonalnog - hijerarhija sa centrom) ustrojstva muzike i antimimetrićkog (atonalnog - sistem melodijskih i harmonijskih odnosa bez zajednićkog centra ćime je ućinjeno da ne postoje hijerarhijske razlike izmeću elemenata, već samo odnosi jednako vrednih elemenata). Ovde je napravljena gruba analogija izmeću odnosa mimetićkog i apstraktnog slikarstva i relacija tonalne i atonalne muzike.<sup>46</sup> Ova gruba analogija je metafizićka spekulacija koja istorijsko poreklo muzike vidi u njenom mimetićki strukturiranom sistemu, a modernistićko ostvarivanje autonomije muzike u formalnom destruisanju ili preobraćavanju centriranih hijerarhija, koje se mogu identifikovati kao *brisani tragovi* mimetićkih poredaka.

Metafizika muzike pokazuje i drugaćija lica, lica - figure, figurice ili kipove muzike... Postavlja se zahtev da se rekonstruišu izvesni brisani tragovi, da se pokaće ono što je skriveno iza naslaga reći.

Na primer, Ivan Foht (Ivan Focht) metafiziku suprotstavlja samom jezićkom, odnosno, funkcijama i efektima metafore i komunikacijskog predoćavanja muzike.<sup>47</sup> On brani metafiziku muzike ukazujući da metafizika muzike nije u traćenju nekih znaćenja iza muzike, nego modaliteta pre povesne muzike.<sup>48</sup> Muzika se filozofski, odnosno, metafizićki ne prepoznaje u odnosu na jezik kojim bi se prevela (metaforu, metafore, sisteme graćene na metaforama ili diferenciranim retorikama), već u odnosu na modalitete<sup>49</sup> muzike (naćine postojanja, pojavljivanja ili recepcije mućzike). Zato se muzika ne identifikuje kao sam dogaćaj koji postoji kao realizovani dogaćaj u konkrećnom vremenu i prostoru izvoćenja i slušanja, već kao *ono* što uvek jeste u slućajevima mogućnosti (modalitetima). Foht umetnost vidi u polju ljudskih namera i akata. On o njoj piše sledeće: "Jer, u umjetnosti nema sila koje bi djelovale izvan ćovjeka i time ismijale njegove kategorije modaliteta. Ovdje se zaista i objektivno moće govoriti o mogućnosti (o mogućnosti jednog pjesnika, npr.), o nućnosti (jer je prvi uzrok unutar jednog djela sam ćovjek postavio), o slućajnosti (jer mu je slućajno pala napamet, uzmimo, osnovna tema jedne

sonate), o stvarnosti (jer jedna dobra slika postoji stvarno kao i realna bića), o nestvarnosti (jer ona može buditi iluzije o realno nepostojećim bićima), o nemogućnosti (jer nijedan kompozitor ne može jedan niz tonova koji je po sebi nemuzikalan pretvoriti u muzikalni), o sunužnosti (jer izbor jednog detalja u obradi umjetničkog djela nužno sobom postavlja i druge strogo određene detalje), o sustvarnosti (jer jedan pisac uz stvarne događaje može povezati i nestvarne i općenito, jer jedno djelo, stvarno kao i druga bića, daje uz tu stvarnost i jednu drugu, novu, stvarnost umjetničkog duha).<sup>50</sup> Problem modaliteta (pitanje o situacijama i oblicima u kojima muzika postoji) u ovom kontekstu je naglašen. Na primer, postavlja se pitanje da li muzičko delo postoji samo kada se izvodi ili postoji kroz odnos partiture i izvođenja, odnosno, filozof se pita ne egzistira li muzika još i pre nego što je u partituri fiksirana: "A otkud dolazi ta muzika, iz kakvog mu se izvora ukazuje? Samo je još jedan korak preostao do krajnjeg idealiteta i do - platonizma. U objektivno idealnom svijetu date su (odnosno predodređene) sve moguće kombinacije tonova koje su muzikalno vrijedne i koje umjetnik treba samo da otkrije (odnosno zrenjem ugleda) i zapiše. Tako on dolazi do idealnih muzikalnih suština u kojima tek muzika zapravo najčistije postoji. Tako fenomenološka estetika muzike mora konsekvantno dospjeti do platonizma, samo treba napomenuti da je ovaj platonizam variran i skrenut u tom smislu što se muzika ne odnosi mimetički na druge ideje (lijepog, dobrog i istinitog), nego na svoju vlastitu, što znači na apriorno i idealno određene muzikalne mogućnosti i granice. Drugačije rečeno: ni jedan kompozitor ne može izmisliti muziku, niti nešto što po svojoj ideji nije muzikalno napraviti muzikalnim, niti muzikalno izvući iz nečega što kao muzikalno nije već egzistiralo u 'misaonom prostoru'.<sup>51</sup> Takođe, naglašava se da je vrednost umetnosti apriorni kvalitet, koji po svom sadržaju uvek stoji iznad svake realnosti. Vredost umetnosti je *idealna suština* koja je nezavisna od realnih promena. Foht navodi, zatim, Hartmanov (Nicolai Hartmann) primer o prijateljstvu: "Vrijednost prijateljstva nije opovrgnuta time što se moj prijatelj pokazao lažnim i što me izdao".<sup>52</sup> U tom smislu ni vrednost umetnosti ne zavisi od subjektivnih stavova niti od istorijskih procesa čovečanstva. Oni joj ne mogu ni pridati, ni promeniti, ni oduzeti vrednost. Zato: "Muzikalna ideja nije jedna van muzike postojeća ideja samo muzički ispričana, nego je ona konstituens muzike same, muzikalnog muzike".<sup>53</sup> Problem modaliteta je Foht razradio na primeru interpretacije Buzonijevih<sup>54</sup> (Ferruccio Busoni) određenja (modaliteta) muzike:

Jedno je ideja muzike, muzika po sebi ili 'pramuzika'. Drugo je otkrivanje jednog njenog isječka ili odjek muzike po sebi u unutarnjem sluhu kompozitora. (Moramo pretpostaviti da se samo jedan mali dio pramuzike 'objavio' pojedinim muzičarima tokom povijesnog vremena.) Treće je prevođenje jednog vida te unutarnje muzike ili partitura, notni zapis. Četvrto je tumačenje tog zapisa u svijesti dirigenta ili interpretatora, koncepcija izvedbe. Peto je prevođenje tog tumačenja u tehnički medij ili

sama izvedba. Šesto je akustička percepcija te izvedbe ili njeno fizikalno registriranje u uhu slušaoca (pomiješano, dakako, sa drugim šumovima i kombinovano sa vizuelnim, pa i njušnim i taktilnim osjetima okoline (dvorane, lica izvođača, publike ...). Sedmo je auditivni izbor ili nesvjesni odabir iz cjeline koja je primljena. Osmo je dovođenje do svijesti odabranih odlomaka ili psihičko primanje. Deveto je muzički doživljaj ili estetsko primanje (pomiješano s asocijacijama). Deseto je sjećanje na muziku ili obnavljanje muzičkog doživljaja u unutarnjem sluhu slušaoca (pomiješano još i s novim asocijacijama). Cijeli povijesni proces muzike, njen ulazak u realno vrijeme i trajanje u njemu, počinje, dakle i završava se s unutarnjim sluhom prvo kod kompozitora, na kraju kod slušaoca.<sup>55</sup>

Modaliteti muzike se ukazuju kao konstrukcije i odnosi *hipotetičkih mogućih svetova*. Ali, mogući svetovi<sup>56</sup> nisu, u ovom slučaju kontekstualizujuće, hipoteze odnosa dela i znanja, već teze o mogućnostima 'postojanja' kroz različite pojavnosti, naspram očekivanog, suštinskog svojstva muzičkog dela.

Da li se posle suočenja sa metafizikom, koja pokazuje svoje pravo na misli i spekulativne putanje (filozofsko mišljenje) o modalitetima muzike, može napraviti korak ka 'sumnjičavoj' metafizici margina, rubova, granica i laganog krunjenja ili rasipanja?

Ispitujući granice filozofije ili granice muzike, pitajući se da li one imaju oblik margine,<sup>57</sup> analizirajući metafiziku metafizike i metafiziku muzike kao tekst među tekstovima kulture, trebalo bi u isti mah transformisati pojam teksta i zagovarati neuporedivost pregrada koje odvajaju i štite konstituisanje povesti<sup>58</sup> filozofije i istorije<sup>59</sup> muzike kao kulture i, zatim, kao umetnosti. Ali, bitna je zamisao napada.<sup>60</sup> Napadi na metafiziku i napad na muziku se više ne odigravaju frontalno kao u modernističkim *udarima* od filozofije jezičkog obrta do umetnosti avangardi i neoavangardi. U pitanju su bočna kretanja koja se kao klin<sup>61</sup> utiskuju, udaraju ili zakivaju u sigurnost postavki o muzici. Ne, više nije u pitanju jednostavno odbacivanje, već suočenje sa tim da ono sigurno ima svoju marginu nesigurnosti, da je njena konceptualizacija uvek nešto za nekoga pod nekim uslovima. Jer, metafizika muzike jeste, upravo, u tome da se traže neka značenja u odnosu muzike i tekstova<sup>62</sup> koji muziku okružuju stvarajući njenu atmosferu i povesne, istorijske i trenutno-kontekstualne pozicije. Drugim rečima, ako je metafizika muzike bila razvijena u traženju (platonističkih) modaliteta pre povesti i istorije muzike, tada se ona ne odbacuje kao mogućnost (element u mogućnostima razlikovanja konceptualizacije metafizike muzike), ali se pokazuje da je ona to što jeste tek u odnosu na povesnu, istorijsku i kontekstualnu poziciju filozofa. Napad se ne izvodi na središte (*srce*) mišljenja, već na njegove margine, na oduzimanje prava na univerzalnost, ali ne i na pravo na pojedinačnost (izuzetnost). U pitanju je igra koja vodi ka nesigurnosti za svaku poziciju, za svaki čin izricanja. Umesto konačnog dosezanja istine o muzici (jedne istine ili istine modaliteta) ukazuje se na



mogućnost da su tekstovi koji zastupaju i time konstituišu različite istine muzike (istine u muzici<sup>63</sup>) *igre*<sup>64</sup> *razlika* unutar heterogenih polja metafizike kao filozofije i muzike kao umetnosti. Zapravo, 'mi' ili 'ja' nemamo/nemam ni metafiziku ili filozofiju ni muziku ili umetnost, već samo napad na sigurnost u ... Pokretanje mogućnosti provociranja nesi-gurnosti. Šta se - dakle - događa? Pa ne događa<sup>65</sup> se ništa što se ne događa unutar samog pitanja 'šta?' Ali to pitanje se unutar filozofije (metafizike) i unutar umetnosti (muzike) postavlja na sasvim različite načine različitim sredstvima sa različitim efektima u različitim povrsnim i istorijskim trenucima. Napad jeste napad i suočenje sa granicom, odnosno, posredstvom granice sa drugim (?).<sup>66</sup> Konceptualizacija granice u muzici i metafizici nije ista, čak nije ni slična. Na primer, granica u muzici je i 'kraj' (granica muzičkog dela u vremenu /vremenski interval trajanja/) i 'domet' (granica čujnosti dela u prostoru koja je funkcija rastojanja /prostorne razdaljine i slabljenje zvučnog talasa/), kao i granice tona unutar zvuka (između tona i zvuka), itd... Na primer, granica u metafizici je *granica mišljenja granice* u opštem smislu i granice, na primer, u odnosu na konceptualizacije posebne granice (posebnih granica) u muzici, itd...

### 3.5.3 Neizvesni modeli i njihove mogućnosti

Ludvig Vitgenštajn je svoju prvu knjigu *Tractatus logico-philosophicus* završio rečima: "O čemu se ne može govoriti, o tome se mora šutjeti"<sup>67</sup> (*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*). Ako se načini korak ka muzici, ako se sasvim približim muzici: tada mogu reći da ako o muzici ne mogu govoriti, o njoj moram ćutati. O čemu je ovde reč? Može li se govoriti o formalnom poretku muzičkog dela, o svetu muzike, pa i o doživljaju? Govor o poretku muzičkog dela se gradi na tehničkim terminima ili neizvesnim metaforama koje vremenom postaju 'bliske' (na način navike, a ne nužnosti) formalnim predočavanjima muzike i njenog 'unutrašnjeg' (samog muzičkog) poretku. Govor o svetu muzike je otvoren za interpolacije, u njemu se susreću sasvim razlikujuća i divergentna ukazivanja na muziku u formalnom smislu, istoriju muzike i estetiku (filozofiju, sociologiju, psihologiju, semiologiju, itd.) muzike. Svet muzike jeste ono 'od' muzike što je najbliže 'govoru' (*parole*) i što učestvuje u stvaranju i funkcionisanju diskursa muzike.<sup>68</sup> Naprotiv, govor o doživljaju muzike izneverava (gubi se ili ispada) iz smislenog 'javnog' govora dok nejasni opisi unutrašnjeg traže spoljašnje kriterijume.<sup>69</sup> Doživljaj kao da ostaje u okvirima slabih, raslojenih i rasutih metafora zastupanja nepredodživog ili sasvim neodređenih (proizvoljnih) prizivanja na vrednosne sudove na mestu opisa, objašnjenja ili interpretacije. Proizvoljnost metafore kojom se opisuje unutrašnji doživljaj muzike vremenom može postati navika ili konvencija. To se dešava, možda, radom (ulaganjem autoriteta) diskursa velikog majstora ili muzičkih škola. Proizvoljnost metafore kao da je sama i prava uzročnost (uzročno objašnjenje) muzike. Doživljaj ili ostaje pod uplivom (a)

navika (konvencija, prividnih uzročnosti), (b) teorijski konstruisanih modela, relativistički ponuđenih muzici, ili (c) sasvim neodređenog pozivanja na poverenje u 'pravog' ili 'kompetentnog' slušaoca ili pozivanja na sopstveno zadovoljstvo ili nezadovoljstvo (upis u međuosnos metafore i aksiološke specifikacije). Drugim rečima, doživljaj, ako bismo sledili ranog Vitgenštajna, priziva ćutanje o onome što se desilo i što je izvan reči. Ćutanje na mestu blebetanja!<sup>70</sup>

Klod Levi-Stros u pristupima mitu i muzici polazi od kritike filozofskog humanizma. Reč je o kritici humanizma koja je zadata na način spekulativne višeznačnosti fenomenologije i egzistencijalizma (posle velikih kriza Fridriha Ničea, zatim u vreme zabrinutosti Hajdegera ili tokom ljudskog angažmana Sartra).<sup>71</sup> U "Finalu mitologika" Levi-Stros centririra nesigurni odnos mita i muzike naspram kritičnog polja humanizma:

Savremena filozofija, prožeta misticizmom retko priznavanim a češće proturanim pod imenom humanizma, uvek u iščekivanju neke gnose koja bi joj omogućila da za sebe zadrži rezervisanu i naučnom znanju zabranjenu oblast, digla je uzbunu uvidevši da se mitologija svodi na ono što su pojedinci ocenili kao ispraznu igru prevoda bez izvornog teksta. To znači ne znati ili ne hteti priznati da se to isto može kazati i za oblast u kojoj, međutim, mističke težnje i sentimentalni izlivi obilato nalaze svoj račun. Kada ovo kažem, ja mislim na muziku. Jer, istini za volju, poređenje mitologije sa muzikom, što je bila tema vodilja u 'uvertiri' za ovo delo (za Mitologike,<sup>72</sup> prim. prev.) i koju su optužili mnogi za proizvoljnost, suštinski se zasniva na ovom zajedničkom karakteru. Mitovi su prevodljivi jedino jedni na druge, taman kao što je neka melodija prevodljiva jedino na neku drugu melodiju koja sa njom održava odnose homologije: možete je transkribovati u različiti ton, preobračati je iz dura u mol ili obratno, delovati na parametre koji će preobličiti njen ritam, boju tona, emotivni naboj, relativna odstupanja između naizmeničnih nota itd. Možda je, na kraju, neuvežbano uho neće više moći ni razaznati, ali to će ipak biti isti melodijski oblik. I bilo bi neopravdano tvrditi, što bi možda neko i hteo da učini, da u ovom slučaju postoji bar izvoran tekst: jer slavni kompozitori su postupali na način na koji smo upravo rekli da potiče iz dela njihovih preteča a ipak su stvarali teme obeležene pečatom svog sopstvenog stila, tako da ga je ne moguće pobrkati sa nekim drugim. Jedno istraživanje u pogledu prepoznavanja oblika, koje će u ubuduće biti moguće zahvaljujući elektronskim računarima, pomogli bi svakako u velikom broju slučajeva da se otkriju pravila preobraćanja koja narodne stilove ili različite kompozitore

svode na stanja iste grupe transformacija. Međutim, ako pojedinu melodiju možemo uvek, praktično do u beskonačnost, prevoditi u drugu melodiju, a jednu muziku u drugu muziku, ... ne možemo muziku prevoditi u ništa drugo osim u nju samu, pod pretnjom da utone u brbljanje sa hermeneutičkim pretenzijama nekadašnje mitografije i suviše često muzičke kritike. Na taj način, bezgranična sloboda prevoda izvornog teksta u dijalekte, čime se stvara neprobojan univerzum, ide uporedo sa radikalnom nemogućnošću svakog transponovanja u spoljni jezik.<sup>73</sup>

Mit se ne određuje u odnosu na prvobitni 'tekst' (izvornik) u hermeneutičkom smislu, već u odnosu na transformacije smisla, drugim rečima, nije bitna 'prva priča' već mogućnosti preobražaja priče u preobražajima kulture. Muzika se ne određuje u odnosu na polazni (izvorni) motiv, već u odnosu na moguće transformacije. Zato on zapisuje:

Na prvom mestu, ako se muzika i mitologija definišu, svaka za svoj groš, kao jezik kome smo oduzeli nešto, onda se i jedna i druga pokazuju kao derivati u odnosu na njega. Po toj hipotezi, muzika i mitologija postaju nus-produkti izvršenog premeštanja strukture u jeziku. Svakako, muzika takođe govori; ali možda samo zbog svog negativnog odnosa prema jeziku i svog odvajanja od njega, muzika je sačuvala obeležje u šupljinaima svoje formalne strukture i svoje semiotičke funkcije: muzika ne bi mogla nastati kad ne bi pre nje postojao jedan jezik od koga i dalje zavisi, ako se tako može reći, kao određena pripadnost. Muzika to je jezik minus smisao; prem tome, shvatamo da se slušalac, a on je pre svega subjekt koji govori, oseća neodoljivo podstaknut da nadoknađuje i dodaje onaj odsutni smisao, baš kao što bogalj pripisuje izgubljenom udu osećanje koje se javlja u patrljku.<sup>74</sup>

Ovim Klod Levi-Stros ukazuje na izvesne bitne aspekte muzike:

- (I) muzika je na strukturalnom nivou 'uloge' transformacija slična mitu, drugim rečima, nju ne može objasniti ili približiti pronalazak prvobitnog (izgubljenog izvornog) uzorka, već ona postoji samo kroz strukturalne (formalistički orijentisane) preobražaje,
- (II) reč je o transformacijama unutar kulture,
- (III) muzika je određen neizvesnim manjkom (*minusom smisla*), drugim rečima, muzika nije jezik, ali
- (IV) ona nastaje u polju jezika (govora i pisanja) kao 'određena pripadnost' - ona je uslovljena jezikom i ona 'izaziva' jezičke dopune, ali ona nije sam poredak smisla na način jezika.

Ako se navedene teze prihvate, tada se može reći da odnos muzike i verbalnog jezika nije

odnos sličnosti (mogućih analogija), već spoljašnji odnos razlika i, možda, provokacija (arbitrarnih dopuna). Kada Levi-Stros tvrdi da je muzika hermeneutički nedostupna, ako se pod 'hermeneutičkim' razume postupak interpretacija kojim se otkriva (prvobitni, pravi ili konačni) smisao, on, napada hajdegerovsku filozofsku spekulaciju o izvoru umetničkog dela<sup>75</sup>. Muziku i mit ne određuju 'dubinska' prošlost, odnosno, *prvobitna istina*, već aktuelne strukturalne transformacije, koje su i muzici i mitu spoljašnje. Uslov identifikacije nije sličnost ili podudarnost, već razlika između, na primer, muzike i jezika. U muzici postoji uporedni odnos artikulacije sistema (strukture i funkcije) i odsutnosti specifičanog značenja iz anticipiranih mogućnosti smisla. Zato se Deridinim rečima može reći: *nemamo jezik*.<sup>76</sup> To *nemati jezik* može se tematizovati samo jezikom, mit može da pripoveda o 'nemanju' jezika (o odsecanju jezika, o kastraciji, o zanemelosti, o ćutanju, o bezglasju), a da li se to nemati jezik može predočiti ili zastupati 'samom' muzikom? Možda je to ono mesto gde se muzika *zaista* dešava: "između sene i tišine".<sup>77</sup> To je ono mesto na kome se ukazuje diskontinuitet intelekta i emocije, odnosno, znanja i strasti. Interes za muziku je suočenje sa granicom jezika ili, kako naglašava jedan interpretator Levi-Strosa: "U razmišljanju o prelazu od jezika na muziku posredstvom mita, to je prelaz od riječi na šutnju koja o njoj misli."<sup>78</sup>

Manfred Frank (Manfred Frank) povodom Sartrove rasprave Floberovog (Flaubert) dela<sup>79</sup> postavlja u centar rasprave pojmove **kazivo** i **nekazivo**. Poredak kodifikovanih znakova i tipova iskaza može se nazvati kazivo. Tada je nekazivo stil, "naime predstavljao bi smisaone potencijale koji nisu ili još nisu izraženi jezičnim sustavom kakav jest, a kakve u njemu može artikulirati kreativnost govorećeg/pišućeg individuumu."<sup>80</sup> Sartr govori o *hermeneutici ćutanja*.<sup>81</sup> Tek hermeneutika ćutanja označava pravi učinak tumačenja teksta, koji se nipošto ne postiže samim rekonstruiranjem leksičkog, sintaktičkog i pragmatičkog kôda. Ćutanje je heuristički i privremeni moment interpretacije teksta - na primer, Starobinski (Starobinski) zapisuje: "Na privremenoj obilaznici preko nekomunikacije dospijevamo do izraza i do poruke, utoliko intenzivnijih, pa tako i do aktiviranja jezične sposobnosti".<sup>82</sup> Jedan od interpretatora Manfreda Franka razliku kazivo-nekazivo predočava, da ponovimo, na sledeći način: "Sam termin nekazivo Frank je uzeo od Flauberta koji nije upotrebljavao uobičajeni izraz *l'indicible* (neizrecivo) nego kovanicu *l'indisable* (nekazivo). Nekazivo su oni smisaoni potencijali koji nisu ili još nisu izraženi jezičnim sustavom kakav jest, a u kakve njemu može artikulirati kreativnost govorećeg/pišućeg individuumu. Drugim riječima, nekazivo su oni nepriopćivi iskazi koji još nisu upisani ni u kakav kodeks parova *signifiant/signifié*, koji će tek prijeći u kazivo kada budu shvaćeni od drugoga, koji izmiče općem shvaćanju i još se ne mogu obuhvatiti riječima. Nekazivo ima ontološki status, ono je individualno sebstvo (*soi*) koje je načelne negativnosti, čiji je identitet u tome da nije, koje je *neant* ili ništenje, čista negacija koja

stvora bitak ili kazivo jer ga svakog časa dovodi u pitanje, ruši ili može rušiti.<sup>83</sup> A, na koji način se može izdvojiti, opisati i interpretirati, u ovakvom okviru rasprave, neizrecivo i nekazivo muzike. Izgleda, kao da je nekazivo muzike (pre svega instrumentalne apsolutne muzike) po sebi razumljivo. Muzika ne kazuje - u pitanju su tonovi, njihova dinamika i stvarno/fikcionalno kretanje! Njeni smisaoni potencijali nisu ili nisu još izraženi jezičkim sistemom. Nekazivo je nemost - tišina na mestu i u vremenu slušanja, koja još nije upisana u par *signifiant/signifie*. A, neizrecivo muzike je to da muzika jeste prazna u semantičkom smislu i da iz nje ili njom ne može biti ništa izrečeno ili izraženo na način na koji postoji navika izricanja i izražavanja prirodnim govorom (*parole*). U pitanju je hanslikovska<sup>84</sup> zamisao da je muzika ono što ne izražava (ne prikazuje i ne izriče, odnosno, ne zastupa) subjekte ili objekte izvan muzike. Ko muzika i izgleda kao da prikazuje ili izražava, na primer, emocije, to je intencionalna, arbitrarna ili slučajna posledica formalnog (nereferencijalnog, već fikcionalnog) ustrojstva same muzike. Ali, kako se *praznina* koja se identifikuje kao semantička ili značenjska ili zastupnička praznina muzike može objasniti? Ukazuje se nekoliko mogućnosti odgovora:

- (a) muzika (muzičko delo) je ono što se ne može *kazati* govornim lingvističkim jezikom,
- (b) muzika (muzičko delo) je ono što nema strukturu i funkcije koje bi mogle da se uporede sa strukturom i funkcijama lingvističkog jezika ili veštačkih semiotičkih jezika,<sup>85</sup>
- (c) muzika (muzičko delo) je ono što nema funkcije komunikacije, već efekte oprisutnjenja - muzika jeste kao što svet jeste, kao što život jeste, drugim rečima, ona ne pokazuje intencionalnost,<sup>86</sup> i
- (d) muzika (muzičko delo) je ono što jeste analogno<sup>87</sup> pojavljivanju i delovanju emocija ili stanja duha, a ne *govoru* (identifikovanju, opisivanju, objašnjavanju i interpretiranju) sadržaja emocija.

Zatim... iz prividne blizine filozofa i muzike dolazi još jedna moguća interpretacija.

Govor i pismo o muzici opstojavaju kroz protivurečnosti. Autor koji protivurečni govor i pismo uspostavlja na očigledan način jeste Vladimir Jankelevič. Iz njegove knjige *Muzika i neizrecivo*<sup>88</sup> navešću nekoliko odlomka koji karakterišu nemoć govora naspram moći muzike:

‘Šta je muzika? - pita se Gabrijel Fore (Gabriel Fauré) nastojeći da otkrije ‘ono što se ne da izraziti’, onu sasvim nestvarnu himeru koja nas diže ‘iznad postojećeg ...’ Te godine Fore skicira drugi stav svog *Prvog kvinteta*, a ipak ne zna šta je muzika, pa čak ni to da li ona nešto jeste! Muzika nosi u sebi dvojaku složenost, iz koje proizlaze metafizički i moralni problemi, i koja kao da je stvorena zato da bi održavala našu nedoumicu. S jedne strane, muzika je u isti mah izražajna i neizražajna, ozbiljna i prazna,

duboka i površna; ona ima određeni smisao i lišena je smisla. Da li muzika predstavlja beznačajnu zabavu? Ili pak šifrovani jezik i u neku ruku hijeroglif kojim se obeležava jedna tajna, ili možda u isti mah i jedno i drugo? Međutim, ova suštinska dvosmislenost muzike ima i svoj moralni vid: postoji zbunjujuća oprečnost, ironična i sablažnjujuća nesrazmera između opčinjavajuće moći muzike i suštinske neočiglednosti lepote u muzici. S vremena na vreme javi se neka uzvišena i potresna očiglednost: izgleda da Listov (Liszt) *Trinaesti psalm*, Dvoržakova (Dvorak) *Sedma sinfonija u F-duru op. 76*, Foreov *Drugi kvartet*, *Kitež* i *Boris Godunov* konačno otklanjaju tu dvosmislenost... Ali ta smešna, nerazrešiva protivurečnost između moći muzike i njene dvosmislenosti ponovo se javlja! Da li čarolija muzike predstavlja obmanu, ili začetak jedne mudrosti? Moraćemo da otkrijemo da li se rešenje ovih protivurečnosti ne krije upravo u neuhvatljivom delovanju čarolije i u bezazlenosti pesničkog čina čiju jednu dimenziju predstavlja Vreme. (...)<sup>89</sup>

Prema tome, da bi se muzici dodelila etička funkcija, iz nje će morati da se odstrani sve što je patetično, opojno, bahanalno, i naposljetku moraćemo da se lišimo same pesničke opijenosti: jer muzika nam ne donosi uvek vedrinu mudrosti, već pre zaluduje i raspaljuje one koji je slušaju. Prema tome, muzika je nerazumna i opasna. (...)<sup>90</sup>

Pored toga što muzika znači muk govora, i sam muk muzike jedan je od sastavnih elemenata muzike koja se čuje. Muzici je ne samo potrebno da reči zamaknu kako bi njena pesma mogla da se čuje, već muk u njoj obitava i prigušuje je.<sup>91</sup>

U paradoksalnom višeznačnom govoru koji se oslanja na motivisane arbitrarnosti<sup>92</sup> bliskog slušanja muzike, Vladimir Jankelevič ukazuje na *logiku* traga i brisanja očekivanog smisla koji je istovremeno nemoguć smisao muzike koji prethodi svakom diskursu i ‘ostatak’ (trag) mogućeg smisla muzike koji nestaje iz figura uživljavanja u muziku. Ovde uživljavanje znači prepuštanje čaroliji muzike. Tako je sugerisana mogućnost ‘atmosfera’ (okruženja) smisla muzičkog dela, a ne određeno i utvrđeno prisustvo muzike sa određenim utvrdljivim značenjem i time orijentisanim smislom. Takođe, pokazano je da *govor* nije ni opis, ni objašnjenje, značenja muzike, već akumulacija smisla oko muzike, jer muzika *mora* da ostane sama po sebi (za sebe). Eksplicitno je razvijena prećutna ideologija<sup>93</sup> modernizma o autonomiji umetnosti, odnosno, muzičkog dela, koje se mora dovesti do svoje posebne ontološke osnove nedeljive sa drugim umetnostima. Zamisao o ontološkoj neuporedivoj posebnosti svake umetnosti, što je temeljna odrednica modernizma, u različitim umetnostima je identifikovana na sledeće načine - u slikarstvu:

Međutim, naglašen je značaj neizbežne plošnosti osnove (podloge) koja ostaje najfundamentalniji elemenat procesa pomoću kojih se pikturalna umetnost kritikuje i definiše prema modernizmu. Samo je plošnost jedinstvena i svojstvena ovoj umetnosti. Ograđen oblik podloge bio je ograničavajući uslov, norma, koji je slikarstvo delilo sa pozorišnom umetnošću; boja je bila norma ili zajedničko sredstvo kako sa skulpturom tako i sa pozorištem. Plošnost i dvodimenzionalnost su bila jedina svojstva koja slikarstvo nije delilo ni sa jednom drugom umetnošću. Tako se modernističko slikarstvo orijentisalo pre svega prema plošnosti.<sup>94</sup>

u književnosti:

Evo nekoliko načela koja bih mogao potpisati:

Da je književna kritika opis i ocjena svog predmeta.

Da je prvenstvena briga kritike problem jedinstva...vrsta cjeline koju književno djelo oblikuje ili je promašilo da je oblikuje, te uzajamni odnos između različitih dijelova u izgradnji te cjeline.

Da normalni odnosi u književnom djelu mogu uključivati, ali svakako prelaze, odnose logike.

Da u uspešnom djelu formu i sadržaj ne možemo djeliti.

Da je forma značenje.

Da je književnost u krajnjoj liniji metaforična i simbolična.

Da opće i univerzalno obuhvaćamo apastrakcijom, ali do njega dolazimo kroz konkretno i pojedinačno.

Da književnost nije nadomjestak za religiju.

Da, kao što Allen Tate kaže, 'specifični moralni problemi' jesu predmet književnosti, no da nije svrha književnosti upućivati na moral.

Da načela kritike određuju područje relevantno za književnu kritiku; ona ne sačinjavaju metodu za ostvarenje kritike.<sup>95</sup>

i u muzici:

Sve umetnosti izuzev muzike počivaju na asocijacijama ideja, velikih i univerzalnih ideja, reflektovanih iz Prirode i realnosti. U svim slučajevima Priroda pribavlja *pattern* (model, šemu); umetnost je imitacija - imitacija rečima, bojom ili formom. Mi odmah znamo na koji aspekt prirode upućuju reči, na koji boje, a na koji skulptorske forme. Jedino se muzika razlikuje. Bitno je da ne postoji nedvosmislena asocijacija ideja između muzike i prirode. Ovaj nedostatak, verovatno, pribavlja jedino zadovoljavajuće objašnjenje za činjenicu da se muzika primitivnih naroda nikada nije razvila preko izvesnog osnovnog stupnja. Uprkos svim

tradicionalnim i istorijskim idejama tvrdiću da ni grčka muzika nikada zaista nije bila umetnost. Jedino se može na osnovu njenog veoma primitivnog stupnja razvoja razumeti da je grčka muzika nestala a da nije ostavila bilo koji trag ili eho, dok su druge grane grčke umetnosti preživele kao inspiracija i paradigma naših sopstvenih umetnosti. Izgleda kao da se bez pomoći asocijacija i ideja nijedna ljudska aktivnost ne može razviti ni u razumevanju ni u stvaranju. ... Motiv, i motiv sam, stvara mogućnost prizivanja ideja, jedino za šta je muzika sposobna. Motiv je prvobitno i bitno prizivanje ideja. Tako, motiv je zamena za bezvremene i moćne asocijacije (prizivanja) ideja iz patterna prirode na kome druge umetnosti uspevaju. ... Život motiva se prikazuje na sličan način. Motiv se sprovodi kroz različite situacije. U jednom vremenu, njegov melodijski karakter se testira, a u drugom harmonska neobičnost mora dokazati svoju hrabrost u neuobičajenom okruženju; treći put, opet, motiv je postavljen u nekoj ritmičkoj promeni: drugim rečima, motiv živi kroz svoju borbu, slično personi u drami. Očito, ove sudbine, u drami kao i u muzici, su, tako da kažem, kvantitativno redukovane i stilizovane saglasno zakonu sažimanja.<sup>96</sup> ... Na analogni način kompozitor primenjuje zakon sažimanja na sudbinu motiva, heroja njegove drame. Iz beskrajne situacija u koje njegov motiv može razumljivo upasti, on mora izabrati svega nekoliko. Međutim, ovo mora biti tako izabrano da je motiv prisiljen da obelodani svoj karakter u svim aspektima i neobičnostima.<sup>97</sup>

i

Sa apsolutnim karakterom života tona, kako je prvi put potvrđeno precizno sa kontrapunktom, u isto vreme je oslobođen život tona od svake spoljašnje svrhe, bilo da je reč o reči, sceni, ili, uopšteno govoreći, anegdotskom bilo koje vrste programa.<sup>98</sup> ili

U izdanjima Poa koja imam može se naći veliki broj pažljivo sređenih, dobrih i karakterističnih portreta pesnika. Ali, jedna Maneova slika izvedena sa nekoliko poteza, sumira sve druge slike i iscrpljuje ih. Zar ne bi trebalo da i muzika izrazi, samo ono najvažnije, sa nekoliko nota postavljenih na majstorski način? Da li moj *Brautwahl* sa svojom kompletnom partiturom od sedamstotina strana postiže više nego *Figaro* sa njegovih šest pratećih duvačkih instrumenata? Čini mi se da je prečišćenost ekonomije sledeći cilj nakon što se nauči nešto o prečišćenosti obilnosti.<sup>99</sup>

i

... muzika je muzika, u i za sebe, i ništa više, tada ona nije razdeljena u klase, ...<sup>100</sup>

Ovim nizom primera je pokazana povezanost zamisli o nekazivosti, autonomiji i prethodećoj odvojenosti umetnosti i muzike od jezika identifikacije i interpretacije. Pri tome, moguće je postaviti dve teze, koje su najčešće suprotstavljene:

- (I) nekazivost, autonomija i prethodeća odvojenost muzike od diskursa identifikacije i interpretacije su suštinska svojstva razvoja 'prirode'<sup>101</sup> zapadne muzike od antike preko srednjeg veka do modernog doba, i
- (II) nekazivost, autonomija i prethodeća odvojenost muzike od diskursa su diskurzivne formacije koje su stvarane 'programski,' u epohi uspostavljaćeg projekta modernosti; on se u različitim disciplinama (nauci, politici, umetnosti, filozofiji) na poseban način uspostavljao od XVIII veka.<sup>102</sup>

Zato, ako se prihvati zamisao da su nekazivost, autonomija i prethodeća odvojenost muzike od jezika 'diskurzivne formacije'<sup>103</sup> projekta modernosti, tada se *oni* moraju posmatrati kao istorijski i društveni modeli ili pristupi muzici kao umetnosti i kao 'objektu' razumevanja. Drugim rečima, zamisli nekazivosti, autonomije ili prethodeće odvojenosti od govora su posebna značenja, vrednosti i 'projekcije' smisla kojim se, u istorijskom periodu od kraja XVII do druge-trećine XX, veka određuje polje stvaranja, slušanja, doživljavanja i razmevanja muzike. Pozivajući se na Maksa Vebera<sup>104</sup> (Max Weber) ili njegove interpretatore i kritičare<sup>105</sup> zapaža se, da se u društvenoj teoriji govori o institucijama autonomije muzike u modernim društvenim formacijama. Institucijom se naziva materijalni društveni poredak koji omogućava 'projekt' i 'refleksiju' odgovarajuće vrste umetnosti, odnosno, muzike. Tako određena zamisao 'institucije' ukazuje na:

- (a) efekte u odnosu na spoljašnje (vanmuzičke) pojavnosti muzike - vrstu društvenog institucionalizovanog okruženja u kome se muzika stvara, izvodi, sluša, reprodukuje i prodaje za slušanje, i
- (b) efekte u odnosu na unutrašnje (imanentne) formacije muzike, odnosno, nastajanje posebnih 'konteksta' i 'identiteta' muzičkog stvaranja, kao što su muzičke 'institucije', 'subjekti' i 'žanrovi' - (b.1) apsolutne muzike (pre svega, 'kamerna muzika' kao poseban žanr apsolutne muzike koji se na svim nivoima pojavnosti odriče 'referencijalnosti') ili (b.2) avangardne muzike (pre svega, serijalizma, integralnog serijalizma i repetitivnosti minimalizma kao instanci istraživanja imanentno muzičkih strukturalnih sistema, praksi i funkcija).

#### Beleške

1. Za filozofiju muzike stvarna ili prividna blizina muzike nije potreban uslov. Filozofija muzike se može, a to je čest pristup, pisati sa dovoljne distance prema muzici. Rasprava koja neposredno sledi je, na protiv, nastala iz mog približavanja muzici: kao onome što se pojavljuje pred mojim čulima, predočava u mom intelektu i što se nazire u fantazmu (lociranju fantazma kao 'barijere' između mene i realnosti).

2. Ernst Bloh (Ernst Bloch) na jednom mestu zapisuje: "Pri tome se ne može izbjeći da se u pjevu ne čuje zov. On je počeo kao krik koji izražava neki nagon, ali ga ujedno i ublažuje. Prvobitno su ljudski krik pratili samo šumovi, npr. čegrtanje, bubnjanje, zvečanje. Takvi zvukovi omamljuju, ali ostaju mutni; nastaje doduše opreka između visine i dubine, ali manjka zametak određene visine tona, a pogotovu oblikovanje ljestvice.", iz "Nimfa Siringa", u "Glazba" iz "Utopijska funkcija umjetnosti i pojedine umjetničke vrste", u Danko Grlić (pr), *Ernst Bloch. O umjetnosti. Izabrani tekstovi*, Školska knjiga, Zagreb, 1981, str. 148. Pošavši od Blohove rasprave porekla muzike u 'zovu' izveo sam zamisao 'zova' kao poziva (prizivanja) svake muzike (vokalne i instrumentalne) da joj se pristupi i da se pristane na 'očaranost'.
3. Alegorija zamka je obećana u Kafkinom romanu *Zamak* kao i u pojedinim 'metafizičkim slikama' Leonida Šejke. Zamak je obećanje 'mesta' do koga se ne može stići i koje postaje 'ideal'. O idealitetu zamka videti, na primer: Branko Kukić, *Put u Zamak. Eseji o Leonidu Šejki*, Rad, Beograd, 1994.
4. Iluzionizam odnosa površine i dubine nagoveštava Žil Delez pozivanjem na doživljaje *Alise Luisa Kerola* (Lewis Carroll). U jednoj od fusnota Delez zapisuje: "Ovo otkriće površine, ova kritika dubine, tvore određenu konstantu moderne književnosti.", iz "Učinci površine", *Pitanja* br. 16, Zagreb, 1970, str. 1479 i 1486. Želeo sam da pitanja o površini i njenoj moći da iluzionistički anticipira dubinu primenim na raspravu muzike. Jer dubina u muzici je uvek trostruka: (1) iluzionistička dubina u 'tonskom prostoru', (2) stvarna dubina ili udaljenost u 'fizičkom prostoru' određena pozicijom sa koje dolazi zvuk, i (3) metafizička dubina (fiktionalna dubina) koja jeste izvesni učinak muzike u rasporedu mogućnosti razumevanja i predočavanja doživljaja slušanja (utopljenosti u slušanje).
5. Slikar Mark Devad slikarstvo vidi u odnosu koji je izvan tekstualnih obećanja i koji je uslovljen *seksualnim opsesijama*, videti: "Slikarstvo ... izbluže", *Mentalni prostor* br. 4, Beograd, 1987, str. 87-90. *Seksualne opsesije* i njihovi 'upisi' se povezuju sa gestom slikara. U muzici izgleda kao da se *seksualne opsesije* izražavaju u komponovanju, izvođenju i slušanju muzike, u napetosti i kretanju tonova koji kao da jesu 'od' napetosti i poziva na kretanje same seksualnosti koja je *impuls* tela. *Seksualne opsesije* u muzici nisu date posredstvom *ekrana* označenih (građenjem značenjskih predstava, tj. prikazivanjem), već povezivanjima označitelja u odnosu na telo izvođača ili slušaoca. Da li se može govoriti o 'ritmu' označitelja koji zastupa *seksualne opsesije*?
6. Cf: Pierre Boulez, "Constructing an Improvisation. Deuxieme Improvisation sur Mallarme", iz Jean-Jacques Nattiez (pr.), *Pierre Boulez. Orientations. Collected Writings*, Harvard University Press, Cambridge Mass, 1986, str. 155-173.
7. Cf: Pierre Boulez, "Pli selon pli", *Ibid*-6, str. 174-176.
8. Hoću reći da se na kraju, ma koliko proces građenja dela bio poseban ili izuzetan, muzika nalazi pred telom i za telo.
9. O raspravi *rama* videti: Jacques Derrida, "Parergon", iz *Istina u slikarstvu*, IP 'Svjetlost', Sarajevo, 1988, str. 38-76, i Jean-Claude Lebensztejn, "Starting out from the frame (vignettes)", u Peter Brunette, David Wills (pr.), *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, str. 118-140. Tišina se vidi kao neka vrsta *rama* u odnosu na zvuk (muziku). Videti: Richard Littlefield, "The Silence of the Frames", iz Adam Krims (pr.), *Music/Ideology. Resisting the Aesthetics*, G+B Arts, Amsterdam, 1998, str. 213-231. Littlefield na pitanje "Šta se dešava na granicama muzičkog dela?" odgovara da ispitivanje granica muzike



- vodi opštijem estetičkom pitanju o tome kako je umetnost kontekstualizovana tako da se pojavljuje kao delo. Drugim rečima, pitanja o kontekstualizaciji muzike vode ka raspravi ontologije muzike (načinu postojanja muzike unutar konteksta i muzike kao konteksta).
10. Odnos čula sluha i čula vida (slušanja i gledanja) se ukazuje u dvostrukosti: (i) namere da se pokaže autonomija svakog od čula i njemu odgovarajućih spoljašnjih stimulusa (umetničkih dela), i (2) namere da se ukaže na povezanosti sluha i vida. Na ovom mestu sam branio zamisao razdvojenosti pogleda i sluha tematizujući (dekonstruišući) posebnost i izuzetnost slušanja muzike. U savremenoj teorijskoj literaturi se pažnja usmerava na odnose i korespondencije sluha i vida. Videti: Roland Barthes, "Right in the Eyes" i "Listening", iz *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*, University of California Press, Berkeley, 1991, str. 237-242 i 245-260; kao i Richard Leppert, *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*, University of California Press, Berkeley, 1993.
  11. Zamisao 'skretanja' je preuzeta i modifikovana iz knjige Rolana Barta, *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš, 1975, str. 24. On o uživanju u književnosti piše: "Moje zadovoljstvo veoma dobro može da prihvati oblik jednog skretanja. Skretanje se događa svaki put kada ne poštujem sve, i kada se usled toga, tu i tamo po čudi iluzija, očaravanja i zastrašivanja u jeziku, nespretno pojavi takav plovak na talasu, ja ostajem nepokretan, obrćući se oko nepristupačne naslade koja me vezuje za tekst (za svet). Skretanje postoji svaki put kad mi manjka (kao što se kaže: manjka mi srce) društveni jezik, sociolekt. Zato bi drugo ime za skretanje bilo: Nepristupačno - ili pak možda: Glupost".
  12. Bartovo ukazivanje na glupost ili skretanje jeste napor da se uživanje učini doslovnim i neposredovanim intelektom. Ali, glupost/skretanje dobija svoju posebnost upravo kroz intelektualnu raspravu. Ovo je polje neizvesnosti!?
  13. Dejvid Švarc (David Schwarz) se povodom psihoanalize muzike poziva na zamisao akustičkog ogledala koju je povodom filma razvila Kaja Silvermen (Kaja Silverman). Po Švarcu: "Muzika prikazuje sonorni omotač kao prostor fantazije...", str. 8. Videti: Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1988. i David Schwarz, "Music as Sonorous Envelope and Acoustic Mirror", iz *Listening Subjects. Music, Psychoanalysis, Culture*, Duke University Press, Durham, 1997, str. 7-22.
  14. U pitanju je metaforično razdvajanje tela i subjekta. Čini mi se da je Alber Kami pisao da njegovo telo i njegov um vode različite živote. Rolan Bart je zapisao da njegovo telo nema iste ideje kao njegovo ja. Lori Anderson je u okvirima performansa i muzičkog spektakla pristupala svom telu kao vozilu (*vehicle*) kojim su voženi različiti identiteti (hipoteze i pojavnosti tog 'ja').
  15. Moram priznati da ne mogu da zamislim šta bi to bilo *unutar same srži muzike*. Muzika kao umetnost ili kao kultura ima više neuporedivih 'suštinskih' identiteta (identifikacije njene biti, srži, centra, itd.).
  16. Rolan Bart je zapisao: "Svaka tamnica je sistem; ogorčena borba vodi se unutar tog sistema, ne radi oslobođenja od njega (to je bilo izvan Sadove moći), već za to da se umanje njegove stege", u "Sadov život", iz *Sad, Furijs, Lojola*, IP 'Vuk Karadžić', Beograd, 1979, str. 177.
  17. O paradoksu Vebernovog modernizma koji je određen protivurečnošću narušavanja organske celine u serijalnoj muzici i verbalizovanim zamislima o organskoj celine koje duguju nemačkom romantizmu i, dalje, Geteu (Goethe), videti u Alan Street, "Superior myths, dogmatic allegories. The resistance to musical unity", u Adam Krims (pr.), *Music/Ideology. Resisting the Aesthetics*, G+B Arts, Amsterdam, 1998, str. 64, 78-79.
  18. Jacques Derrida, "Timpan", u "Pisava in transcendentalno" (temat), iz *Problemi* št. 1-2, Ljubljana, 1998, str. 223-243. Ovaj spis je preveden iz knjige Jacquesa Derride, *Margues de la philosophie*, Minuit, Paris, 1972, str. I-XXV.
  19. Jacques Derrida, *Le dissemination*, Seuil, Paris, 1972.
  20. "Imati uvo za filozofiju. Razgovor Lucette Finas sa Jacquesom Derridom", iz "Tekst 2a: Jacques Derrida" (temat), *Delo* br. 1-2, Beograd, 1992, str. 176.
  21. Ibid-20, str. 176.
  22. Žak Derida ukazuje da je njegov spis autobiografski "... sve što pišem, to se dosta brzo vidi, jeste strahovito autobiografsko". Da li se može postaviti teza da je veći deo dvadesetovekovne filozofije autobiografski? Ne znam! Ta kvalifikacija sigurno važi, pored Deride, i za Ludviga Vitgenštajna, Martina Hajdegera ili Žorža Bataja. Izvan filozofije, a u odnosu sa filozofijom ona se odnosi svakako na delo Rolana Barta, Žaka Lakana, Žana Bodrijara.
  23. Ibid-9.
  24. Pozivanje na 'metaforu' mora da ukaže na teoriju metafore, drugim rečima, šta metafora jeste i kako se metafora uspostavlja i izvodi u metafizičkoj upotrebi. U ovoj raspravi koja metaforu 'fatalno' povezuje sa metafizikom pod metaforom se razume svaki govor ili pismo koje na nedoslovan i arbitraran način ukazuje na ono što se ne može ili što se teško može predočiti rečima.
  25. Metaforom se muzika predočava u rečima za druge reči. Zastupnička funkcija metafore kao da 'stvora' lance ili mreže obećavajućih značenja i mogućeg razumevanja 'onoga' na šta se mislilo u rečima o muzici.
  26. Nećemo znati kada je prva zver ulovljena u zamku. Fantazam o izvoru se uspostavlja na neznanju i njegovom prekrivanju i naslojavanju metaforama. Zato, polazimo od Ničea koji je na kraju i koji svoju retoričku egzistencijalnu igrivost sa patnjom uspostavlja na razgrađivanju spekulativnih sistema 'kroz' nemačku filozofiju pa sve do starih Grka.
  27. O problemima Jankelevičeve filozofije videti raspravu Ivana Fochta "Muzičko-estetički Agnosticizam - Vladimir Jankelevič", iz *Savremena estetika muzike*, Nolit, Beograd, 1980, str. 253-275; i Ana Kotevska, "Ne/fizrecivo kao alternativa", *Novi Zvuk* br. 10, Beograd, 1997, str. 75-82.
  28. Žak Lakan, "Prazan i pun govor u psihoanalitičkoj realizaciji subjekta", u "Funkcija i polje govora i jezika u psihoanalizi", iz *Spisi (izbor)*, Beograd, Prosveta, 1983, str. 27.
  29. Žak Lakan u odgovarajućoj fusnoti zapisuje: "Ovde se pozivamo na učenje Abhinavagupte iz X veka. Cf. Dr Kantichadra PandeY: 'Indian Esthetics', Chowkamba Sanskrit Series, Studies, vol. II, Benares, 1950", u "Odjeci tumačenja i vreme subjekta u psihoanalitičkoj tehnici", u "Funkcija i polje govora i jezika u psihoanalizi", iz *Spisi (izbor)*, Beograd, Prosveta, 1983, str. 79.
  30. Ibid-29, str. 79.
  31. Pod teorijom o muzici mislim na primenu lakanovske teorijske psihoanalize na muzikološka, estetička i teorijska razmatranja.
  32. Muzika u zapadnim društvima se konstituiše u društvenoj 'oblasti' i može se, često, identifikovati u odnosu na funkcije moći (društvena moć i njeni institucionalni rituali) i funkcije uživanja (od privatnog do društvenog uživanja - u rasponu od uživanja u muzici kao estetskom 'objektu' do muzike kao zastupnika u uživanju drugog /zavođenje, ljubav, erotika, seksualnost/). Na primer, o odnosu metafizike, uživanja i moći videti Ivan Urbančić, "Metafizika, erotika, uživanje i moć", u "Metafizika uživanja. Skica za interpretaciju de Sadove filosofije", *Treći program RB* br. 24, Beograd, 1975, str. 416-424.

33. Želim da naglasim da najčešće *sama muzika* (formalna kompozicija muzičkog komada) ne izražava moć i želju, već učestvuje u društvenoj situaciji izražavanja, zastupanja i prikazivanja, odnosno, konstituisanja moći i želje. Muzika zastupa moć i želju na način indeksnog znaka (ukazuje na svoje učešće u konstituisanju društvenog polja moći i želje), a ne na način simbola ili ikoničnog znaka.
34. To što sama muzika ne izražava moć i želju gradi jedan manjak (nedostatak) muzike u odnosu na društvene ili individualne diskurse moći i diskurse želje (očekivane funkcije). Razlika formalne konstitucije muzike i njene funkcije u odnosu na konstituisanje moći i želje u društvu se razrešava time što muzika preuzima funkciju zastupnika. Zastupnik (na primer, u sudstvu advokat) nije optuženi, ali on u ime optuženog govori. U tom smislu i muzika nije diskurs želje i moći, ali se pojavljuje u izvesnim društvenim situacijama kao zastupnik (indeks) želje i moći. Muzika pod određenim uslovima i okolnostima društvenog polja indeksno ukazuje na želju i moć ili se pojavljuje na mestu želje i moći kao trag.
35. Pojam fikcionalnosti se razume dvostruko: (I) razlikom doslovnog prisustva zvuka i tona u zvuku, i (II) ukazivanjem na mogućnost da formalni poredak muzike obezbedi drugostepeni poredak muzičkog dela koji se može opisati analogno terminom *muzička dramaturgija* (nedoslovna organizacija struktura pripovedanja). O problemu fikcionalizacije zvukova videti, na primer: Marion A. Guck, "Analytical Fictions", iz Adam Krims (pr.), *Music/Ideology. Resisting the Aesthetics*, G+B Arts, Amsterdam, 1998, str. 157-177.
36. Roger Scruton, "Tone", iz *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997, str. 19-20.
37. Videti: Erih Auerbach, *Mimesis. Prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*, Nolit, Beograd, 1978. Pitanja o mimezisu se postavljaju, pre svega u književnosti, likovnim umetnostima i teatru kao konstitutivna odrednica 'postojanja' umetničkog dela - umetničko delo postoji po tome što se odnosi na spoljašnji svet. Muzika se uobičajeno smatra neprikazivačkom, odnosno, nemimetičkom umetnošću. Moja teza je da u zapadnoj umetnosti mimezis nije nužno određen samo referencijalnim, već i formalno-kompozicionim načelima strukturiranja i postojanja forme dela. Na primer, slika zasnovana na načelima perspektive i ako nema referencu u postojećem svetu ima specifičan mimetički karakter. U tom smislu, pretpostavljam da istorija 'tonskih lestvica', kao i hijerarhijski poredak tonlita, obezbeđuje da se 'tonalitet' identifikuje kao poredak koji zastupa mimetički specifični karakter.
38. Horizontom se ovde nazivaju 'motivisane mogućnosti' stvarnosti i onoga što delo prikazuje.
39. Fikcionalni svetovi su mogući svetovi. Videti: Lubomir Doležel, "Mogući svetovi i književne fikcije" i Ruth Ronen, "Mogući svetovi u književnoj teoriji: igra interdisciplinarnosti", *Republika* br. 4-6, Zagreb, 1994, str. 155-172 i 173-190.
40. Videti: Vlastimir Perićić, *Razvoj tonalnog sistema*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd, 1968.
41. Ibid-40, str. 7.
42. Naglašava se da tonove u tonalnom sistemu karakteriše 'atrakcija' - privlačenje.
43. Ukazuje se da je poredak tonova 'fikcionalan': nestvaran i razlikujući od doslovnog poretka zvukova. Poredak muzičkog dela svojom drugošću od doslovnog pojavljivanja i prisustva zvukova kao da uspostavlja 'apstraktni poredak' pripovedanja (naracije). Muzička kompozicija ne prikazuje konkretnu priču (na primer, kralj umire, princ beži od zlog strica ili maćehe, zaljubljuje se u lepu vodeničarku i ubija strašnog zmaja kome je obećana kao žrtva lepa vodeničarka, itd.) - da bi muzički poredak prikazao 'konkretnu' priču mora se dovesti u posredan zastupnički, sugestivni i motivisani odnos sa mitskim ili književnim tekstom, odnosno, sa izvesnim kontekstualnim mogućnostima učestvovanja u pripovedanju koje je izvan muzike.
44. Ukazuje se da je u zapadnoj tradiciji muzika kod predsokratovaca bila povezana sa doživljajem i razumevanjem kosmičkog poretka. Svaka sledeća muzika koja je nastajala u 'svetovima' obrazovanja i moralnog vaspitanja, lečenja, učestvovanja u tragediji i efektima katarze, u uživanju i zabavi, odnosno, u umetnosti bila je apstrakcija (apstrahovanje) u odnosu na pitagorejsko obraćanje kosmičkoj harmoniji. Istorija harmonije vodi od 'harmonije kosmosa' preko 'harmonije brojeva' do 'posebne i autonomne muzičke harmonije' - u pitanju je istorija evolucija 'kosmogonije' (vizije kosmičkih zakona poretka) u 'formalizam' (razumevanja formalnih pravila poretka).
45. Formalni racionalno predloženi koncepti shema mimezisa se javljaju kasno. Perspektiva u slikarstvu nastaje u renesansi, a pojam tonlnosti tek u XIX veku.
46. Ovo je, zaista gruba, pretpostavka i na njoj bi trebalo mnogo detaljnije raditi. Ovde je, sada, bitno ukazati na izvesne podudarnosti u preobražaju 'mimetičke paradigme'. Vasilije Kandinski sa otkrićem i razvojem apstraktnog slikarstva nije odbacio polazni motiv u stvarnom ili mogućem svetu, on je taj motiv preobražavao i apstrahovao do izvesnog 'kao' formalnog poretka. Arnold Šenberg sa otkrićem i definisanjem atonalne muzike nije odbacio 'ton' već je promenio izvesne funkcije pozicioniranja tona u odnosu na normativno utvrđeni tonalni sistem.
47. Ibid-27, str. 274.
48. Ibid-27, str. 274.
49. Ivan Focht, "Modalitet umjetnosti", iz "Modalna analiza estetskog predmeta", u *Uvod u estetiku*, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, 1972, str. 89-96.
50. Ibid-49, str. 91.
51. Ivan Focht, "Idealni karakter umjetnosti", iz "Modalna analiza estetskog predmeta", ibid-49, str. 103.
52. Ibid-51, str. 105.
53. Ibid-51, str. 105.
54. Ferruccio Busoni, "Nacrt nove estetike glazbe", *Zvuk* br. 4, Zagreb, 1989, str. 43-51 i *Zvuk* br. 5, Zagreb, 1989, str. 31-39.
55. Ibid-29, str. 78-79.
56. Ukazuje se na razliku između pojma 'sveta umetnosti' (*artworld*) koju sam preuzeo iz spisa Artura Dentoa i 'mogućeg sveta' zasnovanog na modalitetima muzike, na primer, Ivana Fohta. Oba pristupa su ontološka jer ukazuju na način postojanja umetničkog (muzičkog) dela, a razlika je u sledećem: (a) Dentoov pojam se gradi oko neizvesne 'pragmatične' (upotrebne i performativne /izvršne/) odredljivosti muzičkog dela u odnosu na društveni kontekst i njegova znanja koja čine mogućim pojavljivanje i prepoznavanje umetničkog dela kao umetničkog dela, a (b) Fohtovo izvođenje modaliteta muzičkog dela (načina postojanja muzičkog dela) ukazuje na fenomenološko razvijanje mogućnosti postojanja različitih 'svetova' muzike.
57. Derida je na mnogo mesta izrekao: "Ispitujući granice filozofije, pitajući se da li one imaju oblik margina, analizirajući metafiziku kao tekst, trebalo bi u isti mah transformisati pojam teksta i zagovarati pregradu iza koje se štiti i konstituiše povest filozofije. Šta je smisao? Šta je koncept? Šta je to što osigurava njegovo pravo na pitanje 'Šta je to?' - eto prostora prokopanog pomoću *razlike* koja, ..." Videti: "Imati uvo za filozofiju. Razgovor Lucette Finas sa Jacquesom Derridom", iz "Tekst 2a: Jacques Derrida" (temat), *Delo* br. 1-2, Beograd, 1992, str. 169.
58. Povest filozofije se predložava kao metafizički situirana i orijentisana istorija filozofije kao metafizike. Ukazuje se na bitni rasep između razumevanja povesti filozofije kao: povesti duha,

- povesti mišljenja i povesti tekstova. Sa stanovišta koje pokušavam da naznačim pitanje povesti filozofije i njene povesnosti jeste pitanje o razlikama i razdvajanjima smisla i značenja istorije duha (teorija ideja), istorije ljudskog mišljenja (epistemologije, kognitivnih nauka, psihologije) i istorije tekstova (teksta i pisma kao mimezisa mišljenja ili duha, odnosno, istorije teksta i pisma odvojene od istorije duha i mišljenja).
59. Imenom 'istorija muzike' se označavaju načelno: (a) prošlost muzike u jednoj kulturi, civilizaciji ili geografskoj lokaciji, i (b) načini prikazivanja (identifikovanja, opisivanja, objašnjavanja i interpretiranja) i predočavanja (razumevanja) prošlosti muzike. U raspravi koju razvijam odnos povesti filozofije i istorije muzike se prikazuje kao odnos različitih naracija (pripovesti) i njihovih fikcionalnih (pismom produkovanih) efekata. O predočavanju istorije videti: Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1965; Frank Ankersmit, Hans Krlner (pr.), *A New Philosophy of History*, Reaktion Books, London, 1995; i Linda Hačion, "Istoriografska metafikcija: razonoda prošlog vremena", "Intertekstualnost, parodija i diskursi istorije", "Problem reference" i "Istorijski subjekt u/prema istoriji(e) i njegova priča", iz *Poetika postmodernizma. Istorija, teorija, fikcija*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 178-295.
  60. Napad jeste način da se u teoriju i filozofiju uvedu kretanje i brzina, odnosno, da mogućnosti ne budu samo hipotetičke mogućnosti, već mogućnosti u pokretu, premeštanju, probijanju i otvaranju. Napadom se čini to da ni jedno 'stanje' (zaposednuta pozicija) unutar diskursa nije sigurna. Na primer, istorija teorija o 'otvaranju umetničkog dela' (napad na zatvoreno i celovito umetničko delo) može da se prati od Vajcove zamisli **otvorenog koncepta** preko Ekove teorije **otvorenog dela** do Bartovog anticipiranja kretanja od **dela do teksta**. Videti: Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics" (1956), iz Joseph Margolis (pr), *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics* (treće izdanje), Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 143-153; Umberto Eco, *Otvoreno djelo* (1962), IP 'Veselin Masleša', Sarajevo, 1965; i Roland Barthes, "Od djela do teksta" (1971), iz Miroslav Beker (pr.), *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1986, str. 181-186.
  61. Ibid-29, str. 169-171.
  62. Metafizika muzike se rekonstituiše kao odnos tekstova različitog u fenomenološkom smislu neuporedivog porekla i modaliteta pojavljivanja. Najgrublje rečeno: suočavam se sa tim kako se odnose, na primer, biblijski tekst (govor Drugog) i zvučni tekst izvođenja liturgije ili rekvijema, itd.
  63. Na koji način može 'prebivati' istina u muzici? Ali, pitam se o pitanju kako znate šta istina jeste i na koji način već samim pitanjem istinu opisujete (uzglobljujete u jezik) kao telo koje prebiva u muzici (staništu)? Stvar se može postaviti i psihoanalitički, a to znači da se neko može pitati o *falusu* (istini) i *ženi* (muzici), itd... itd... Ili, sa neke sasvim ne/očekivane strane, mogu se zapitati da li istina i muzika u odnosu 'istina u muzici' imaju strukturu odnosa tekstova (intertekstualnosti zastupanja tekstova 'istine' i tekstova 'muzike') i njihovih fikcionalnih efekata? Ovom raspravom napuštam domen estetičkog govora o istini, na primer, kakav formuliše Kate Hamburger, *Istina i estetska istina*, IP 'Svjetlost', Sarajevo, 1982. i približavam se izvesnim pitanjima 'tekstualnog zastupanja istine'.
  64. Ukazujemo na zamisao (strategiju) igre razvijenu u spisu: Jacques Derrida, "Struktura, znak i igra u obradi ljudskih znanosti", iz Miroslav Beker (pr.), *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1986, str. 195-208.
  65. Ibid-29, str. 172.
  66. Granica se ukazuje kao paradoksalno i kao pregrada i kao površina ili linija suočenja između mene i drugog (muzike i drugog, filozofije i drugog, filozofije i muzike, itd.). Napad jeste neizvesno konstituisanje drugog posredstvom granice (na granici) koja pripada i jednom i drugom. U pitanju je kretanje između jednog i drugog - od jednog ka drugom. Pažnja se poklanja odnosu, a ne dominantnom centriranju istine kao moći na mestu želje.
  67. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*, IP 'Veselin Masleša' - 'Svjetlost', Sarajevo, 1987, str. 189.
  68. Još jednom moram pribeci mogućnostima definicije 'sveta muzike' koja se sada izvodi na moćima diskursa (govora institucionalnog okružujućeg identifikovanja muzike kao umetnosti ili kao kulture).
  69. Gotovo celokupni spis knjige Ludviga Vitgenštajna *Filozofska istraživanja* govori o tome kako unutrašnjim procesima treba pronaći spoljašnje kriterijume, odnosno, kako psihološko (u smislu unutrašnje) treba porediti sa bihevioralnim (u smislu spoljašnje). Videti: Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980, str. 208-217.
  70. Ibid-69. Vitgenštajnov pristup 'ćutanju' ili 'odustajanja od govora o...' može se razumeti dvostruko: (I) metafizički - on je izrekao da se etika ne da izreći jer vrednost mora ležati izvan svega događanja i takobitstvovanja (str. 183) i, zatim, da su estetika i etika jedno (str. 185), i (II) kao etički-ili-estetički - on je izabrao čin koji se ne može objasniti, već prihvatiti kao 'moralna odluka' ili 'estetski izbor', drugim rečima, koji jeste osnova za posebnu strategiju koju će kasnije Suzan Sontag (Susan Sontag) nazvati 'estetika ćutanja'. Videti: Susan Sontag, "Estetika šutnje", iz *Stilovi radikalne volje*, IKP 'Mladost', Zagreb, 1971, str. 7-35; i Ihab Hassan, "Preludij: lira bez struna", iz *Komadanje Orfeja. Prema postmodernoj književnosti*, Globus, Zagreb, 1992, str. 18-21.
  71. Videti: Šime Vranić (pr), *Uvod u Nietzschea*, Centar za kulturnu djelatnost SSO, Zagreb, 1980; Martin Heidegger, "O humanizmu", iz Danilo Pejović (pr), *Suvremena filozofija Zapada i odabrani tekstovi*, NZ Matica Hrvatske, Zagreb, 1979, str. 269-284; i Žan-Pol Sartr, "Egzistencijalizam je humanizam", iz *Filozofski spisi* knj. 8, Nolit, Beograd, 1984, str. 257-285.
  72. Klod Levi-Stros, "Uvertira", iz *Mitologike I. Presno i pečeno*, Prosveta, Beograd, 1980, str. 5-33.
  73. Klod-Levi Stros, "Finale Mitologika", iz *Marksizam - Strukturalizam: istorija, struktura*, Nolit, Beograd, 1974, str. 28-29.
  74. Ibid-73, str. 30.
  75. Videti: Martin Heidegger, "Izvor umjetničkog djela", iz Danilo Pejović (pr), *Nova filozofija umjetnosti. Antologija tekstova*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972, str. 448-487. Levi-Stros naspram Hajdegeru želi reći da muzika, i to klasična zapadna muzika, nije određena specifičnim smislom koji treba otkriti u njenom izvoru (izvoru muzike kao umetnosti i izvoru pojedinačnog muzičkog dela u neom drugom delu), već da je svako muzičko delo otvoreno inteligibilnom doživljaju koji razumeva 'otvorenost' i 'mogućnost' transformacija. Zato, Levi-Stros modernističku konkretnu i serijalnu muziku koja pokazuje (čini očiglednom) eksplicitnu konceptualnu nadređenost formi razume kao osujećenje inteligibilnog doživljaja muzike i njene složene otvorenosti ka mogućnostima 'neuhvatljivih' smislova. Videti: Ivan Simons, "Klod Levi-Stros ili želja za incestom", *Treći program RB* br. 3, Beograd, 1969, str. 181-214 i Aldo Komar, "Claude Lévy-Strauss: mit in glasba", rukopis magistarskog rada, 1999.
  76. Jacques Derrida, "Struktura, znak i igra u obradi ljudskih znanosti", iz Miroslav Beker (pr.), *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1986, str. 197. Ukazuje se na razliku jezika i muzike, odnosno, metafizike jezika i metafizike muzike. Za jezik važi to da ne možemo izuzetiti nikakav destruktivni stav koji već nije uleteo u oblik, u logiku, i u implicitne norme onoga što želimo

- osporiti. Drugim rečima, filozofska dekonstrukcija metafizike nije moguća jer svaki 'stav' protiv metafizike je već uveden na način metafizike. Zato, svako osporavanje metafizike je već obuhvaćeno njenim oblicima iskazivanja i predočavanja. Naprotiv, muzika izgleda kao ono što jeste po sebi destrukcija jezika i jezikom predočene metafizike. Ona jeste "jezik minus smisao" (Levi-Stros), ali muzika, i to je za mene metafizički problem muzike, uvek nastaje već u polju ljudskog jezika (odnosa među tekstovima). Jezik koji ona kao da odbija (koji nema), njoj prethodi i obrazuje polje o kome ona ne govori, ali preko koga prelazi i u koje se uzglobljuje tokom nastajanja, izvođenja-reprodukcovanja i slušanja.
77. Ibid-9. Da li se sena i tišina mogu razumeti kao idealno mesto muzike, ili kao okret ka pitanjima rama (uramljenja) muzike? Ibid-9.
78. Ivan Simons, Ibid-75, str. 192.
79. Manfred Frank, "Arheologija individua. O hermeneutici Sartreova 'Flauberta'", iz *Kazivo i nekazivo. Studije o njemačko-francuskoj hermeneutici i teoriji teksta*, Naklada MD, Zagreb, 1994, str. 95-161.
80. Ibid-79, str. 89.
81. Ibid-79, str. 89. Frank ukazuje na Sartrovo delo *L'Idiot de la famille III*, str. 29.
82. Ibid-79, str. 89. Frank se poziva na Starobinskog, *L'Oeil vivant II*, str. 56.
83. Stanko Lasić, *Hermeneutika individualnosti i ontološki strukturalizam (Prilog teoriji književne znanosti)*, Durieux, Zagreb, 1994, str. 9-10.
84. Eduard Hanslik, "Pojmovi 'sadržaj' i 'forma' u muzici", iz *O muzički lijevom*, BIGZ, 1977, str. 167.
85. Kritiku anlogija muzike i lingvističkog predočavanja jezika je dao Roger Scruton, "Language", u *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997, str. 171-210. On izvodi sledeće zaključke (str. 210): "šta tada ostaje od analogije sa jezikom? Argument ovog poglavlja može biti sažet u sledećim tačkama: (1) Muzika ima strukturu određene vrste. Ali to nije sintaktička struktura. (2) Generativna teorija muzičke strukture neće pomoći muzičkom razumevanju. (3) Nema semantičke strukture u muzici. (4) Pravila u muzici nisu uobičajene konvencije, već *post facto* uopštenja iz tradicije muzičke prakse. (5) Muzičko značenje je stvar izraza i zato je maksimalno zavisno od konteksta. (6) Pravilnosti izražajnih (ekspresivnih) značenja se pojavljuju kroz proces pravljenja i sjedinjavanja u kome mi pokušavamo da podesimo umetničke gestove okružujućem kontekstu. (7) Zato ne postoje pravila koja garantuju izraz, čak i ako pozadina pravila-koja-vode može biti nužna za najizražajnije (ekspresivnije) efekte. Pravila imaju različitu ulogu od gramatičkih pravila jezika. Ako vi prepisete pravila (kao što je Stravinski prepisao pravila klasične muzike), tada vi menjate mogućnosti izraza. Sva ova zapažanja teže u jednom pravcu: značenja muzičkog dela nisu data konvencijama, već percepcijom. I razumljiva su za osobu koja muziku čuje ispravno - osobu čije estetsko iskustvo razume 'iskustvo značenja'."
86. Ovo je eksplicitna hanslikovska pozicija. Ibid-84.
87. Na neki način postoji uporedivost organizacije emocija ili izraza emocija (ponašanja subjekta) i organizacije muzike. Kritiku i odbranu ove problematike videti u Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression*, Cornell University Press, Ithaca, 1994.
88. Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1987.
89. Ibid-89, str. 27.
90. Ibid-89, str. 35.
91. Ibid-89, str. 154.
92. Jankelevič opise muzike vezuje za slušanje i za suštinsku razliku koja razdvaja (razlikuje) muziku i govor. Ali, on tu polaznu arbitrarnost između jezika i muzike motiviše 'ponudom' i 'nagoveštajima' samog iskustva iskusnog slušaoca i vrsnog pisca. Motivacija njegovog govora ne proizlazi iz naglašene intencije da 'ta' i 'ta' reč u odnosu na muziku znači 'to' i 'to', već iz same 'atmosfera' (kontekstualizacije) govora filozofa koji sluša muziku i koji se obraća svom sofisticiranom slušanju u okviru jezika kojim raspolaže.
93. Formulacije o 'nekazivom' i 'neizrecivom' muzike proizlaze iz 'ideologije' modernizma da svaka umetnost konstituiše poseban i autonoman poredak koji je medijski i čulno ne prevodiv u drugi sistem predočavanja.
94. Clement Greenberg, "Modernist Painting" (1965), iz Francis Frascina, Charles Harrison (pr), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, Harper and Row Publishers, London, 1986, str. 6.
95. Klint Bruks (Cleanth Brooks), navod iz manifesta 'formalizma' (1951), naveden u Miroslav Beker, "Nova kritika: rasprave o biti pjesničkog djela", u *Moderna kritika u Engleskoj i Americi*, Liber, Zagreb, 1973, str. 183-184.
96. Heinrich Schenker, "Harmony" (1906), iz Bojan Buić (pr), *Music in european thought 1851-1912*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, str. 360-361.
97. Ibid-96, str. 361.
98. Ibid-96, str. 362.
99. Ferruccio Busoni, "Von der Einheit der Musik" (1922), navedeno u Edward Lippman, iz "Conceptions of Objectivity", u "Objectivity", iz *A History of Western Musical Aesthetics*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1992, str. 400.
100. Ferruccio Busoni, "Young Classicism" (1920), ibid-99, str. 399.
101. Želi se naglasiti da se posebna i veštačka određenost zapadne muzike uobičajeno (normalno) 'doživljava' i 'predočava' kao sama njena priroda, kao ono što je po sebi razumljivo i prihvatljivo i nezavisno upravo od istorijske i kulturom nametnute nadeterminacije njenog poretka i smisla. Ja svakako, da ponovim, ovu poziciju ne odbacujem, već želim da je dekonstruišem, a to znači da pokažem da ona jeste istorijski i kontekstualno određena. Drugim rečima, svaki univerzalistički orijentisan stav svodim na poseban slučaj izricanja pod određenim istorijskim i kontekstualnim uslovima.
102. Želi se pokazati da je prethodni pristup 'programski', a ne po prirodi muzike, odnosno, da je određen izvesnim istorijskim uslovima i procesima prosvetiteljstva XVIII veka i razvijen kroz estetički idealizam XIX veka i utemeljen 'ideologijama' modernizma (formalizam, autonomija, bezfunktionalnost, tehnički progres) od kraja XIX i kroz XX vek. Povodom rasprave uloge prosvetiteljstva videti: Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dijalektika prosvetiteljstva. Filozofijski fragmenti*, IP 'Veselin Masleša' i 'Svjetlost', Sarajevo, 1989.
103. Još jednom se ukazuje na to da aspekti i pojavnosti (izrazi, iskazi) ideologije 'modernizma' o nekazivosti, autonomiji i odvojenosti muzike i jezika, zapravo, jesu neka vrsta institucionalnog govora ili diskurzivne formacije.
104. Jirgen Habermas, "Projekat prosvetiteljstva", u "Modernost - jedan necelovit projekat", iz *Umetnost i progres*, NIRO 'Književne novine', Beograd, 1988, str. 32-33.
105. Cf: Jurgen Habermas, *Filozofski diskurs moderne (dvanaest predavanja)*, Globus, Zagreb, 1988; Scott Lash, *Sociologija postmodernizma*, Znanstveno in publicistično središte, Ljubljana, 1993; i Aleš Debeljak, *Reluctant Modernity. The Institution of Art and Its Historical Forms*, Rowman&Littlefield Publishers INC, Lanham, 1998.

### 3.6 MIMESIS MIMESIS: ESTETSKO KAO TRANSGRESIVNI ELEMENT MUZIKE

#### 3.6.1 Pristup

Delo Srđana Hofmana *Makamba ritual* (12' 30") za ženski hor i kamerni orkestar, izvedeno na Šestoj međunarodnoj tribini kompozitora u Beogradu 17. maja 1997. privuklo je moju teorijsku pažnju neočekivanom eksplikacijom moći prikazivanja muzike. Desilo se nešto neočekivano, pokazalo se kako muzičko delo uspostavlja tu čudesnu moć da prikazuje (*represent*) samo prikazivanje, da bude *mimesis mimesis* (prikazivanje muzike u muzici, prikazivanje zvuka rituala u muzici). Slušajući delo *Makamba ritual* čuo se zvuk rituala, prepoznavao se zvukom predloženi ritual. Delo *Makamba ritual* nije ritual, već se u njemu čuje zvuk rituala. Kao da je muzika prikazivala ritual, ne neki posebni, određeni, ritual, već način na koji zvuči ritual, na koji se u semiozi spajaju ljudski glasovi i zvuci instrumenata u prikazivanju rituala.

Da ponovimo: ovde nije reč o tipičnom prikazivanju karakterističnom za programsku muziku: tekst pesme uspostavlja funkcije prikazivanja nečeg izvan muzičkog dela (tela, svetkovine, bitke, pejzaža, doba dana, mora, jezera, planine, hladnoće, vrelina), a muzika karakteriše ili sugeriše ono što tekst verbalno lingvističkim moćima prikazivanja indeksira, opisuje, sugeriše ili izražava. U tipičnom prikazivanju programske muzike muzikom se, najčešće, karakteriše, sugeriše, prati ili opisuje, a ne prikazuje, ne pokazuje i ne predložava. Ne može se uspostaviti relacija *čuti u*, sem u izuzetnim primerima kao što su pesma kukavice u Betovenovoj *Simfoniji br. 6* ili zvuk voza u Honegerovom (Arthur Honneger) *Pacifiku 231*. Prirodni objekt na primer more kod Debisija (Claude Debussy) može se sugerisati, a ne prikazati i pokazati, slično kao što su u ranim apstraktnim akvarelima Kandinskog iz 1910-11 prirodni objekti sugerisani linijom i mrljom, ali ne i prikazani. O programskoj muzici, zato, govorimo kao o muzičkoj instituciji sugerisanja ili opisivanja, a ne prikazivanja.

#### 3.6.2 Problem prikazivanja: figure i uslovi rasprave

Hofmanovo delo *Makamba ritual* nije programsko muzičko delo, ono je postmoderno muzičko delo. To delo nije određeno referentnim odnosom prema spoljašnjem (van-muzičkom) svetu objekata, bića, situacija i događaja, već ukazivanjem na drugo umetničko delo, na sistem ili na praksu prikazivanja i izražavanja u kulturi. Ritual je oblik ponašanja, činjenja i događanja u kulturi, nešto što anticipira umetnost (pa i muziku), ali još nije umetnost (muzika). *Makamba ritual* nije mimesis drugog umetničkog dela ili zvučnog ili muzičkog ili bihevioralnog artefakta kulture, već prikazivanje jednog sistema i prakse prikazivanja, izražavanja i ponašanja posredstvom moći prikazivanja zapadne vokalno-

-instrumentalne muzike. O tome nam govori i sam kompozitor: "Taj ritual je potpuno nejasan. Ono što bi po mom mišljenju trebalo da bude jasno jeste da je to zaista ritual, ali ritual pevan na nekom jeziku koji nam je nejasan, posvećen nekim bogovima koje ne znamo. Ja sam, zapravo krenuo od kompozicije *Znakovi*, u smislu pokušaja da navedem slušaoca da prepozna određenu muzičku formaciju kao znak nečeg, premda ne može da bude siguran čega, da prepozna u ovoj kompoziciji da to jeste ritual, ali da u isto vreme nema dovoljno podataka koji bi ga uverili o kakvom se ritualu radi."

Započnimo sa fenomenološkim uvidom. Nešto se pojavljuje (čuje) kao muzika i u tome kao u izvesnoj zvučnoj osnovi (*grund*) čujemo nešto drugo i razumevamo ga kao ritual. Razumeti nešto u muzici ili posredstvom muzike znači uspostaviti muzičko značenje. Po Skrutonu *muzičko značenje* muzičkog dela je ono što neko razume kad sluša muziku. Iskaz "razumevajući u muzici nešto kao ritual" znači da muzika nije ritual, već da ona posreduje nešto, da prikazuje ritual ili poredak zvukova rituala (zvučanje slično zvučanju rituala).

Sada možemo preći na semiološki nivo. Interpretiramo ono što smo čuli i sebi predložili kao poredak kôdova koji prepoznavamo kao kôdove rituala. Sa sigurnošću ne možemo reći čiji je to ritual: afrički, azijski, južno američki, balkanski, eskimski. Delo *Makamba ritual* ne ukazuje, ne sugeriše, ne pokazuje i ne prikazuje konkretan ritual istorijske ili aktuelne kulture, već provocira naše poznavanje (*knowing that*) zvučanja rituala. Na primer, Paul Hindemit (Paul Hindemith) ukazuje da naša sposobnost prihvatanja muzike ispunjava jedan značajan uslov: u našem sećanju, već od ranije treba da budu nagomilane zvučne slike ili zvučne imaginacije; drugim rečima, sud o novom muzičkom utisku uvek je povezan sa ranijim muzičkim utiscima, a bez takvog stvorenog utiska nemoguće je zamisliti pravo muzičko uživanje, a dodajmo i razumevanje. Prava referenca *Makamba rituala* nije izvorni egzotični zvuk rituala, već znanje kako ritualna muzika zvuči i semiološka moć muzike da *transgresivno* (prestupnički) postavi zvuk zapadne vokalno-instrumentalne muzike kao zvuk rituala. To što nije prikazan određeni aktuelni ili istorijski ritual uspostavljeno je kao poremećeni kôd (informacijski šum, estetsko), koji ukazuje da se ne prikazuje specifični ritual, već način na koji muzika posreduje logiku ili prirodu označavanja (semiološki nivo) i prirodu zvučanja (fenomenološki nivo) rituala. Sam kompozitor to i potvrđuje: "Ja ne mislim da muzika može da priča i nikada nisam pokušavao da muzikom pričam nešto konkretno, mada muzika može imati taj element koji nas, slušaoca, uverava da neka priča postoji. Mene interesuje nejasnoća priče. U *Makamba ritualu* za ženski hor i kamerni sastav, slušaoci se mogu uveriti da je u pitanju ritual, bez obzira na naslov, ali taj ritual nije i ne može da se locira i prepozna, ne može da se usmeri. Ovde nema ni folklora, ni tembralnog određenja, niti bilo čega što bi usmeravalo slušaocu pažnju na određeno rešenje."

Od fenomenološkog uvida preko semiološkog nivoa stižemo do diskurzivne analize muzičkog dela. Diskurzivna analiza se ostvaruje u trenutku kad iz fenomenološkog



predočavanja čulnog (zvučnog, prostornog, vremenskog, telesnog) podatka i njegovog pojmovnog ekvivalenta i semiološke rasprave (identifikovanja poretka kôdova) izdvojimo ili proizvedemo tekstove pomoću kojih možemo muzičko delo *Makamba ritual* dovoditi u intertekstualni odnos sa drugim teorijskim tekstovima muzikologije, estetike, filozofije ili specijalističkih teorija (psihologije, semiologije). Zamisao diskursa označava i posebni pojedinačni iskaz i široku podlogu u kojoj diskurs nastaje, pojavljuje se, postoji i nestaje.

U muzici čujemo nešto (*čuti u muzici*) i to što čujemo je na izvestan način poremećeno: deformisan, prekršen, novo kôdiran i nanovo interpretiran poredak zvučanja rituala (estetska poruka je neodređen i refleksivan poredak kôdova). Napomena, uvodimo sledeće tehničke termine *čuti u*, *čuti kao*, *muzički kôd* i *ritualni kôd*:

- *Videti u* (*Seeing in*) je, po Volhejmu (Richard Wollheim), posebna vrsta vizuelnog iskustva u kome je posmatrač istovremeno svestan slikane pikturalne površine ili medija prikazivanja i posebnog objekta, scene ili događaja koji izgleda da se nalazi u slikanoj površini ili medijumu. Kada posmatramo i najrealističiju sliku mi smo suočeni sa tim da prvo vidimo sliku kao ograničenu površinu sa bojama u kojoj, zatim, prepoznavamo figuru, prizor. *Čuti u* (*hearing-in*) jeste posebna vrsta muzičkog iskustva (recepcije) u kojem je slušalac istovremeno svestan muzike (medija prikazivanja) kao podloge (*grund*) i posebnog referirajućeg zvuka koji izgleda kao da se nalazi u muzici.
- *Čuti kao* (*hearing as*) je analogija formuli *videti kao* (*seeing as*) *Čuti kao* znači da muzički simbol može biti primljen čulom sluha kao nešto što on kao simbol prikazuje; najčešće se nosilac znaka percipira ili doživljava kao referent.
- *Muzički kôd* je skup muzičkih činjenica kojima raspolaže stvaralac, izvođač ili slušalac muzike koji pripada jednom sistemu muzike. U strožem smislu *muzički kôd* je prikazan poretom tonova, melodija, ritmova (skupom znakova i pravila za njihovo kombinovanje) koji prenosi, u Skrutonovom smislu, muzičko značenje, ili, čak, van muzičko značenje (ono na šta muzika može da ukazuje po navici, ugovoru, intenciji ili zvučnoj sličnosti). *Muzički kôd* treba shvatiti kao dvostruku jedinicu, kao slaganje (korespondenciju) između izraza i sadržaja, i drugo, kao niz kombinatornih pravila muzike kao umetnosti (stila, žanra ili čak epohe).
- *Ritualni kôd* se razlikuje od *muzičkog kôda* po svom institucionalnom i istorijskom uzgobljenju, mada mogu da dele isti medij (posrednike: ljudsko telo, glas, muzički instrumenti) i istu supstancu (zvuk, prostor, vreme, telo).

### 3.6.3 *Mimezis mimezisa*

*Mimezis mimezisa* (*prikazivanje prikazanog*) je postmodernistička koncepcija prikazivanja načina prikazivanja u umetnosti i kulturi. Na primer, slikom slikarstva se ne prikazuje doslovna realnost, izvorna suština umetnosti ili direktna emocija umetnika. Slikom se prikazuju

istorijski ili aktuelni načini prikazivanja realnosti, fantazije ili jezičkih igara. Proznim ili pesničkim tekstom se prikazuje kako se u prozi i poeziji prikazuje prozno ili poetsko prikazivanje. Postmoderna pesma ne prikazuje prizor i ne izražava emociju, već prikazuje kako se prizor ili emocija prikazuju u određenom stilskom, žanrovskom ili pojedinačnom, istorijskom i umetničkom pesničkom delu. Postmoderna muzika nije programska muzika intencionalnog zahvatanja (*sugerisanja, ukazivanja na, slušanja u*) sveta, već muzika koja prikazuje na koji način programska ili apsolutna muzika sugerise, opisuje i nagoveštava tragove muzike. Postmoderna muzika nije jezik emocija ili spontana ekspresija, već prikazivanje načina na koji se ekspresija realizuje u muzičkom delu. Međutim, ovi pristupi prikazivanju prikazanog i prikazivanju izraženog nisu nevini, legitimni i objektivni metajezik kojim se pedagoški prikazuje prvostepeni rad i delovanje muzičkog dela, već su i pokretanje svih očekivanih i neočekivanih efekata muzike kao umetnosti. *Mimezisom mimezisa* se ne prikazuje samo objektivni koncept u njevoj ekonomičnoj (minimalnoj) postavci, već celokupni skup učinaka nanovo kôdiranog i višesmislenog, neodređenog kôda muzike i, zatim, kôda muzike koji deluje kao fenomen muzike (ono što se pojavljuje kao zvuk i ona emocionalnost i pojmovnost koja prate ili se uobičajeno pripisuju tom pojavljivanju).

U postmodernoj muzici, posebno u delima Srđana Hofmana *Znaci, Duel* ili *Makamba ritual*, muzički kôd (ili poredak kôdova) je i delujući muzički fenomen (ono što se pojavljuje u svojoj složenosti pojavljivanja: presecanja perceptivnog i retoričkog horizonta muzičkog dela kao egzistencijalnog događaja). I, svakako, važi i obratno: muzički fenomen (ono što se pojavljuje pred čulom sluha i telom) kôdira se, nanovo se kôdira, interpretira i multiplicira. Postoji još jedan intrigantan aspekt: intuicije na kojima je Srđan Hofman gradio ovo vokalno instrumentalno delo su intuicije svojstvene digitalnom mišljenju. On je pokazao kako se iz *digitalnih intuicija* (mišljenja, ukusa, navika i strategija elektronske muzike) može izaći i izvesti vokalno instrumentalno delo.

*Mimezisom* se naziva teorija i umeće podražavanja, oponašanja, sugerisanja i prikazivanja izgleda, čujnosti i lingvističke predočivosti realnih i fikcionalnih objekata, situacija i događaja. Praksa *mimezisa* se ukazuje: (a) na planu perceptivnog uspostavljanja ikoničkog muzičkog znaka, i (b) na planu retoričkog, u smislu retorike muzike, ponovnog kôdiranja i interpretacije ikoničkog znaka. *Mimezis* kao ideologija i kontekst prikazivanja je kritikovan, destruisan i odbacivan u modernoj umetnosti (književnosti, slikarstvu i muzici). Sa postmodernističkim aktiviranjima prikazivanja u umetnosti, a time i u muzici, zamisao *mimezisa* je ponovo uzeta u razmatranje. *Mimezis mimezisa* u muzici je dekonstrukcija perceptivnog i retoričkog horizonta (metafizike) muzike kao umetnosti.

Zadržimo se na prestupu koji ostvaruje delo *Makamba ritual*. Postmodernističko muzičko delo je, najčešće, efekat prikazivanja celine ili fragmenta drugih umetničkih dela (muzike, filma, proze, poezije ili događaja kulture kao što je ritual), simboličkih predstava, aspekata kulture i društva. Da bismo prikazali u teorijskom diskursu koncept *mimezis*

Srđan Hofman *Makamba ritual*, 1997.

*mimezisa* muzike, pogledajmo shemu razlika (*différance*) u jednom hipotetičkom eksperimentu:

- (I) Telesno-zvučni ritual R.R. koji izvede pripadnici postojećeg plemena X.Y. sa dalekog ostrva Z.W. na sceni beogradske ili njujorške filharmonije je proglašen

bez intervencija ili sa minimalnim intervencijama za umetničko muzičko delo odlukom kompozitora X.X. Događaj koji je na sceni beogradske ili njujorške filharmonije ostvaren jeste *muzičko scenski ready made* - analogija konceptu *ready madea* Marsela Dišana.

- (II) Zvučni fragment iz rituala R.R. koji izvede pripadnici postojećeg plemena X.Y. na dalekom ostrvu Z.W. i koji je snimljen na magnetofonsku traku i koji biva uključen (montiran, interpoliran) kao doslovni zapis zvuka ili kao sirovi zvučni materijal u muzičko delo kompozitora X.X. jeste citat.
- (III) Zvučni fragment ili celina iz rituala R.R. koji izvede pripadnici postojećeg plemena X.Y. na dalekom ostrvu Z.W. snimljen je na traku, zatim zapisan ili odsviran na zapadnim instrumentima na način na koji je kompozitor doživeo (čuo) to što je sa trake čuo. Možda je u to što je odsvirao ili zapisao uključio i svoj posebni stav prema egzotičnom etnološkom materijalu. On je zvučnu ritualnu poruku izveo kao zvuk umetničke muzike, sa svim novim kôdiranjima i dodatnim interpretacijama. To je parafraza.
- (IV) Kompozitor X.X. je stvorio muzičko delo koje u tradiciji zapadne vokalne instrumentalne muzike prikazuje, sugeriše ili posredno ukazuje na zvučanje jednog određenog rituala R.R. na primer, postojećeg plemena X.Y. sa dalekog ostrva Z.W. To je mimezis rituala R.R. To je mimezis zvuka rituala koji ima svoj perceptivni horizont (*čuti u*) i retorički horizont (*nanovo kôdirati* i interpretirati ritualni zvuk).
- (V) Kompozitor X.X. deluje u okviru perceptivnog i retoričkog horizonta zapadne vokalne instrumentalne muzike. Međutim, njegova je namera da nas iluzionistički zavede. To što čujemo ne čuje se kao zapadna vokalna instrumentalna muzika, već kao zvučanje, na primer, nezapadnog rituala. On uspostavlja koncept i praksu simulacije analogno zamislima simulacije u teoriji Žana Bodrijara. Stvoriti realnije od realnog: *hiperealno* muzike.
- (VI) Srđan Hofman delom *Makamba ritual* čini nešto sasvim drugo: on ostvaruje *mimezis mimezisa*. On ne prikazuje određeni ritual R.R. plemena X.Y. sa dalekog ostrva Z.W. već prikazuje u zapadnoj vokalno-instrumentalnoj muzici zvučanje ili način zvučanja ili logiku ili ekonomiju građenja zvučanja bilo kog egzotičnog rituala. Njegova muzika ne namerava da nas iluzionistički zavede i da, nakon slušanja mi kažemo da smo čuli zvuk egzotičnog rituala. Naprotiv, mi smo prisiljeni da u zapadnoj vokalno instrumentalnoj muzici koju smo slušali sa podijuma beogradske filharmonije (u izvođenju ženskog hora *Collegium musicum* i kamernog orkestra: flauta, klarinet, trombon, horna, kontrabas, klavir, udaraljke) čujemo (*čujemo u*) prikazivanje nekog nepoznatog rituala. Zapadna vokalna-instrumentalna muzika nam prenosi poruku, i to neodređenu transgresivnu poruku, o zvučanju apstraktnog

rituala koji smo u stanju da prepoznamo zato što nam kompozitor ukazuje na egzotični ritual naslovom "Makamba ritual" (zvuči afrički, mada nismo sigurni šta to afrički znači) i samim zvukom (zvuči kao ritualni zvuk u neritualnoj umetničkoj muzici). Kompozitor provocira naše poznavanje ritualnih zvukova, oslanja se na naše nedovoljno poznavanje ritualnih zvukova, on upotrebljava i provocira našu sigurnost i nesigurnost.

Šta je to što čujemo kao ritual u zapadnoj vokalno instrumentalnoj muzici? Pođimo od zamisli jezika prema Sosiru. Jezik je u najopštijem smislu odnos: jezičkih sposobnosti (*langage*) i razlika jezičkog sistema (*langue*, tj. jezik) i konkretnih izraza ili primera sistema jezika (*parole*, tj. govor). Uspostavimo analogiju: ritual je ritualna sposobnost i razlika ritualnog sistema i konkretnih izraza ili primera ritualnog sistema. U delu *Makamba ritual* zapadna vokalno-instrumentalna muzika ne postavlja konkretni izraz ili primer ritualnog sistema (analogija pojmu *parole*); da je tako učinjeno mi ne bismo, u zapadnoj vokalno-instrumentalnoj muzici, slušali ritual (*čuti u*), već bismo je, verovatno, slušali kao ritual (*čuti kao*). Zato, delo *Makamba ritual* prikazuje izraz sheme nekog opšteg, dovoljno apstraktno koncipiranog, aproksimativnog ritualnog sistema (analogno pojmu *langue*) i time, posredno, ukazuje, sugerše, na sposobnost zapadne muzike (analogno pojmu *langage*) da stvori, izrazi ili prikaže, odnosno, da bude posrednik zvučnog rituala izvan svog sveta (kulture). Važno je zapaziti da nije u pitanju formalna jezička igra (skeleton rituala), već da se izuzetno vešto upotrebljavaju aspekti ritualnog zvuka (ljudski glasovi koji pevaju zaumni tekst ili duge ritmičke partije) i njima suprotstavljaju aspekti zapadne vokalno-instrumentalne muzike (ljudski glas kao glas zapadnog ženskog hora, zvučanje kamernog kao kamernog orkestra). Razlikovanjem osnove (*grund*) koju stvara zvuk zapadne vokalno instrumentalne muzike i izdvajajućeg zvuka apstraktnog rituala (aspekta koji zvuči kao ritual) postiže se suštinski efekat prikazivanja muzike muzikom (*mimesis mimezisa* muzike) i situacija da delo *Makamba ritual* ne slušamo kao zvuk rituala, već da u njemu osluškujemo zvučanje rituala.

### 3.6.4 Funkcija estetskog: transgresija

Estetsko nije efekat koji kompozitor postiže delom *Makamba ritual*, naprotiv, estetsko je sredstvo da se pokrene erotika zapadne vokalno-instrumentalne muzike u prikazivanju spoljašnjeg, stranog, asimetričnog, egzotičnog, nekada izgubljenog ili nikada upoznatog Drugog. Pogledajmo niz mogućnosti:

- (a) Klasično muzičko delo nastalo u kasnom XVIII veku kao svoj efekat (rezultat) stvara, sugerše ili omogućava situaciju u kojoj može nastati estetski doživljaj (osećanje lepog, osećanje ružnog, spoznaja mogućnosti lepog ili ružnog, vrednog ili bezvrednog, izuzetnog, originalnog, sublimnog, vešto izvedenog, specifično zvučnog ili samo muzičkog).

- (b) Modernističkim muzičkim delom očekivanje estetskog doživljaja ili postojanje estetskog svojstva transformiše se u specifično umetnički (muzički) doživljaj. Ukazuje se na postojanje umetničkog (muzičkog) svojstva koje je poseban slučaj estetskog ili nešto, sasvim različito od estetskog, što pripada posebnom domenu čulno konceptualnih specijalizacija i institucionalizacija moderne umetnosti (muzike). Umetničko (muzičko) gradi svoju autonomiju u odnosu na estetsko.
- (v) Ako se postmodernističkim muzičkim delom sugerše estetsko, tada estetsko nije cilj ili efekat muzičkog dela. Postmoderni kompozitor se aspektima ili očekivanjima ili ostvarivanjima estetskog doživljaja služi, metaforično govoreći, kao supstancom svog stvaranja (sugerisanja, izražavanja, prikazivanja, produkovanja). Estetsko i umetničko (muzičko) su izvesne značeće supstancije ili tragovi (*gramme* po Žaku Deridi) koji imaju svoju istorijsku kôdiranost i koji se mogu upotrebiti kao trenutni pomični znaci za izvesnu istorijsku identifikaciju estetskog ili umetničkog (muzičkog) identiteta.

U delu *Makamba ritual* estetsko, muzičko, vanestetsko i vanmuzičko se tretiraju na poseban otvoren, nestabilan i višeznačan način. Muzičko vokalno-instrumentalne muzike (ženski hor, kamerni orkestar) ukazuje na autonomiju, posebnost i izuzetnost zapadne savremene muzike. Ritualno, u idealnom fikcionalnom i hipotetičnom smislu, obećava ono što nije ni muzičko ni estetsko, već pripada religioznom, magijskom, običajnom, itd. Prikazivanje ritualnog muzičkim ukazuje na onu razliku (*différance*), na onaj opseg razlika gde se suočavaju međusobno neuporedivi-religiozno (magijsko, običajno) i umetničko. Ta razlika se može opisati i identifikovati kao estetska: kao čulni doživljaj nesvodivosti dva zvučna sistema proizvodnje smisla. Razlikovanje muzičkog, ritualnog i estetskog koje odgovara razlikovanju *slušanja kao* (zapadne vokalno instrumentalne muzike kao osnove) i *slušanja u* (zvučanja rituala u zapadnoj vokalno instrumentalnoj muzici) pokazuje moć postmodernog dela da dubinske slojeve izražavanja, sugerisanja i prikazivanja u muzici (kao umetnosti) i rituala (kao onoga što prethodi umetnosti) dovedu do očigledne pojavnosti.

Zadržimo se na još jednoj mogućnosti transgresije, na transgresiji kôda kao estetskog.

*Makamba ritual* se uspostavlja kao sistem različitih poruka. Zato ovde približno sledimo Ekovu reinterpetaciju Jakobsonove klasifikacije poruka:

**-referencijalna poruka:** *Makamba ritual* svojim naslovom, poetičkim stavovima kompozitora i samom muzičkom kompozicijom ukazuje na nešto izvan zapadnog muzičkog dela, na zvuk rituala, na konceptualizaciju zvučnog organizovanja i označavanja zvuka kao ritualnog zvuka; drugim rečima, Srđan Hofman kompozicijom *Makamba ritual* uspostavlja referencijalni odnos između jednog muzičkog teksta ili događaja i drugog zvučnog teksta i događaja;

**-emotivna poruka:** delo *Makamba ritual* nije hladno i racionalno izvedeno kao meta-muzički produkt (analogija metajezičkom ili metaslikarskom produktu 60ih

godina), već kao emotivno obećavajući, estetski posredovani, erotizovani i egzotični poredak sugerisanih doživljaja (zanosa, transa, kontemplacije);

**-fatička ili vezivna poruka:** odnos zvučanja teksta i zvučanja muzike; zvučanje teksta (tekst pisan na nekom bezznačućem jeziku, daleka analogija zaumnom jeziku kubofuturizma, potvrđuje egzotični ritualni zvuk koji prikazuje muzika i, obratno, naglašena ritmika muzike potvrđuje zaumnost teksta);

**-metafizička poruka:** u pitanju je parametafizička poruka, stvarni ritual je upućen nekom ili nečemu (božanstvu, univerzumu, telu, prirodi). Takođe prikazani apstraktni ritual u Hofmanovom delu kao da je upućen nekom ili nečemu; kao da se muzika pokazuje kao mogućnost metafizičkog referiranja, ali ona, zapravo, ne referira na metafizičko, već na mogućnost muzike da prikazujući zamisao rituala referira metafizičkom;

**-metamuzička poruka** (analogija metalingvističkoj funkciji prirodnog jezika): ni u jednom trenutku nismo u dilemi da slušamo muziku i to muziku određene epohe (post-moderna) i civilizacije (zapadna kultura), što znači da je metaporuka (metakôd) uspostavljena eksplicitno u delu. Zato ovo delo nije simulacija rituala (iluzionističko oponašanje rituala koje treba da učini da zvuk koji čujemo, čujemo kao zvuk određenog rituala R.R), već *mimezis mimezisa* rituala (prikazivanje rituala ili njegove logike ili ekonomije zvučanja);

**-estetska poruka:** stvara poremećaj na svim nivoima mogućih poruka; u muzici se čuje van ili nemuzičko zvučanje i muzičko zvučanje nemuzičkog zvučanja i ritualna arhetipska ekonomija zvučanja i savremeni postmoderni otklon kompozitora od iskrenosti (utopljenosti u ritual i ritualno). Drugim rečima, dominantna estetska poruka se gradi na *mimezisu mimezisa*, odnosno, na činjenici da ritualni zvuk zvuči pomoću postmoderne zapadne vokalne instrumentalne muzike; estetska poruka je tako uspostavljena kao retorički prenaplašeni poremećaj koji omogućava da se komunikacioni lanac deformiše i time potvrđuje svoju umetničku poziciju: umetnost koristi svet, pa time i ritual, kao svoju supstancu stvarajući diskontinuitete, izmeštenosti i brisanja tragova originala sveta ili rituala.

Pristup ovakvom razumevanju i uspostavljanju složenosti estetske poruke koja nastaje na razluci (*différance*) muzike kao medija prikazivanja i rituala kao referenta prikazivanja ima svoj zaumni zamah (neiskazivi, erotizovani, egzotični, metafizički zamah) koji izbija iz same supstance takvog sviranja i pevanja, ali i iz intencionalnog stava samog kompozitora, koji je sasvim drugim povodom izgovorio: "Estetska poruka je, kako kaže Umberto Eko, dvosmislena u svojoj strukturi i autorefleksivna (želi da privuče pažnju primaoca pre svega na sopstvenu formu). Dvosmislenost ovakve poruke uspostavlja se naročito u odnosu na sistem očekivanja (kôd). Poruka nas mora nagnati da se upitamo šta ona zapravo znači, dok istovremeno u magli dvosmislenosti naslućujemo nešto što u osnovi usmerava naš

dekodiranje. A korektna dedukcija moguća je kada u unutrašnjoj kontekstualnoj međukaciji oznake dobijaju odgovarajuća značenja naizmenične jasnoće i dvosmislenosti. Prekid, ili bar šum u komunikacionom lancu može prema tome biti uzrokovan unutrašnjom strukturom same poruke, smetnjama pri njenom prenošenju, ali i primaočevim nepoznavanjem (ili neprepoznavanjem) kôda. Uzmimo u obzir da je kod muzike u ovaj lanac, najčešće, uključena još jedna karika, i to u dvostrukoj funkciji. Mislim na izvođača koji je primalac kompozitorove zvučne informacije (ali preko partiture) i emitent fizičkog zvuka. A taj zvuk nosi odlike unutrašnjeg, od kompozitora zamišljenog zvuka, ali realizovanog posredstvom partiture, zatim i izvođačevim dekodiranjem i tumačenjem tog zapisa u unutrašnjem sluhu, pa više ili manje uspešnim reprodukcijom zamišljenog u realnom izvođenju."

#### Literatura:

- \*\*\* Paul Hindemit, "Svesno percipiranje muzike", *Treći program RB*, Beograd, 1969, I, 1, str. 293-297.
- \*\*\* Umberto Eko, *Kultura Informacija Komunikacija*, Beograd, Nolit, 1973.
- \*\*\* Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge*, London, Tavistock, 1974.
- \*\*\* Pavle Stefanović, "Šta je muzika?", *Treći program RB*, Beograd, 1975, VII, 25, str. 305-312.
- \*\*\* Nenad Mišević, *Bijeli šum. Studije iz filozofije jezika*, Rijeka, Dometi, 1978.
- \*\*\* Roger Scruton, "Analytical Philosophy and the Meaning of Music", u: Richard Shusterman (eds), *Analytic Aesthetics*, Oxford, Basil Blackwell, 1989, str. 85-96.
- \*\*\* Richard Wollheim, "Seeing-as, seeing-in, and pictorial representation", u: *Art and its Object (Second Edition)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, str. 205-226.
- \*\*\* Jenefer Robinson, "Music as Representational Art", u: Philip Alperson (eds), *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1994, str. 165-192.
- \*\*\* Tijana Popović, "Višestrukost i koherentnost. Razgovor sa Srđanom Hofmanom", *Novi Zvuk*, Beograd, 1994, 3, str.11-18.
- \*\*\* Mirjana Veselinović Hofman, "Electro-Acoustic Music of Srđan Hofman. From Sample to Rebus" iz Srđan Hofman, *Electro Acoustic Music*, Beograd, CD, SOKOJ, 1995.
- \*\*\* Vesna Mikić, "Duel kao odgovor", *Novi Zvuk*, Beograd, 1996, 8, str. 39-42.
- \*\*\* Milena Medić, "Intervju. Srđan Hofman, kompozitor", *Bilten. Šesta međunarodna tribina kompozitora*, Beograd, 1997, br. 2, n.n.

### 3.7 SCENSKO TELO KOMPOZITORKE: PARAGRAMI MUZIKE

#### 3.7.1 Pristup

Delo Jasne Veličković *VrisKrik.EXE*, koncert za elektroniku i orkestar (17'), izvedeno na 10. međunarodnoj tribini kompozitora u Beogradu 25. maja 2001. privuklo je svoju teorijsku pažnju neočekivanom eksplikacijom uloge kompozitora u procesu izvođenja

muzike. Desilo se nešto neočekivano, pokazalo se kako muzičko delo postaje okvir ili scena za izvođenje (*performing*), pri čemu sama kompozitorka deluje kao izvođač (*performer*) i, sinhrono, kao onaj neočekivani Drugi koji reguliše i dereguliše izvođenjem (dirigentom Roman Revaković /Roman Rewakowicz/ i orkestrom /orkestar Beogradske filharmonije/).

Delo *VrisKrik.EXE* (1999.) je koncertantno delo. Solistička deonica poverena je elektronskim instrumentima. Proces stvaranja solističke deonice, po kompozitorkinom zapisu, činilo je nekoliko faza:

- (I) prvo su digitalno zapisani zvukovi, na primer, ljudski glas, udarac šišarkom o donji registar klavira, udar čekića, zvuk burgije, itd...
- (II) ovi zvukovi su zatim transformisani u specijalnim programima kao što su *Turbosynth*, *Sound Designer* i *Pro Tools*.
- (III) od dobijenih semplova formirane su banke semplova kreirane za kompoziciju, a
- (IV) zatim je izabrani zvuk strukturisan u organizovani muzički tok,
- (V) midi klavijatura koristi se za neposredno sviranje virtuelnog semplera, kao i za vezu sa kompjuterom preko koga se aktiviraju pripremljene sekvence i iz njegove memorije pozivaju predviđeni zvukovi.

Svaki od ovih koraka je indeksirana, konceptualizovana i prepozicionirana pozicija u procesu pripreme i izvođenja dela. Proces izvođenja dela je očigledna konstrukcija paragramskog izvođačko-muzičkog događaja. Praksa kompozitorke jeste *praksa subjekta* ili jeste *subjekt u procesu* (*subject en procès*) izvođenja, koje čini očiglednim iskustvo granica statusa i hijerarhija izvođenja muzike. Drugim rečima, kompozitorka samoidentifikaciju muzičkog dela i njenu uobičajenu normalnost ili normiranost podvrgava osporavanju, krizi, menama, otporima, asimetrijama i drugostima. Ona kao da svojom izvođačkom ulogom regulatora/deregulatora procesa izvođenja dela pokreće i, za nas slušaoc/gledaoce, otkriva efekte **označiteljske prakse** (*pratique signifiante*) same muzike.

### 3.7.2 Paragrami generisanja i izvođenja muzike

*Anagram* (*anagramme*) je zapis nastao premetanjem slova ili slogova jedne reči u drugu. Funkcija *anagrama* je šifriranje i dešifriranje tajnih poruka ili formalna procedura konstruisanja ili generisanja avangardnog pesničkog teksta, koji pokazuje narušenost semantičnosti. Ferdinand de Sossir je došao na zamisao da *paragramsko* razbacivanje čestica neke svete reči tvori kompozicijsko načelo poezije. *Hipogramom* se naziva pesnički postupak premeštanja i smeštanja celih reči u raštrkane rečenice čime se evocira struktura same pesme. Po poststrukturalističkoj teoriji (Kristeva, Derida) funkcija *paragrama* je da ukaže na širenje značenjskih mogućnosti pesničkog teksta koja nadilaze striktnu intenciju autora. Drugim rečima, *paragram* i *hipogram* dovode do raspršivanja čvrstog autorskog subjekta u tekstu, jer on (autor) ne može da vlada značenjskim grananjima do kojih na taj način

dolazi, u mreži potencijalnih jezičkih učinaka. Ovde se radi o pomaku od 'autora' kao individuuma (Adorno), koji je izrekao ili napisao neki tekst, ka autoru kao diskurzivnom principu grupisanja diskursa što vodi jedinstvu i izvoru njegovih značenja (Fuko). I, zatim, vodi ka raspršivanju diskurzivnog principa kroz obećavanje arbitrarnih (motivisanih, slabo motivisanih, nemotivisanih) grananja značenja jednog teksta.

Ako se muzičko delo predoči kao neutilitarno izvedeni zvučni tekst ili događaj, a to je upravo delo Jasne Veličković *VrisKrik.EXE*, tada možemo reći da:

- (a) muzički tekst/događaj uvek jeste drugostepeno stanje stvari u odnosu na primarne akustičke događaje,
- (b) drugostepeno stanje stvari muzičkog teksta/događaja je ona razluka (*différance*) koja primarni zvuk (na primer, ljudskog razgovora ili udara čekića) odlaže i pomera u vremenskim registrima muzike,
- (c) drugostepeno stanje stvari muzičkog teksta/događaja u postmodernim delima, na primer kakvo je delo Jasne Veličković, uspostavlja transgresivni hod od polja uređenosti na uobičajenim muzičkim principima ka polju neuređenosti koje premešta (transfigurise) nemuzičke zvuke u otvoreno delo muzike koja ne egzistira po svim pravilima (normama) evropske muzičke tradicije, i
- (d) drugostepeno stanje stvari muzičkog teksta/događaja se razvija na jednoj bitnoj kontradikciji: muzičko delo pokazuje svoj muzički materijal (označiteljska ravan) i performativnošću izvođenja skriva označiteljske anticipacije pokazujući delo kao sistem efekata (nanosa /*jetty*/) scenskih figura ili scenskih događanja (*happening*) koja ostvaruju utiske retoričkog preobražaja znaka u metaznak, tela u figuru i zvučnog događaja u sistem izvršnih (metaforična indeksacija 'exe' funkcije u naslovu dela) događaja (poredaka figura).

*Paragramska* koncepcija muzičkog dela (*VrisKrik.EXE*) kao teksta/događaja se zasniva na 'dve + tri' teze:

- (1) *paragramska* koncepcija se ne ostvaruje promenom mesta slova u reči, već promenom mesta zvuka (ili poretka zvukova) u poretku zvukova (ili poretku muzike), zapravo, sasvim formalno: *paragramsku* koncepciju ostvaruju solo deonice koje se 'interpoliraju' u organizovan muzički tok,
- (2) muzički tok (događaj/tekst) koji prihvatamo da jeste muzičko delo (*VrisKrik.EXE*) tada ima konceptualnu strukturu kojom je Rolan Bart opisao strukturu priče: "Pod tim treba razumeti, u formalnom smislu, svako izlaganje sa strukturom čiji su članovi diferencirani, relativno slobodni (otvoreni za alternativu) i, shodno tome, neizvesnost), svodljivi (to je rezime) i rastegljivi (da se među njih mogu beskonačno umetati drugostepeni elementi)", pri tome, pod pričom ne treba razumeti pojmovne slike pripovedanja o referencijalnim ili fikcionalnim događajima, već formalno građenje razgranatih tokova interpolacija zvukova,



**plus**

- (1) muzika (tekst/događaj) je beskonačnost kôdova koji se ne mogu svesti na jedno utvrđeno značenje, već, pre, ukazuju na značenja i efekte logike grananja i neizvesnosti odnošenja zvuka koji postaje izvršni element moguće mreže odnosa,
- (2) muzika (tekst/događaj) je uvek četvorostruko određen pisanjem-izvođenjem-slušanjem-čitanjem, i
- (3) muzika (tekst/događaj) je mreža odnosa koji se nude kao takvi ili postaju osnova kompozitorkinog izvođačkog izbora.

Navedene teze o *paragramskom muzike* u delu *VrisKrik.EXE*, nemaju za cilj da ukažu na hipostaze/metastaze savremene muzike u njenom odlasku od muzičkog (i muzikalnog), već služe da se situira muzički događaj/tekst u umnožavajuća mnoštva gestova jedne konkretne *označiteljske prakse* koju ustanovljava kompozitorka Jasna Veličković.

### 3.7.3 Označiteljske prakse u delu *VrisKrik.EXE-a*

Pojam *označiteljska praksa* (*pratique signifiante*) ukazuje da delo biva koncipirano na probijanju čvrstih granica muzičkog događaja/teksta. To se dešava uvođenjem elementa koji su performativnog i akcionog, i regulacionog i deregulacionog izvršnog karaktera. Naslov *VrisKrik.EXE* obećava i 'vrisak' i 'krik', a u spoju sa naznakom za izvršne kompjuterske fajlove ('exe') postaje *alegorijska šifra*, koja ukazuje da se u delu dešava izvršenje/izvođenje. Tu se radi o "preobražaju prirodnih i društvenih otpora, ograničenja i zastoja" čime se nagoveštava intervencija teksta/događaja u muzičkom i, zatim, kompjuterski regulisanom/deregulisanom okružju. Svakako važi i obratno: time se nagoveštava intervencija "kompjuterski selekcionisanih, obrađenih i interpoliranih" zvukova u muzički tok. Kompozitorkini postupci su dekonstruktivni u odnosu na muzičku tradiciju, zato što ona istovremeno reguliše i dereguliše *normalni* muzički tok i zato što ga, bez razrešenja, strukturira i destrukturira. Tako shvaćena, *označiteljska praksa* stavlja *nju* (kompozitorku koja izvodi solističke deonice sa kompjuterom i upravlja orkestrom preko dirigenta) u sam (metaforično govoreći *sudski*) proces (*sujet en procès*); što znači da svaku izvođačku samoidentifikaciju podvrgava osporavanju, krizi, mení, otporu, klizanju ili neočekivanom obrtu. Zato, *označiteljska praksa* muzike nije nekakav arhetipski predljudski ili predkosmički red ili nered, već jeste borba nad čudesnom materijalnošću muzike koja se vodi između kompozitorke, dirigenta, izvođača i složenih sučeljavanja elektronskog i mehaničkih instrumenata. Zapravo, to je borba koja je slična *klasnoj borbi* u svakom društvu i to je borba koja je slična *nesvesnom*, konfliktu između transfera i kontratransfera, a koja se vodi u svakoj intersubjektivnoj relaciji.

### 3.7.4 Moć jezika ili moć muzike, pravila, transgresije i metafora *šizofrenije*

Kompozitorka je za moto svog dela izabrala jedan odlomak iz romana Luisa Kerola (Lewis Carroll) *Alisa sa one strane ogledala* (poglavlje VI). Moto nije program njenog dela, to znači da moto nije kriterijum semantičke verifikacije vanmuzičkog značenja njenog dela. Moto je naznaka (indeks-kao-uputa) za utvrđivanje legitimnosti postupka interpoliranja (ili skladištenja, uzimanja, upotrebe, umetanja i smeštanja) zvukova u polju moći i gospodarenja, odnosno, u polju regulacije i deregulacije muzike kao uredenog i sistemskog toka zvukova u prostoru i vremenu. Navedeni citat glasi:

'...Kada ja upotrebim neku reč', reče Humpty Dumpty prezrivim tonom, 'ona znači upravo ono što ja izaberem da će značiti, ni manje ni više'...  
'Pitanje je', reče Alisa, 'da li vi možete da učinite da reči znače toliko mnogo različitih stvari'. 'Pitanje je', Humpty Dumpty reče, 'ko je gospodar - to je sve'.

Ipak sve se vrti oko pitanja **moći**: gospodarenja. Kao da je ovim citatom obećano pitanje o tome ko definiše pravila za *igru moći i uživanja* u polju same ili manje same muzike? Zatim, tu je i pitanje kako se odigrava u muzici zabrana 'govora u muzici', kako se odigrava odvajanje prepoznatljivog identiteta od stvaraoa u gospodara; odluka o izboru, interpoliranju i povezivanju, i kako se konstruiše istina u muzici??? Ova tri pitanja pogađaju diskurs koji obezbeđuje stabilnost razumevanja, doživljaja i normiranja onoga što muzika jeste za kompozitora, dirigenta, izvođača i slušaoca.

Ništa krhkije od zvuka. Pojavljuje se jednom u trenutku, i zatim, već, nestaje. Bio je to samo jedan trenutak. Zvuk prethodi pojmovnom opštenju. Zvuk je efekat unutar konceptualnog strukturiranja mreže odnosa muzičkog toka i *paragramskih* grananja (dijaloga, promiskuiteta razmene želje kroz zvukove) interpolacije zvukova. Pri tome, kao da je zvuk smešten između *samog (idealnog) smisla* i *čistog (neuhvatljivog) besmisla*. U delu *VrisKrik.EXE* se uspotavlja očigledan odnos između tela kompozitorke, interpolirajućih zvukova, samog muzičkog toka i tela slušaoca. Tu moramo da obratimo pažnju na funkciju besmisla, to je ona funkcija koju Žil Delez otkriva u Kerolovoj *Alisi*. Kompozitorka ne priča o Alisi, Hamptiju Dampiju ili Džebervokiju, već omogućava da otkrijemo besmisao koji je temelj naše muzičke racionalnosti i koji skrivaju naše retoričke figure u *normalnom* i *običnom* slušanju muzikalne muzike. Moramo da obratimo pažnju na funkcije besmisla i njegove različite ponore, heterogenosti, nedopadljivosti, muzikalnosti, paramuzikalnosti, gubitke i neočekivana bogatstva. Tu, kao da izlazimo iz jednog sveta muzikalnosti utemeljenog na ukusu romantizma i, kasnijih, varijantnih neoizama. Tu kao da ulazimo u jedan svet koji je u potpuno drugačijoj muzici, koji je u drugom jeziku muzikalnosti koja pokazuje svoje granice, a ne samo svoja jezgra (središta,

stabilnosti, sigurnosti). Svakako, ovo prelaženje iz sveta u svet muzikalnosti je nekakav muzički jezik *šizofrenije*. Ovde reč *šizofrenija* ne znači 'duševnu bolest pojedinca', već princip nestabilnog (otvorenog, premeštajućeg, izlazećeg) odnosa prema poetičkim, kompozitorskim i izvođačkim konceptijama zapadne muzikalnosti, od romantizma do savremenih neo-izama... Ovde *šizofreno* znači bolno i, u isto vreme, uživalačko regulisanje i deregulisanje stabilnog pojma, fenomena i doživljaja muzikalnog. Muzikalno fenomena (pojavnosti muzičkog događaja pred čulima centriranim u svetu ukusa) kod nje se zamenjuje muzikalnim teksta/događaja (situiranja regulacije i deregulacije interpolacija zvukova u muzički tok pred čulima /čulnim telom/ premeštenim iz sveta ukusa, u svet indeksacija /dijalogizma, konceptualizacije, intertekstualnosti/). Njen je čin u kompozitorskom smislu *paragranska* transgresija. Jer, prividno, znak ili znakovni poredak bez smisla ne govori ništa. Naprotiv, on progovara u njenoj muzici o promeni koncepcije muzikalnosti i o *šizofrenim* mogućnostima boravka ili prolaženja kroz različite sisteme muzikalnosti. Zato, njen naslov insistira na izvršnom krik u vrisku. Svaka racionalnost se mora suočiti sa svojim temeljima u besmislu. Svaka sigurnost se mora suočiti sa užasom krika i vriska. Svaki čin se mora, na kraju, pokazati kao izvršni (exe) čin. To je ono mesto o kome nas uči Markiz de Sad kao inverzni indeks za Imanuela Kanta... to je ono mesto na kome se krije rascep i sukob između Pjera Buleza i Džona Kejdža. Zapravo, to je pitanje o mogućnostima da besmisao stvori retoričke figure smisla i da ih ponudi kao suštinska ili bitna određišta (naddeterminacije) racionalnosti koju u muzici prepoznavamo kao sigurnu i stabilnu muzikalnost (*istinu muzike*). Ali, setimo se reči psihoanalitičara Žaka Lakana: istina ima strukturu fikcije. Muzikalnost ima strukturu fikcije i delo Jasne Veličković reguliše i dereguliše privid istine muzike kao stabilne muzikalnosti.

### 3.7.5 Ready made i muzika

Zabrana 'govora u muzici' se odigrava, za zapadnu kulturu, svakako na hanslikovski način: "Muzika se sastoji od tonskih nizova, tonskih formi, a oni nemaju drugog sadržaja osim sebe sama. ... ono nema drugog sadržaja osim upravo izvedenih tonskih formi; jer muzika ne govori prosto preko tonova, ona govori samo tonove". Ali, ta zabrana je svakako uslovna zabrana. Odnosi se na prvostепенost govora u smislu prirodnog jezika (srpskog, hrvatskog, engleskog, holandskog). Muzika *ne govori* na način lingvističkog opštenja pojmovnim predočavanjem posredovanim rečima. Poredak zvukova ne nosi lingvističku semiotičku poruku (slikovnost). Ne postoji priča (lingvistički posredovana naracija) unutar muzičkog toka. U delu *VrisKrik.EXE* postoje nekakva nizanja zvukova, nekakvi registri smeštanja i kolekcioniranja zvukova, postoje nekakvi protokoli povezivanja i zastupanja zvukova u odnosu na dva suočena sistema:

(a) sistem kompjuterskog zapisivanja, transformisanja, klasifikovanja, arhiviranja i

uzimanja vanmuzičkih zvukova, i

(b) sistem muzičkog, saglasno zapadnoj muzičkoj tradiciji, komponovanja, dirigovanja i izvođenja zvukova kao muzike.

Ova dva sistema jesu složeni diskursi koji ukazuju na napetost između izabranog i stvorenog. U slučaju sistema kompjuterskog zapisivanja, transformisanja, klasifikovanja, arhiviranja i uzimanja vanmuzičkih zvukova uspostavljen je dvostruki konceptualni okvir (*frame*):

1. principa *ready made*-a kao principa preuzimanja i izdvajanja vanumetničkih ili vanmuzičkih 'pojava' (zvukova) i njihovog smeštanja u kontekst umetnosti (tj. muzike), i
2. princip softverske obrade (arhiviranja) podataka.

Ali, ipak, šta bi u muzici bio *ready made*? Svakako, ne citat! *Ready made* bi bio svaki vanmuzički zvuk ili kompleks zvukova (razlikujuće tišine, heterogeni šumovi ili *paragranski* razvijane buke) koji je namerom i odlukom umetnice (kompozitorke, izvođača) izabran iz van-muzičkog sveta i unesen sa ili bez intervencija u svet muzike, odnosno, još uže, u muzičko delo kao tekst/događaj. Da bi neki zvuk ili zvučna pojava imala svojstvo *ready made*-a ne sme biti stvorena ili oponašana (prikazivana, parafrazirana) sredstvima muzike, već mora biti preuzeta, a na njoj može biti intervenisano. Ta intervencija može biti i muzička. Na primer, Marsel Dišan je na lopati za čišćenje snega zapisao "*In Advance of the Broken Arm*" još davne 1915. godine. U tom smislu istorijski primeri konkretizma, kao što je tape muzika, bili su izvođeni na principu *ready made*-a, a to znači preuzimanja *gotovih* zvukova iz spoljašnjeg vanmuzičkog sveta i njihovog prezentovanja unutar sveta muzike. U slučaju izbora koji sprovodi kompozitorke Jasna Veličković polazni zvuci su zvučni događaji (ljudski glas, udarci šišarkom, zvuk burgije, udari čekića) koji su uzeti i transformisani saglasno sistemu kakav čine programi za obradu zvuka. Time je uspostavljena konceptualna *ready made* osnova izbora zvukova. Na njoj se uspostavlja princip prikupljanja (kolekcioniranja zvukova) i tada je gotovo svedeno da li su izabrani zvuci vanmuzički ili unutarmuzički. Marsel Dišan je povodom *ready made*-a zapisao: *potpuna anestezija u estetskom smislu*. Ovo znači da je izbor, uzimanje i premeštanje posledica koncepta, a ne ukusa. Softverski program kompozitorke obezbeđuje princip obrade i prerade. To znači nesemantičkog, ali simboličko-sintaktički, konstruisanog sistema. Ona radi sa transformisanjem (preobražavanjem analognih zvukova u digitalne znake i njihovim rekombinovanjem do podataka koji se mogu vratiti analognom-zvučnom svetu). Ona radi sa transfigurisanjem



Jasna Veličković, *VrisKrik.EXE*, 1999.

(premeštajućim preoblikovanjem) i upotrebom (prenosom iz kompjuterskog digitalnog poretka u analogni zvučni poredak muzičkog toka). Svaki od ovih koraka nije lišen neizvesne specifičnosti estetskog suda o zvuku ili zvučnom izgledu interpoliranog zvuka u zvučni tok, ali svaki od ovih koraka je ponuđen kroz artifičijelnost koja **ukus** prikazuje kao izabrani i konceptualizaciji otvoreni uzorak.

Dišanovski *ready made* nije unesen u muziku po principu sličnosti: baciti u svet muzike ne-svet vanmuzičkog zvučanja. Naprotiv, ovde se radi o kompozitorkinoj strategiji koja principe *ready made*-a (preuzimanja, premeštanja, preobražavanja, indeksiranja) unosi u muziku i rekonstruiše u bliskom odnosu muzičkog toka i interpoliranih zvukova preuzetih iz kompjuterskih arhiva. Ona uspostavlja čvrstu *geometriju* odnosa između principa, muzike i zvučanja koja jeste **nova muzikalnost**. Njena, alegorijski rečeno, *geometrija* ne polazi od izuzetnosti materijala, već od *paragramskih* odnosa materijala koji se granaju gubeći svoje poreklo. To se dešava u onom smislu u kome Delez konstatuje: "Jer život, pa i sama seksualnost, pre su organizovani i usmereni putem tih geometrijskih (čitaj 'konceptualnih', napomena m.š.) dimenzija, nego putem materije, koja stvara, ili oblika, koji je stvoren." Zato su njena pitanja, pitanja o relaciji besmisla i smisla u odnosu na mnoga lica muzikalnosti.

### 3.7.6 Figura kompozitorke na sceni

Zašto je kompozitorka na sceni? Zašto ona izvodi solo deonice? Zašto ona reguliše/dereguliše interpolacije arhiviranih vanmuzičkih zvukova u muzički tok koji uspostavlja orkestar Beogradske filharmonije? Zašto je njena poza-figure-na-sceni tako usmeravajuća i noseća za razumevanje dela? Njeno telo kao da jeste podupirač (*prop*) za muziku na sceni.

Kompozitori su oduvek izvodili svoja dela, povremeno i javno, a u izvesnim slučajevima su dirigovali. Međutim, desila se jedna bitna promena u XX veku. Izvesna dela su postala konstitutivno određena obzirom na ulogu izvođača koju kompozitor preuzima u realizaciji svog *koncepta za muziku*. Zaista, tu je moguća jedna istorijska šema:

- (I) kompozitor je prvi izvođač i slušalac svog dela,
- (II) kompozitor je najbolji (ma šta to značilo: veran, dosledan, istinit, autentičan) izvođač svog dela
- (III) kompozitor je dirigent koji upravlja orkestrom zastupajući interese i vrednosti svog dela

----- prekid ----- nastanak nove priče -----

- (IV) kompozitor je instruktivni i autentični saučesnik izvođačima svog dela, pri čemu se pažnja prebacije sa dela (kao date forme) na delo kao bihevioralni proces izvođenja u vremenu i prostoru

- (V) kompozitor je izvođač (*performer*), a to znači **autor** koji sam realizuje proces izvođenja, koji jeste konstitucija dela u smislu *performans arta* (*performance art*), drugim rečima, kompozitor-performer ne realizuje muzičku partituru na način zapadne muzičke tradicije, već realizuje koncept (prednacrt dela, zamisao dela, projekt dela, metadelo) u prostornom, vremenskom i bihevioralnom kontinuumu činjenja, i
- (VI) kompozitor je izuzetni-izvođač (meta-performer) koji učestvuje u realizaciji dela, pri čemu delo postavlja kao složen sistem regulacionih ili deregulacionih mašinskih (kompjuterskih) i egzistencijalnih muzičko-izvođačkih intervencija i *feed-back*-ova.

Delo Jasne Veličković *VrisKrik.EXE* se može razumeti na poslednji način. Kompozitorka je, zaista, izuzetni-izvođač (metaperformer) koji reguliše i dereguliše složen odnos kompjuterskih interpolacija zvukova i orkestarskog muzičkog toka. Pri tome *ona* (kao mesto presecanja muzičkih hipoteza) jeste i ono što biva umnožavano, udaljavano i granano delovanjem regulacionih i deregulacionih postupaka kompjutera i orkestra. Drugim rečima, kompozitorka svojom pojavom i činjenjem postaje *paragramski* element koji otvara tradicionalnu podelu uloga na sceni i koja postaje sastavni deo rada na/sa zvukom kao uzorkom preko koga ona produžava svoje telo do svakog instrumenta, svakog tela i svake tačke prostora. Ona jeste **metaperformer**, a to znači da ona:

- (a) uspostavlja svoju *meta* poziciju izuzetnog i nadređenog subjekta izvođenju dela (ona određuje poteze dirigenta i orkestra saglasno telesnom odnosu sa kompjuterom i njima koji slede nju-u-odnosu-sa-kompjuterom), i
- (b) krši (precrtava) svoju *meta* poziciju idealnog i celovitog subjekta postajući efekat *povratnih uticaja* svog telesnog-čulnog-odnosa-sa-kompjuterom, koji kao da deformiše njeno telo do same **mete** (mesta udara njene muzike koja postaje krik/vrisak).

Upravo, tu otkrivamo složenu politiku rasprava koje se vode oko metajezika ili metapozicije, a koju je psihoanalitičar Žak Lakan paradoksalno potencirao usklikom "Nema metajezika!" Ovaj usklik (!) ne znači da nema metajezika (da ne postoji metajezik), već da svaki metajezik deluje (gospodari, služi) u dramatičnoj borbi označiteljskih praksi. Drugim rečima, reći da "Nema metakompozitorke u delu *VrisKrik.EXE*!" znači da metapozicioniranom telu kompozitorke bivaju pruženi udari same muzike kao sveta, kao institucije, kao događaja i kao teksta. I to je temeljni paradoks njenog rada: borba *geometrije* i *materije* - to je borba koja na pravi način otkriva nesvesno (ma šta ono bilo).

## Literatura

- \*\*\* Eduard Hanslik, *O muzički lijepom*, BIGZ, Beograd, 1977.
- \*\*\* Rolan Bart, "Spajanja", iz *Sad, Furijs, Lojola*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1979, str. 63-65.
- \*\*\* Žil Delez, "Šizofrenija i jezik (Luis Kerol i Antonen Arto)", u "Svetovi Luisa Kerola" (temat), *Letopis Matice srpske* knj. 433, sv. 4, Novi Sad, 1984, str. 407-418.
- \*\*\* Gloria Moure, *Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1988.
- \*\*\* Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" i "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Part 2", iz *Beyond Recognition. Representation. Power, and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1992, str. 52-69 i 70-87.
- \*\*\* Félix Guattari, "Machnic Heterogenesis", iz Verena Andermatt Conley (ed), *Rethinking Technologies*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983, str. 13-27.
- \*\*\* Michel Foucault, "Poredak diskursa", iz *Znanje i moć*, NZ Globus, Zagreb, 1994.
- \*\*\* Paul Griffiths, "The theatre and politics", iz *Modern History. A Concise History*, Thames and Hudson, London, 1994, str. 170-198.
- \*\*\* Vladimir Biti, "Anagram", "Hipogram" i "Praksa", iz *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997, str. 6-7, 128-129 i 304-305.
- \*\*\* Julia Kristeva, "Towards a Semiology of Paragrams", iz Patrick ffrench, Roland-Francois Lack (ed), *The Tel Quel Reader*, Routledge, London, 1998, str. 25-49.
- \*\*\* Julia Kristeva, "The Subject in Process", iz Patrick ffrench, Roland-Francois Lack (ed), *The Tel Quel Reader*, Routledge, London, 1998, str. 133-178.
- \*\*\* Jonathan D. Katz, "Identification", iz Moira Roth, Jonathan D. Katz, *Difference/Indifference. Musings on postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, G+B ARTS International, Amsterdam, 1998, str. 49-68.
- \*\*\* Mirjana Veselinović-Hofman, "Čitanje muzičke tišine", *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* br. 22-23, Novi Sad, 1998, str. 117-124.
- \*\*\* Susan McClary, "Reveling in the Rubble: The Postmodern Condition", iz *Conventional Wisdom. The Concept of Musical Form*, University of California Press, Berkeley, 2000, str. 139-169.
- \*\*\* BILTEN 10. Međunarodne tribine kompozitora br. 1, UKS, Beograd, 25. maj 2001.

#### 4. POSTSTRUKTURALISTIČKE RASPRAVE O TEATRU, PLESU I PERFORMANCE ART-U

##### 4.1 PITANJA O TEATRU I ZLU (PARAEGZISTENCIJALIZAM, EGZISTENCIJALIZAM KAO KONSTRUKCIJA)

###### 4.1.1 Pitanja o zlu

Šta je zlo? Kako zlo? Kome zlo? Kuda zlo? itd... pitanja su beskraja, cinična i neuhvatljiva. Mada nije u pitanju pitanje o izvoru ili poreklu ZLA, već pitanje o konstrukciji društvene/kulturne paradigme zla. Produkt naspram uzroka, ponor naspram izvora... Odreći se prizivanja izvornog iskustva i gledati na svet zla kroz interpretativne umnožavajuće naočare otuđenog, proizvoljnog i konstruisanog iskustva ljudskog kao društvenog. Pitanja o zlu nisu pitanja o samom zlu, već jesu pitanja o posredovanom zlu dovedenom do diskursa i figure unutar ekonomije velikih metajezika Zapada, na primer, od zabrane incesta i utvrđivanja stabilnosti rodnog (*gender*) identiteta preko pravog ili istinitog odnosa prema bogovima/Bogu, gospodaru, klasi, vođi ili ciljnoj grupi... pa sve do lepog vaspitanja, prihvatanja drugog ili političke korektnosti... Filip Solers govori o zločinu i nasladi usred sadovskog jezika: "Jedno pitanje: da li bi Sad bio moguć i na nekom drugom jeziku, a ne samo na francuskom? Možete li ga zamisliti na nemačkom? Da, naravno, ali onda neposredno uronjenog u najmračniju realnost. Ne više tekst, već strašan krik. Logori i Vagner umesto Julije i Don Žuana? Vidi se da ulog nije mali. Na engleskom? Možda pre. Šekspir je dobar egzorcist. Treba li spaliti Sada? - upitao je neko bezazleno kraj kosturnice iz Drugog svetskog rata. U svako doba ljudi mogu poželeti da spale Sada. Nezgoda je u tome što stvarnost, koja je očigledno jogunasta, lako pomahnita ako se porekne da u njoj postoji ono što je Sad, i samo on, umeo da otkrije. Porok zabavlja a vrli na zamara. To je sve. Da li više volimo da dobijemo hladno obaveštenje da su se strahote doista zbile ili da se zabavljamo slušajući do beskonačnosti vesele priče o strahotama? Bilo bi čudno kada bi se pitanje postavilo tim rečima. A to je ono što nam Sad neprekidno govori. Mora da mu je izgledalo preko potrebno." Usred jezika uživanja telo vrišti: od užasa ili zadovoljstva. To je teatralizovana učenost o figurama zla, ogromna sadovska učenost, koja je tu na sceni za nas... koja je tu da bi izgorela u duhu sveopšteg relativiteta.

Pitanja o zlu sada prenosim na konstrukcije i produkcije teatra, na pitanja o tome kako teatar proizvodi, umnožava i troši figure zla u uživanju, u patnji, u ravnodušnosti, u konceptualizaciji, u premeštanju. Kako teatar zrcali zlo? Kako se zlo uobličava u razmaku između glasa i tela (diskursa i figure) unutar tetarskog vremena i prostora?

## 4.1.2 Metafizika zla

U evropskoj tradiciji to su bile figure koje su zastupale ono drugo, strano, neuhvatljivo, neizgovorivo i nekazivo, zastrašujuće, grozno i, svakako, ZLO. Metafizika, kao pitanje o onome izvan (našeg sveta), pravdala je taj pažljivo izabrani, centrirani i oblikovani lik ljudskog ili demoniskog užasa, straha "od" zla ili "pred" zlom. *Lik zla* je u semiološkom smislu bio *aktant zla*. U pitanju su nosioci radnje. Mnoštvo je figura koje su ponuđene da zastupaju svojim izgledom zlo u materijalizaciji dramskog *aktanta zla*. To su: kaos-predljudski, barbari-stranci, bogovi-ljudi, apokalipsa, đavo, demoni, zveri, nemani... veštice-vešci, magovi, maćehe, kraljevi i njihova očaravajuća beskrupulozna i perverzna deca, stranci (tuđini, drugi), žene, drugi u našem svetu, izuzetno nadarena deca, sasvim neuklopljena deca, drugi u sopstvenom telu, oni koji su opsednuti seksom, oni koji su opsednuti demonima, fantazije različite vrste, infantilne doslovnosti, ostvareni ili neostvareni snovi, rigidni običaji, nespутane želje, sputani nagoni, društvene obaveze, neostvariva obećanja, ludilo, utopije, istina, laž, javni moral, hrišćanske norme, inteligentne žene, nepoznate teritorije, boja kože, ženstveni muškarci, boja očiju, same tu-pokazane genitalije, fetiši, nedokučiva Tajna, intrige, veliko znanje, zloba, strast, nekontrolisano znanje, vera, sumnja... Kao u vašarskim odajama sa krivim ogledalima umnožavaju se neuhvatljive figure zla. Na sceni su ih za nas izvodili u zaziranju (*abject*), uzmicanju, prihvatanju ili protivljenju Antigone, Hamleti, Moloi i mnogi, mnogi, drugi...

## 4.1.3 Društvenost zla

U modernosti evropskoj su to bile figure koje su zastupale ono tu ljudsko, uhvatljivo, neodvojivo od jastva i odnosa jednog sa drugim jastvima. De Sad je pokazao da je Zlo, zapravo i naprotiv, u društvu koje nije u stanju da spozna i realizuje svoju potisnutu želju. Kod njega dolazi do borbe za pravo na "pravu" perverznu želju. Potpuna želja za nasiljem, seksom, bolom i orgazmom. Marks je preusmerio pogled ka zahuktalom zlu proizvodnih mašina i njihovoj igri u proizvodnji, razmeni i potrošnji vrednosti. Marks je zlo predočio kao proizvodno-ekonomski proces. Grof Mazoh je ustanovio privatnu ekonomiju primanja bola/poniženja kao krajnjeg uživanja. Njegova (on) slabost je postala uzorak njene (ona) snage. Niče je pokazao da zlo ne treba tražiti u drugom, već u svom sopstvenom ljudskom i nemogućem JA. To JA ispada iz sveta u kome kao da je živio nekakav-nekada Bog. Niče nam je obećao neutemeljenost, brigu, strah i užas. Narrative o brizi je za nas razradio do detalja Hajdeger. Niče je prvi pokazao sopstvene prljave ruke i bol, bol i bol pred sopstvenim, stvarnim ili umišljenim, zlom. Samorazaranje tela i duha. I nije bez razloga, kasnije, Sloterdajk Ničea upisao na scenu: filozof na sceni. Bez Boga filozofu je ostao samo sam **teatar**. Proždiranje jezika u kome smo rođeni. Entropija slika reda. Tomin red se raspada. To je strategija sasvim ranog *teorijskog-punka*, to je strategija modernog teatra (od Ibzena

preko Artoa do Beketa). Kod Ibzena je u pitanju unutrašnje zlo. Kod Artoa je lično zlo. Kod Beketa je ljuštura: samo prazno i arbitrarno zlo. Metafiziku prepoznavanja zla u seksualnosti, tako dragu hrišćanima, Frojd je vratio, sasvim vratio, biologiji: pokrenutoj materiji koja kida naše telo između prve (jave) i druge (nesvesno) scene. Naprotiv, Lakan je u svom povratku Frojdu pokazao da je nesvesno strukturirano kao jezik. Nesvesno kao jezik, kao označitelj, kao falus. U modernom teatru figure zla dobijaju individualizovano ljudsko telo, koje ne samo da govori i glumi, već i tu pred nama i za nas biva suočenje sa sopstvenom nedeljivom zazornošću (*abject*) pred sopstvenim zlom. U ekspresionističkom teatru (kao i u poeziji, slikarstvu, filmu) napravljen je iskorak od prikazivanja (*representation*) Zla ka izražavanju (*expression*) zla. Pređen je put od univerzalnog Zla ka individualizovanom zlu. Setite se Tolera (Tollera) i njegovih telesnih transfiguracija figure predstave u figuru izraza. Setite se teatra zla (Théâtre du Grand-Guigol). Setite se njegovog približavanja telu koje postaje *brisani trag* ekspresije. Arto je pokazao sam na svom telu "to" od nasleđenog, od stečenog, od nanetog, od nanošenog bola. Sudar porodičnog i individualnog zla. Biologija i genetika kao tekst, kao veliki tekst modernog identiteta. Nasuprot njemu, Arabl je kroz alegorije, metafore i simbole pobesnelog fantazma ponudio "rupu": iluziju dubine zla na nemoćnoj površini kože glumca. Sartr se u suočenju sa granicama "subjekta" suočio sa mučninom. Razlikovanje mučnine i aktivizma. Borac i gubitnik u društvenim "kretanjima materijalne istorije" buržoaskog društva. Beket je ispraznio jezik do ljušture koja se "nama" (ma ko to bio) podsmeva na rubu sveta. Beket je konstruisao tajnu zla u prazninama, u označiteljskim šuplinama jezika. Jezik je oslobođen duhovnosti ili psihologije. Ostalo je površinsko ponašanje jezika. Dinamika jezika naspram statike tela. Ta velika usta koja govore. Pragmatika se otela sintaksi i semantici dramskog teksta. Living teatar je pokazao da se ništa drugo ne dešava, da nema sveta izvan ljudske bihevioralnosti i njenih institucija. Institucija (kula ili zatvor, odnosno, grad ili otadžbina) postaje nova jedina ljudska priroda. Zlo se ne može tražiti više u velikoj vandrduštvenoj prirodi, nje i nema, nema haosa koji prethodi ljudskom redu... Izvor je samo jedna fiktionalna konstrukcija razrađene alijenacije. Zlo se nalazi u konstrukcijama institucije.



## LES CRUCIFIÉS

Plakat, Théâtre du Grand-Guigol, Pariz



Plakat, Théâtre du Grand-Guigol, Pariz



Living teatar to pokazuje kroz performativnu mehaniku tela koje jeste mašina bihevioralnosti činovnika, vojnika, zatvorenika, bolesnika. Tu dramsko postaje telesno i bihevioralno. Naracija se gubi u bihevioralnoj situaciji, a situacija se transformiše u ambijent koji zastupa moć institucije. Na neki neodređen način se dodiruju scenska obećanja "efekata otuđene moći" Living teatra i anatomije moći Zapada u spismu Mišela Fukoa.

U modernoj je reč o ljudskom zaziranju pred zlom koje je njegovo, sasvim ljudsko, biološko, lingvističko ili društveno konstruisano identifikovanje. Vukovi nisu zli, ljudi su to, zar ne, Ana!? (neko je nekada u nekoj teatarskoj predstavi, filmu ili romanu pitao takvo pitanje *nju*). Vukovi... borba traje među ljudima... Ljudi...

#### 4.1.4 Nemotivisanost zla

Istina ima strukturu fikcije. U postmodernosti evropskoj to su bile figure koje su prikazivale (*represent*) ono što zlim nazivamo prikazujući (zastupajući) samo prikazivanje naše istorije i naših geografija. U postmodernoj je *subjekt* postao brisani trag upisivanja tekstova istorije i premeštanja govora koji odlaže *ja* kroz geografiju. Mediteransko (dionizijsko), balkansko (surovo), srednjeevropsko (mučljivo) ili severnoevropsko (sistemska) zlo su samo trenutni rasporedi kôdova unutar aktuelnosti. U sledećem trenutku je novi raspored. Znak nije rezultat označavanja, već samo jedan trenutak u praksi opiranja materije značenju. Znak pokazuje svoju objektnost. Objekt je u središtu sveta. Objekt i središte se premeštaju po nekakvom arbitrarnom pravilniku. Ne postoji želja subjekta, subjekt je efekat želećeg objekta. Odnos označitelja i označenog je arbitraran i nemotivisan. Razlog se ne može izmisliti i nametati *ognjem* i *mačem*. Nema ubedljivosti. Neubedljivost bezrazložnog zla je sasvim ubedljiva. Kerolova Alisa zna da je dubina iluzija površine, a da besmislica kao i najdublja mudrost ne skrivaju tajni smisao (Tajnu sa velikim "T"), već da jedno telo prikazuje druga tela postajući figura u razmeni svakodnevice. Ona zna da ne zna da je ceo kosmos, cela planeta, naše brdo ili dolina, upravo i jedino predstava predstavljenog (*mimezis mimezisa*), već postojećih i prethodećih slika iz istorije teatra, slikarstva, romana, filma, pornografije ili religije. Ovom trenutku sve prethodi i kroz njega sve prolazi. Iluzija i privid su uvek bili realniji od realnog. Realno je, zato, efekat simboličkog rada. Postmoderno zlo koje je anticipatorski obećao između znaka i simbola Grotovski, ili razradio sasvim eksplicitno do kičaste telesnosti Fabre, odnosno, bez zaziranja i pravdanja pokazao kao pokretni skelet (arhitekturu) poludelih označitelja Vilson, ili iskarikirao u svom amoralizmu nagi ostareli Entoni Hauel, jeste zlo bez motiva, bez opravdanja, bez naddeterminišuće velike istine... Ne postoji vaša viša ili naša prava istina. Istina ima strukturu fikcije, pisao je Lakan i, posle njega, Žižek. Zlo jeste efekat tehnika prikazivanja prikazanog neuspeha da se čovek suoči sa sopstvenim JA. Tog ja nikada nije ni bilo na konzistentan ili celovit način, bile su tu i tada, kao i sada, *pobesnele bezrazložne mašine*

*prikazivanja*. Nije, zato, bez razloga Fuko povodom Pjera Klosovskog (Pierr Klossowski) zapisao: "Bog koji tako blisko oponaša đavola koji imitira Boga tako uspešno." Ha, sve su to imitacije. Hi, hi... Imitacije oponašaju imitacije, a to su, po Bodrijaru, simulakrumi. Zato, u savremenom teatru zlo pokazuje svoje pravo lice, lice laži - a to znači da pokazuje lice prikazivanja, simulacije, mimikrije, mimezisa istine. I nema više opravdanja metafizikom, društvom ili jastvom. Suočenje sa zlom jeste suočenje sa figurama prikazivanja koje *prikazuju prikazano u prikazivanju prikazanog*.

Uvek je bilo tako (sic!). Zar ne Antigona, zar ne Hamlete, zar ne... zar ne: O, ti bezimeni koji stojiš ili hodaš ili sediš na sceni, bez utehe i bez nade sam ili u gomili, na prestolu, u jazbini sa pacovima ili na mom kućnom kompjuterskom ekranu... Nikada neću biti siguran u to da li si prisutan ili da li si odsutan... Nikada neću saznati ko je to (*ono*) koje nikada neće biti prisutno ili odsutno, itd... Egzistencija je konstrukcija, kao što je i teatar konstrukcija. Šekspir je morao da konstruiše Hamleta kao ništa, ali i ništa jeste poredak kôdova.

#### LITERATURA:

- \*\*\* Dušan Pirjevec, "Svet u svetlosti kraja humanizma", *Treći program RB* br. 1, Beograd, 1969, str. 151-177.
- \*\*\* Ivan Simonis, "Klod Levi-Stros ili želja za incestom", *Treći program RB* br. 1, Beograd, 1969, str. 151-177.
- \*\*\* Jacques Lacan, *Etika psihoanalize (knjiga VII)*, Analecta, 1988.
- \*\*\* Jacques Lacan, *Hamlet*, Ljubljana, 1988.
- \*\*\* Filip Solers, "Sad, opet", iz "Treba li spaliti de Sada" (temat), *Književna kritika* br. 5-6, Beograd, 1989, str. 21-24.
- \*\*\* Jacques Lacan, "Televizija", *Problemi Eseji* št. 3, Ljubljana, 1993, str. 45-88.
- \*\*\* Christopher Innes, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, Routledge, London and New York, 1993.
- \*\*\* Johannes Birringer, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1993.
- \*\*\* James Faubion (ed), *Michel Foucault: Aesthetics, Method, and Epistemology*, Penguin Books, London, 1994.
- \*\*\* Žan Bodrijar, *Prozirnost zla. Ogledi o krajnosnim fenomenima*, Svetovi, Novi Sad, 1994.
- \*\*\* Mladen Dolar (ed), *Das Unheimliche*, Analecta, Ljubljana, 1994.
- \*\*\* Matjaž Potrč, *Pojava in psihologija (Fenomenološki spisi)*, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana, 1995.
- \*\*\* Alain Badiou, *Etika. Rasprava o zavesti o Zlu*, Problemi št. 1, Ljubljana, 1996.
- \*\*\* Alain Badiou, *Sveti Pavel. Utemeljitev univerzalnosti*, Analecta, Ljubljana, 1998.
- \*\*\* Slavoj Žižek, *Krhki Absolut. Enajst tez o kršćanstvu in marksizmu danes*, Analecta, Ljubljana, 2000.
- \*\*\* Gilles Deleuze, *Predstavitev Sacherja-Masocha, Hlad in krutost*, Analecta, Ljubljana, 2000, str. 11-100.

## 4.2 ENERGIJA, TELO/FIGURA I TEORIJSKE NARACIJE

## 4.2.1 Prolog: Hajdeger, Mangelos, energija i Fuko

Pitanja o **energiji** se tiču odnosa. To je stavljanje (*Stellen*) koje izaziva prirodne energije. Ono promiče (*ein Fördert*) s tim što otkriva i ispostavlja<sup>1</sup>... Hajdeger (1889-1986) je opertao ovo stanje modernosti. Moderna je nastala kroz ovo promicanje, otkrivanje i ispostavljanje od sveta prirode ka svetu ljudi (od predljudskog haosa do ljudskog razuma). Otkrivanje i promicanje tela koje se izdvaja iz prirodnog predljudskog haosa ili reda u nekakav postav unutar društva i kulture. Moderna je uklještena između prirode i društva. Uklještenost jeste odnos, a odnos evocira pitanja o *energiji*. Umetnik i mislilac moderne, kakav je bio, Mangelos<sup>2</sup> (1921-1987), suočio nas je sa pitanjem o "energiji". Šta je *energija*? Njegov odgovor glasi: MIŠLJENJE JE FORMA ENERGIJE.<sup>3</sup> Mangelos ima teoriju energije.<sup>4</sup> Stvar je u mišljenju. Mišljenje za Mangelosa jeste moderno mišljenje, a to znači da se ukazuje kao obuhvatanje, kao univerzalnost energije u rasponu od predljudskog haosa prirode do ubrzanog mašinskog i medijskog postljudskog rekonstituisanja kulture. Mangelos misli od primitivnog i naivnog do sofisticiranog i kompleksnog: od prisutnog do odsutnog, zapravo, od prvobitnog bivanja u prirodi do otuđenosti od prirode. Prvotnost i drugost se suprotstavljaju u mišljenju modernog mislioca koji sebe telesno misli kao odnos, a to znači energiju. Mangelos je u odnosu na *energiju* uspeo da napravi iskorak od mišljenja egzistencije u promicanju na način hajdegerovske precrtane metafizike ka formulisanju iskaza (*statementa*, manifesta, konceptualizacije, propozicioniranja) na način konceptualne umetnosti. To je i sam izrekao u više manifesta kojima je izvršio misaono-i-telesno obrt od predljudskog haosa u društveni svet, odnosno, iz *naivnog mišljenja* u metafizičko i iz metafizičkog u *kritično mišljenje*:

manifest o memoriji  
memorija je starija od mišljenja.  
kronološki, i od čoveka,  
to je replikativno svojstvo  
reproduktivne energije

zatim

manifest o svijesti  
svijest je pojam naivnog mišljenja  
čiji je sadržaj  
nepostojeće idealno stanje  
cjelokupnosti mišljenja.

i

manifest o jazu no. 3

marx je gledajući iz 19.st. još vidio  
umjetnost u društvu.  
u dvadesetom se još vidi jaz među njima.  
iz dvadesetiprvog vidi se društvo  
ali ne i umjetnost.<sup>5</sup>

Gubljenje prirode: trag, brisani trag, odloženi trag - društvo se ukazuje kao odlaganje, kao odlaganje odloženog otkrivanja i ispostavljanja. Svet se ne razumeva više kao prisutnost koja se otkriva i ispostavlja, zapravo, pojavljuje, već kao nekakav "princip" kulture kroz koji se gleda svet (čovek, priroda, kosmos; predljudsko, ljudsko kao prirodno, vanljudsko, nadljudsko, mašinsko, itd...). Prava opozicija nije duh-naspram-materije, već telo-naspram-mašine. U društvu/kulturi *energija* jeste izraz žargona, metafora o pojedinačnosti odnosa ili pokušaj rekonstitucije doslovnosti događaja (čina) u idealizovanoj nemogućnosti. *Energija* na kraju moderne postaje diskurs, ali diskurs nije sam govor, već mnoštvo sistema zastupanja, prikazivanja, konstituisanja, ali i zabrane i isključenja. Tada, ako sledimo Fukoa (1926-1984), *autor* nije govorni pojedinac koji je izrekao ili napisao neki tekst, već je autor princip grupisanja diskursa, jedinstvo i izvor njegovih značenja.<sup>6</sup> Autor je *ono* što uzne-mirujućem jeziku fikcije daje njegovo jedinstvo, njegovu uklopljenost u zbilju, zapravo zbilja jeste jedna od odslikanih slika autora-kao-principa grupisanja diskursa. *Energija*, tada, jeste metafora za prelaz od prirode kao energije u ljudski odnos sa prirodom do društva kroz koje se preobražava priroda do grupisanja diskursa u konstituisanju odnosa autor-delo. Zapravo, tu se suočavaju svet-čovek-kultura: umetnik jeste posrednik (ili princip) grupisanja, da bi na kraju došli do same društvenosti - sveta kao društva. Reći *energija* znači reći *teorija energije* i to je za nas postavio Mangelos.<sup>7</sup>



Mangelos

## 4.2.2 Energija: žargon, metafora, ili doslovni događaj

Ali, šta jeste *energija* u odnosu na teatar ili u odnosu na umetničko delo ili u odnosu na telo koje jeste i samo telo i višeslojna figura naslojavanih značenja nekakvog scenskog ili vanskenskog događaja unutar umetnosti, kulture, društva ili sveta prirode? Ipak postoje razlike. Nije svaka upotreba reči *energija* ista, nije svaki telesno-verbalni gest glumca koji izgovara Hamletove reči ili biomehanički-neverbalni gest (Mejerholjdovog) vežbača na isti način oprisutnjenje ili odlaganje energije... Triša Braun, Teri Braun, Marina Abramović, Lori Anderson ili Stelark rade sa različitim *energijama*. Triša Braun je radila sa akumulacijom

telesne energije plesača.<sup>8</sup> Teri Foks je koristio *energiju* biohemijskog procesa vrenja kvasca prilikom mešenja hleba.<sup>9</sup> Marina Abramović je radila sa sasvim različitim modalitetima energije: kinetičkom ili potencijalnom *energijom* ljudskog anatomskog tela u pokretu ili mirovanju, odnosno, sa *energijama* vatre, vetra, vode ili energijom mašine, zatim, psihičkom *energijom*, libidom ili duhovnom *energijom* (ma šta ove reči značile). Lori Anderson je radila sa energijom publike (*doxe*) masovnog spektakla.<sup>10</sup> Stelark je radio sa energijom bola ili sasvim različitim *cyber* odnosima (preobražajima energije) u siste-mima telo-mašina.<sup>11</sup> Ali, ipak šta *energija* jeste? Mogu pretpostaviti da energija *jeste* nešto na način žargona, na način metafore i na način doslovnog događaja.

Na način žargona *energija* jeste nešto čime se pravda, identifikuje, upisuje smisao i to izuzećni smisao scenskog prizora, bihevioralno-dramskog prikazivanja ili doslovnog ljudskog scenskog i vanskenskog čina. U svakodnevici svetova teatra, reč *energija* jeste žargonski nadomestak za *kreativno* ili za *talentovano* ili za *životno* ili za *neizrecivo* ili za "ne znam šta da vam kažem ali to je nešto jako važno" ili možda "jako bitno" ili "duboko" ili "snažno" ili "autentično" ... Žargon jeste barijera, zaslon koji odvaja *energiju* od direktne i doslovne pojavnosti efekata energije (snage, sile, udara, moći) u samorazumljivosti nekog sveta, neke *doxe*.

Na način metafore *energijom* se naziva nešto što je tu i što se mora opisati. "Energijom" se metaforično prikazuje i zastupaju neverbalni ili neverbalizovani pokretači, preobražaji i efekti. Pokretači: *energija* je ono što prethodi gestu i daje gest kao snažan, mlak, udaran, elegantan, lak ili težak, zavodljiv ili bolan. Preobražaji: *energija* je ono što kao da povezuje dva stanja, položaja, telesna odnosa, zapravo, preobražajem se jedno stanje materije (tela, prostora, objekata) dovodi u drugo stanje materije. Efekti: *energija* jeste nekakva posledica zapletanja konflikta ili razrešenja, nekakvo pražnjenje, oslobađanje, rasprostiranje ili, nasuprot, koncentrisanje, sakupljanje, nagomilavanje. Ali, *energija* jeste i nekakvo imenovanje od indeksacije preko simbolizacije do diskursa. Zato, *energija* je neka vrsta *agenta* kojim se u jeziku pokazuje moć nepokazivog skoka igrača, govora glumca, krika pevačice, bola performerera, itd...

U evropskoj umetnosti od avangarde do postavangarde se pojavila jedna namera, sasvim utopijska namera, da se izađe iz metaforičnog i žargonskog, da se dođe do same stvari (samog objekta, samog tela, samog gesta) bez zastupanja u odnosu na metafiziku i njene beskrajne mogućnosti govora koji prekriva sve, pa i sam svet. Težnja ka doslovnosti jeste jedna od velikih obećanja transgresivnih pristupa u avangardama XX veka. Na primer, italijanski teoretičar *arte povere* Germano Celant je sasvim precizno izložio *poetiku* doslovnosti:

Siromašna umetnost donosi svesnu identifikaciju pojmova: realno=realno, akcija=akcija, misao=misao, događaj=događaj. To je umetnost koja je shvaćena kao podstrek za neprekidnim verifikovanjem umetnikovog mentalnog i fizičkog postojanja, kako bi se time odstranila mimetička i

fantastička mrežnjača ispred očiju zajednice posmatrača. Napor ove umetnosti sastoji se u nameri da se saopšti preko medija koji ništa neće prepustiti dvosmislenim tumačenjima ili otvaranju prema semantici. Odatle i proističe fiziciranje ideja: ideja prenesena u materiju postaje model za činjeničko i mentalno učenje. Autor, stavljajući se u središte između ideje i materije postaje isključivi protagonista događaja, integrira se sa aktuelnošću i neposredno u vremenu i prostoru razvija tok svojih zamisli." ili "Odbacuje se sve ono što može da izazove refleksiju ili predstavu da bi se dospelo do osmoze između vitalnog i mentalnog."<sup>12</sup>

#### 4.2.3 Logika doslovnosti: Zmija, prazan prostor, siromašni teatar i *body-art*

Istorija doslovnosti u umetnosti može da se prati posredstvom različitih primera. Reč je o sklonosti ka povratku samim stvarima ili samim pojavama ili samim činovima. Reč je o zahvatanju onog što prethodi govoru, što je vezano za samo telo, za sam prostor, za samo vreme, ali i za odnose samih (redukovanih) tela, prostora i vremena. Nekazivo i neizrecivo se pokazuju kroz složenosti pojava. *Energija* je otelotvorena. Telo je razoreno do *energije*. Moguće su različite kombinacije (setite se Bruka<sup>13</sup> ili Grotovskog<sup>14</sup>). Prisutnost je centrirana. Prisutnost je telesna i politička. Arto anticipira ovu primarnost suočenja sa *energijom* sledećim rečima:

Muzika ima uticaj na zmije, ne pomoću mentalnih zamisli koje su indukovane u njima, već zato što su zmije izdužene, protegnute po zemlji, zato što dodiruju zemlju skoro celom dužinom svog tela; tako muzičke vibracije prenesene do zemlje deluju na ova tela kao veoma suptilne i veoma duge poruke; zato, ja nameravam da tretiram publiku kao zmiju.<sup>15</sup>

To je težnja da telo bude telo u udarima, vibracijama, talasanju koje dodiruje telo drugog, koje stvara i preoblikuje svet koji je primarniji i bazičniji od sveta reči (simboličkih akumulacija, prekrivanja i naslojavanja). Tu antifunkcionalnu i političku strategiju sasvim jasno obećava i politizuje Džulijan Bek:

Ne volim teatar Broadwaya jer ne zna reći "dobar dan". Glasovi su pogrešni, ponašanje je pogrešno. Seks je pogrešan, idealiziran. Hollywoodski svijet savršenstva, čista slika. Dobro izglacanih odijela, zakrčljalog anusa. Bez mirisa. Neljudski, jednog hollywoodskog glumca, jedne zvijezde Broadwaya. I odvratna prljavština Broadwaya, tog ološa gdje je čak i smrad fabriciran, nestvaran.<sup>16</sup>

To je bila poslednja modernistička utopija kroz koju je načinjen pokušaj da se probije horizont ili opna ili ekran Simboličkog prikriivanja Realnog: "Realno je stravična praznina koja zjapi usred Simbolnog i oko koje se strukturiše Simbolno".<sup>17</sup> Taj probaj je pokušaj i izvođen u

teatru<sup>18</sup>, filmu<sup>19</sup> Godar, Vorhol, skulpturi i slikarstvu<sup>20</sup> Andre, Džad, Moris, Košut, Biren (Buren), Marina Abramović, književnosti<sup>21</sup> (Solers, Isu /Isou/, Bart), ... Delovanje Marine Abramović (r. 1946. u Beogradu) u periodu između 1973. i 1975. godine jeste karakterističan primer izlaska iz slikarstva i reakcije na proteorijski intelektualizam konceptualne umetnosti, ali i pokušaj deteatralizacije tela u *energetskom polju* bola, gesta, primarnog ponašanja, izlaganja tela dejstvu narkotika ili udara vazduha. Abramovićeva je realizovala seriju *body art*<sup>22</sup> događaja nazvanih *Ritam* u kojima je ukazala na doslovnost "udara" na telo. Telo je udareno, telo podnosi udar, telo uzvraća udar. Potencijalna energija je pretvorena u energiju (mehaničku, biohemijsku, psihološku, društvenu) udara na njeno telo dato kao uzorak. Njeno telo jeste egzaktni uzorak na kojem se očigledno pokazuje dejstvo udara. Telo kao objekt prima, podnosi i čini prisutnim udar. Pogledajmo nekoliko njenih opisa akcija:

Ritam 10

Sadržaj akcije:

1. Postavljam beli papir na pod
2. Postavljam dvadeset noževa različite veličine i oblika na papir
3. Uključujem magnetofon
4. Lakiram nokte leve ruke plavim lakom

Akcija:

Uzimam nož, zabadam ga između prstiju leve ruke. Svaki put kada se posečem uzimam drugi nož. Kada promenim sve noževe (sve ritmove), puštam magnetofon sa snimljenim zvukom proteklog događaja.

Uključujem drugi magnetofon.

Drugi deo akcije se sastoji u tome da, slušajući zvuk (ritam) noževa, ponavljam igru.

Dovodim sebe u takvo stanje koncentracije da, prateći ritam udaraca, uspevam istovremeno, kada sam se posekla u prvom delu akcije, da se posečem i u drugom.

Puštam drugi magnetofon na kome je ritam udaraca udvostručen.

1973.

Contemporanea, Rim

zatim:

Ritam 2

Beli prostor osvetljen sa 12 spotova jačine 8 kv.

Događaj sniman sa dve statične kamere super 8: jedna kamera postavljena od mene prema publici, druga od publike prema meni.

Svojim telom služim se isključivo kao sredstvom kroz koje se manifestuju psiho-fiziološke reakcije posle uzimanja određenih tableta (preparata za lečenje akutne šizofrenije) koje moje telo dovode u nepredvidljivo stanje.

Okrenuta publici, uzimam dve tablete.

Najpre uzimam jednu, ispitujem njeno dejstvo (reakcija se sastoji u kočenju mišića tela koje ne mogu da zasutavim, iako sam potpuno u svesnom stanju).

Pravim pauzu, u kojoj uključujem tranzistor i slušam nasumice izabrani program, dok se ne pripremim za uzimanje druge tablete. Uzimam drugu tabletu, koja dovodi moje telo u stanje mirovanja, kada se moja svest isključuje.

Bez obzira na ovakvo stanje, akcija se odvija sve dok ne prestane dejstvo druge tablete.

1974.

Gradska Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb

ili

Ritam 0

Uputstvo:

Na stolu se nalaze predmeti koje možete upotrebiti na meni.

Ja sam objekt.

Vreme trajanja: 6 časova (20h-02h).

Svu odgovornost preuzimam na sebe.

1975.

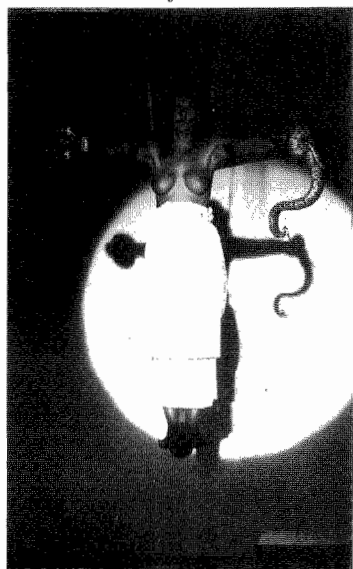
Galerija Studio Morra, Napulj<sup>23</sup>

O čemu se ovde radi? Radi se, pre svega, scenskom događaju koji je izvan konteksta i institucije teatra. Naprotiv, može se rekonstruisati nekakva istorija evolucija od tu-prisutne skulpture ka tu-izvedenom događaju (akciji umetnice, *performanceu*). Zatim. Psihološki subjekt umetnice je redukovao: pokazuje se samo doslovno telo i ponašanje (energetska transformacija mehaničkih stanja) tela.

#### 4.2.4 Fenomenologija žene: Marina Abramović, Klod Kaun i Vlasta Delimar

Izvesni rani radovi (iz serije *performancea Ritam 10-0*) Marine Abramović su još sasvim kritički modernistički. Njeno telo u akciji jeste sam doslovni objekt *udara*. Nije bitan rod, nije bitan pol. Telo jeste univerzalni uzorak za *udar*. Preobražaj energije je bihevioralan. Figura jeste telo koje jeste mesto udara. To su radovi sa nožem i ubadanjem noža među prste. To jeste rad sa uzimanjem tableta za lečenje akutne šizofrenije. U *Ritmu 4* (Galeria

Diagramma, Milano, 1974) ona je gola. Telo jeste žensko (genitalije, erogene zone). Njegova seksualnost i erotičnost su smeštene u zgrade, postoje ali nisu bitne. Telo je izloženo udarima vazduha. Dominatna je uloga tela kao materijalne figure koja se deformiše, izobličuje. Bitno je telo koje je izloženo udarima vazduha do gubitka svesti. Ali, u *Ritmu 5* (SKC, Beograd, 1974) je bitno što je ona žena. Ona se kreće oko velike plamene petokrake zvezde. Ona poništava karakteristične *ženske attribute*: seče kosu i baca je u vatru, reže nokte na nogama i rukama, ulazi u plamenu zvezdu i sa njom se sjedinjuje. Erotični metafizički simboli ženskog su uvedeni u igru. U *Ritmu 0* ona izvodi dvoznačnu igru. Ona jeste doslovni objekt na kojem se može učiniti bilo šta. Na tom nivou značenja ona telo i dalje tretira kao modernistički univerzalni objekt (TU-PRISUTNO MESTO



Marina Abramović, *Biografija*, Berlin, 1994.

UDARA). Na drugom nivou ona sebe nudi kao fetiš, objekt uživanja, mesto na kojem želja pokazuje svoje učinke. Ona sebe izlaže kao poželjni objekt za gest erotizovanog nasilja (oslobođene perversije). Ona provocira pokretanje *libida* (seksualnog i erotskog). Ona simbolizam realizuje do nivoa označitelja: nanošenja i prijema bola, nadražaja erogenih zona, ostavljanja traga. Ova dvostrukost je bitna. Telo je uklješteno između dva statusa: statusa doslovnog objekta modernosti i funkcija fetiša postmodernizma. U jednom drugom *performanceu* (Krizinger Gallery, Innsbruck, 1975) ona ulazi u svet fantazmatičkih projekata tela kao igračke/igračice autoerotizma i sadomazohizma. Nagost tela postaje nagost imenovanog fetiša. U dva rana rada je potenciran status ženskog. Ta dva rada nisu feministička, ali na ironičan način prizivaju feminističko centriranje roda i pola. Prvi rad je *Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful* (Charlottenburg Art Festival, Copenhagen, 1975). Naga umetnica se grubim potezima češlja četkom sa gvozdenim zupcima i uzvikuje "Umetnost mora biti lepa, umetnik mora biti lep". Suočavaju se *lepota* i *bol*. Ovaj rad je izveden, ako se ne varam, na feminističkom festivalu. Ali, on nije izveden u *duhu* feminističkog projekta identiteta, već naprotiv on jeste razaranje ženskosti, ulaženje u univerzalističku igru muške agresivnosti i ponuda njegovoj želji. Ali, njen *performance* jeste i prizivanje ženskog samokažnjavanja, međutim, samokažnjavanje nije melanholično, ono je hladno, doslovno. Drugi rad je *Uloga zamene* (De Apple Gallery, Amsterdam, 1975). U pitanju je jednostavna igra zamena uloga. Polazi se od toga da telo ima ulogu i da uloga određuje konsekvence za telo. Umetnica je našla profesionalnu prostitutku koja se umesto nje pojavila na otvaranju njene izložbe u galeriji De Apple, dok se ona našla na mestu prostitutke u jednom od amsterdamskih izloga. Ovde je izveden karakterističan pomak od

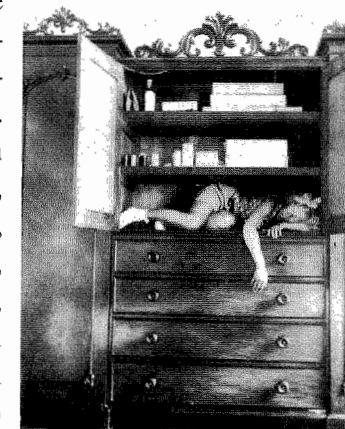
tela-objekta ka telu-instituciji. U kasnijim radovima iz 90ih godina Marina Abramović koristi svoju žensku figuru da bi gradila telesne narativne i fiktionalne prizore. Tu su *poli rod* nekakvi simboli seksualnog, erotskog, civilizacijsko-mitološkog tretiranja tela koje govori (pripoveda u telesno-figuralnim slikama). Na primer, mogu se uporediti dela *Glave zmajeva* (Hamburg, 1992), *Čišćenje ogledala* (Oxford, 1995), *Balkanski barok* (Venezia, 1997) ili *Biografija* (Ljubljana, 1998).<sup>24</sup> Tu je telo artificijelna višeslojna simbolička ili tekstualna predstava (*representation*) koja se zasniva na odnosu figurativnih scenskih ili ekran-skih tekstova:

- (a) teksta balkanske žene - žene mitske ratnice,
- (b) teksta evropske žena - žene individualizovane zavodnice, i
- (c) teksta azijske žene - žene bez subjekta koja *opšti* sa predljudskim snagama prirode,
- (d) teksta američke (paradigmatski postmoderni tekst) žene - žene fatalne igre spektakla ili holivudskog filma.

Ovi *likovi* se u njenom poznom radu spajaju (kolažiraju) u *energiju simbola* koja je istovremeno fiktionalna (predodžbena) i konkretizovano-izvedbena na sceni ili pred kamerama.

Ali kakav je ženskoliki identitet dela Marine Abramović u odnosu na druge žene umetnice. Neka ovom prilikom ona bude suočena sa dve umetnice: Klod Kaun (Claude Cahun) i Vlastom Delimar.

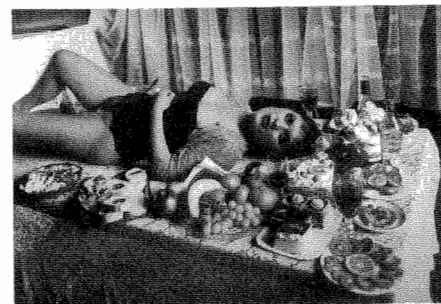
Klod Kaun (1894-1954) je jedan od skrivenih likova evropskih istorijskih avantardi. Tek poslednjih godina nastaju javne i detaljne rasprave njenog fotografskog rada i neobičnog života.<sup>25</sup> U pitanju su privatni-javni fotografski primerci, najčešće foto-autoportreti. Kaun je bila lezbejka i njen fotografski rad je obeležen podtekstualnim indeksiranjem njenog drugačijeg seksualnog identiteta. Njene fotografije su obećanje predočavanja ili sugerisanja psihološkog unutrašnjeg stanja. Duguju u izvesnoj meri nadrealistički kôdiranom odnosu nesvesnog, telesnog i vizuelnog. Njeno *privatno telo* postaje **fotografska-javna-figura** kojom se indeksiraju stanja: travestije, egzibicionizma, melanholije, regresije, poнавljanja, skrivanja, konstruisanja drugosti, prenosa i kontraprenosa... Seksualnost je potpuno skrivena, ponudeni su simbolički nanosi figura erotizma: zavođenja, izazivanja, višeznačnosti polnog identiteta, metaforizovana seksualnost, modernost moderne žene, tajnovitost... Klod Kaun je sasvim različita od Marine Abramović. Kaun oko jezgra sopstvene privatnosti gradi javni fotografski mit žene. Javni fotografski mit žene nastaje iz njene privatnosti nekakvom neočekivanom *transcendencijom* privatnog tela u javnu figuru. Naprotiv, Marina Abramović nema privatnosti,



Klod Kaun, *Autoportret*, 1932.



njena privatnost se gubi u trenutku kada ona izlazi na javnu i internacionalnu umetničku scenu 1974. godine. Njen život jeste **javni mit tela** kroz koje se spajaju različite figure svetova umetnosti. U periodu rada sa Ulajem, a to znači od sredine 70-ih do projekta *Ljubavnici* (*Veliki kineski zid*, 1988), ona nema privatni život. Sve je u igri. Nema razlike između privatnosti i javnog nastupa - svaki gest u prirodi ili dalekoj egzotičnoj kulturi jeste nastup, izvođenje, akcija, život u kombiju kojim putuju po "belom" svetu. Nastup na izložbi *Dokumenta VII* u Kasselu 1982. Život u Centralnoj australijskoj pustinji. Boravak na Kosovu, Istri ili Radžastanu. Energija putovanja, pokreta, brzine i premeštanja. Život kao *pokretni praznik*. Privatnost jeste zatureni odblesak (odraz) javnog tela koje nudi različite figuralne mitove o sebi. Kaunova je bila, naprotiv, u zatvorenom svetu koji je tek naknadnim otkrićem i interpretacijom istoričara postao umetnost iz i o psihološkoj *drami* žene. Abramovićeva je bila u *bezgraničnom svetu* koji je bio u svakom trenutku otvoren javnom pogledu bez pokrića i misterije privatnosti, zapravo, privatnost je nastajala kao odraz senki i neoština javnog tela u javnom velikom i bezgraničnom prostoru. I zaista nema ništa udaljenije od fotografije Klod Kaun na kojoj je ona snimljena u stalaži trpezarijske vitrine (*Autoporet*, 1932) i Marinine i Ulajeve serije *performancea* nazvane *Noćni prelazak mora* (različita mesta, 1982-1987), ili *perforamncea Ljubavnici* (Kineski veliki zid, 1988). Za Kaun je svet zatvorena kutija u koju se uglavljuje ljudsko telo koje bira svoj pol/rod ili je svet okvir (*frame*) fotografske slike, a za Abramovićevu telo jeste *probni uzorak* sveta (geografskih makro prostora, planete i u metafizičkom smislu kosmosa koji obuhvata telo u pokretu, u udaru, u krik, u premeštanju).



Vlasta Delimar, *Tražim ženu*, 1995.

Vlasta Delimar (r. 1956) je umetnica koja radi sa ženskom seksualnošću.<sup>26</sup> Njeno telo jeste simptom: greška (iskliznuće) ili ekscs (provokacija) u simbolizaciji<sup>27</sup> pola (*sex*) i roda (*gender*) unutar društvenosti. Drugim rečima, akcije, instalacije, *performancei* i foto dela Vlaste Delimar nisu centrirani u polju stereotipa i normiranja feminističkih projekata ženske umetnosti, već jesu gruba, otvorena i direktna provokacija ideologije<sup>28</sup> ženskog ili, tačnije, želje žene<sup>29</sup> u polju odnosa konflikata individualnog i društvenog poznog-ili-post socijalizma, odnosno, srednjeevropskih, balkanskih ili rubnoorijentalnih<sup>30</sup> kôdova identiteta. Delovanje Delimarove nije feminističko mada radi sa elementima feminizma zato što ona ne ide ka realizaciji projekta roda i pola u društvu, već ka izazivanju pojavnosti pola i roda u društvu. Ona je negativna umetnica. Ona je negativna u odnosu na kliše i normiranja *normalnosti* građanskog društva, pa time i njegovih feminističkih grananja. Ženskom racionalno izvedenom feminističkom pravu ona suprotstavlja logiku individualizovane želje žene. Za nju pitanja žene nisu pitanja akademskog identiteta ili realističke reprezentacije

feminističke emancipacije unutar feminističkih pokreta i grupa, već igra između života i smrti, između tela sa genitalijama i duha koji jeste samo to telo u želji, grču, uživanju, patnji, umiranju, rađanju i prekidanju lanca građanske degenerativne ose normalno-nenormalno. Ona se usredsređuje na samu seksualnost i njenu neregulisanu energiju, na isključivanje seksualnosti. Realno u freudovskom i lakanovskom smislu jesu genitalije koje izmiču simbolizaciji, koje ispadaju iz alegorijskog projekta velike naracije, koje ostaju tu nesimolizovane i (ne)moguće (videti instalaciju *Tražim ženu*, 1994). Dok su *znaci pola* tela Marine Abramović uvek bitni sekundarni atributi njenog mehaničkog-akcionog herojski erotizovanog tela, za Vlastu Delimar su genitalije središnje nesimolizovano-materijalno-Realno (sa velikim R) oko koga se gradi lično, privatno, javno i društveno telo. Zapravo, Marina Abramović i Vlasta Delimar u svojim delima pokazuju nago/golo žensko telo, ali to nije isto telo, to su neuporediva tela. Marinino telo jeste telo mehanike (glatko telo) sa seksualnim atributima koji podtekstualno seksualnost vode ka erotizmu i erotizovanoj egzotičnoj metafizici, a Vlastino telo jeste materijalno seksualno-genitalno telo (*rapavo telo*) koje parodira simboličku moć erotizma i koje razara metafiziku erotizma (*materije koja zastupa duh*) ukazujući na samu materiju, samu logiku bivanja ljudskog aparatusa.

#### 4.2.5 Alegorija prizora: Žak Derida, Maja Deren, Marina Abramović, Sindi Šerman i Filip Glas

Žak Derida (r. 1930) je preokrenuo pitanje o prvom pitanju, o metafizici. Njegovim rečima: "Ništa - nikakvo prisutno i ne-razlučno bivstvujeće - ne prethodi razluci (*différance*) i prostiranju. Nema subjekta koji bi bio pokretač, tvorac ili gospodar razluke i pred kojeg bi ona slučajno ili empirijski iskrsla. Subjektivnost - kao i objektivnost - jeste učinak razluke, učinak upisan u sistem razluke. Zato u iz *razluke* podseća i na to da je prostiranje tempiranje, obilazak, zadržka, kojim su zrenje, opažanje, trošenje, jednom rečju odnos prema prisutnom, prema nekom bivstvujećem, uvek razlučeni (*différés*)."<sup>31</sup> Filmovi Maje Deren<sup>32</sup> (1917-1961) jesu o razlučiva-nju složenosti filmske slike koja prikazuje realni svet i koja zastupa fantaziju (fantazmatске svetove drugog) slikom realnog sveta. Slika u vremenu jeste pokretni svet bez porekla. Prisutnosti nema, samo odlaganje u vremenu. Rad na temporalnosti i geografiji. Derenova se okreće haćanskim vudu ceremonijama, igri sa *sintaksama smrti*. Telo nije jednostavno predstavljeno figurom, već figura jeste *agent* preobražaja (transcendiranja) tela u složeni poredak čulnih i semantičkih efekata (ALEGORIJA) o smrti i životu u ritualu. Alegorija jeste tekst (filmski tekst) kojim se zastupa ONO drugo i asimetrično. Marina Abramović dolazi do alegorije



Alaksanar Hamid, Bez naziva (Maja Deren), 1943.

## BELEŠKE

razlučivanja (alegorije bez porekla ili izvora) kojom se doslovno ne-psihološko energetsko telo preobražava u pokretni-telesni-kao-figurativni kao alegorijski tekst. Njeno predočavanje u *Zmajevim glavama* postaje energija odnosa hladne zmijske i njenog toplog tela u spletu (rizomu) u koji je uloženo njeno telo i telo zmijske. Tu ima nekakve priče, ali se ona ne da ispričati. Postoji samo dejstvo, jer njeno *telesno i bihevioralno pismo (écriture)* jeste izvedeno od energije zmijske i žene u odnosu mirovanja i kretanja, odlaganja u jeda, odlaganja smrtonosnog zagrljaja, odlaganja uobličene smisla u priči o ženi i zmiji, o ženi i zmaju, o igranju sa sudbinom: ona i zmija imaju telo, a sudbina jeste alegorijska slika puna figura od zmajeva, tela, zmija i žena. Naprotiv, Sindi Šerman<sup>33</sup> (r. 1954) ne postoji. Njeno



Sindi Šerman, *Bez naziva* (#21), 1978.

se telo ne može pronaći. Postoje samo tragovi identifikovanja fotografske figure koja je medijski (fotografski, filmski) *mimēsis mimēsis* drugih figura holivudskog filma, evropskih slikarskih istorijskih naracija, japanske *underground* kulture, marioneta, *cyborga* ili erotskih fetišističkih igara postmodernih *tajnih uživanja*. Slika je zamrznuta, hladna, artifičijelna, otuđena. Dok je Derenova tragala za sve jačim i jačim uzbuđenjem između života-bola i smrti-utapanja, dok Abramovićeva prima svaki doslovni udarac bivajući uzorak spektakla, dotle Sindi Šerman jeste izvan emocionalnog toplog sveta ljudskih bića, ona je na ekranu. Ona barata simulacijskim aparatusima koji su realniji od realnog u polju simbolnog. Aparatusi i mašine ispunjavaju organski-fiziološki-bihevioralni svet pretvarajući ga u pokrenutu ili zamrznutu *energiju slike* koja nas okružuje, obuhvata, guta. Tu više nema subjekta, već samo *razlika* odlaganje u vremenu kao u operskoj muzici Filipa Glasa<sup>34</sup> (r. 1937). Odlaganje sveta koji je postao *mapa* repetitivnih složenih glasova-tragova (za Glasa) ili mapa višeznačnih slika fantazma (za Derenovu) ili mapa tela u razlučivanju od figure (za Abramovićevu). Umetničko delo (Deren film, Abramović *performance*, Glas opera) jeste složeno kao svet neuporedivih kultura koje su u stalnom suodnošenju, razlikovanju, razlučivanju i odlaganju tela i kôda. U jednom trenutku alegorijske slike (filmske, telesne, muzičke) prestaju da budu autonomni primeri umetnosti za sebe i po sebi (Kantova bez-interesnost estetskog) i postaju paralelni svetu i u samom svetu kao nova ambijentalnost alegorijskih priča bez poduke ili poente. Svet nije uzor za slike, već su slike uzori sa svet. Ovde je reč o obrtu umetnosti u kulturu i upisa kulture na mesto izgubljene, prebrisane, naslojene prirode. Bivstvjuće prirode je nestalo u razlučivanju slike (Deren), glasa (Glas), tela (Abramović) i pisma (Derida).

1. Martin Heidegger, "Pitanje o tehnici", iz *Uvod u Heideggera*, Centar za društvene djelatnosti, omladine, Zagreb, 1972, str. 101.
2. Mislim na umetnika, teoretičara umetnosti, istoričara umetnika i mislioca Dimitrija Bašićevića koji se služio pseudonimom MANGELOS. Videti: Branka Stipančić (ur), Dimitrije Bašićević Mangelos (katalog), Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1990.
3. Mangelos, *Manifest o mišljenju no. 1*, acryl na dasci (44,4x35cm), pre 1978. Videti belešku 1, Stipančić, str. 45.
4. Mangelos, *Manifesti*, a t d (Atelier Tošo Dabac), Zagreb, 1978, str. n.n.
5. iz Mangelos, *Manifesti*, videti belešku 4, str. n.n.
6. Michel Foucault, "Poredak diskursa", iz *Znanje i moć*, NZ Globus, Zagreb, 1994, str. 123.
7. Mangelos, *Manifest o energiji no. ??*, iz *Manifesti*, videti belešku 4, str. n.n.
8. Na primer, ples Triša Braun, *Grupna primarna akumulacija*, 1973.
9. Na primer, akcija Teri Foksa, *Hefa* (za Ute Klopheus), 1971.
10. Na primer, koncert Lori Anderson, *Ožičena za svetlost i zvuk*, 1983.
11. Stelark, *Sedenje / ljuljanje: događaj za kamenje koje visi*, 1980.
12. Navod Čelantovih reci u Ješa Denegri, *Dokumenti o post-objektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968-1973*, Salon Muzeja savremene umetnosti. Beograd, 1973, str. 6.
13. Piter Bruk, "Neposredni teatar", iz *Prazan prostor*, Lapis, Beograd, 1995, str. 163-162.
14. Ježi Grotovski, "Ka siromašnom pozorištu" i "Principi rada", u *Ka siromašnom pozorištu*, ICS, Beograd, 1976, str. 15-23. i 170-177,
15. Artoove reči su moto teksta: Denis Hollier, "The Death of Paper, Part Two: Artaud's Sound System", New York, *October* 80, 1997, str. 27.
16. Julian Beck, "Living Theatre", iz Tomislav Sabljak (ur), *Teatar XX stoljeća*, MH, Split i Zagreb, 1971, str. 579.
17. Slavoj Žižek, "Lakanov povratak Frojdu", *Kultura* br. 57-58, Beograd, 1982, str. 197.
18. Christopher Innes, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, Routledge, London, 1993.
19. Alain Bergala (ed), *Jean-Luc Godard Par Jean-Luc Godard I-II*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1998.
20. Peter Gidal, "Films", iz *Andy Warhol - films and paintings*, Studio Vista, London, 1973, str. 80-149.
21. *Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979*, Thames and Hudson, London, 1998.
22. Mikloš Sabolči, *Avangarda & Neoavangarda*, Narodna knjiga, Beograd, 1997.
23. U ranim 70im godinama je postojala jedna veoma uticajna knjiga o *body artu* koja je kružila Novim Sadom, Beogradom, Zagrebom i Ljubljanom: Vladimir Kopicl (ed), *Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti*, Tribina mladih, Novi Sad, 1972.
24. Marina Abramovic, *Ritam 10, 5, 2, 4, 0*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1975.
25. Marina Abramovic, *Artist Body. Performances 1969-1998*, Charta, Milano, 1998.
26. Rosalind Krauss, "Claude Cahun and Dora Marr: By Way of Introduction", iz *Bachelors*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1999, str. 1-50. ili Shelley Rice (ed), *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Derren, Chindy Sherman*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1999.
27. Vlado Martek, "Vlasta Delimar", *Camera Austria* no. 64, Graz, 1998, str. 3-16. Videti katalog Vlasta Delimar, Galeria Rigo, Novigrad, 1996.
28. Jacques-Alain Miller, "Pot skozi Lacana", iz "Pet predavanja o Lacanu v Caracasu", u

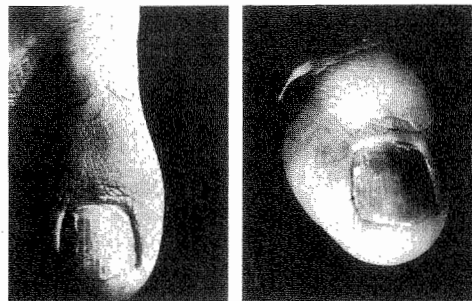
- Gospodstvo, vzgoja, analiza. Zbornik tekstov Lacanove škole psihoanalize*, Analecta, Ljubljana, 1983, str. 17.
28. Ideologijom se naziva nekakav materijalni poredak ekrana koji odvaja subjekt od Realnog i čini ga podnošljivim.
  29. Jacques Lacan, "Bog in užitek Ženske", iz *Knjiga XX ŠE 1972-1973*, Analecta, 1985, str. 53-62.
  30. Videti, na primer, dela iz serije *Zrela Žena* u katalogu Vlasta Delimar, Moderna Galerija - Studio Josip Račić Zagreb i Moderna Galerija - Mali Salon Rijeka, 1998.
  31. - Žak Derida, "Semiologija i gramatologija (Razgovor sa Julijom Kristevom)", iz *Razgovori*, Književna zajednica, Novi Sad, 1993, str. 27-28.
  32. Shelley Rice (ed), *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Derren, Chindy Sherman*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1999.
  33. Beleška 32.
  34. Richarad Kostelanetz (ed), *Writings on Glass*, Schirmer Books, New York, 1997.

#### 4.3 TELO/TEKST/MUZIKA

##### POSTSEMIOLOŠKO PITANJE O ZNAČENJU TELA U MODERNISTIČKOM PLESU (SEĆANJE NA TELA MAGE MAGAZINović POSREDSTVOM ŽORŽA BATAJA I ROLANA BARTA)

##### 4.3.1 Govor tela

Kako učiniti da telo i muzika progovore? Telo/muzika ima glas, ali nema *govor* (fr. *parole*). U muziku se mogu lako preneti kôdovi znanja, onog znanja koje je povezano sa telom. Glas jeste od tela. Takođe se može uzeti u obzir *doxa*, mnjenje ljudi o telu i muzici - ono što ljudi kažu o telu i ono što kažu o muzici. Postoji i treći način, a to je - artikulirati muziku na osnovu tela koje se radi u jeziku kroz produktivnost teksta. Odnos muzike, teksta i tela ima, svakako, nešto sa znanjem. Bart je jednom prilikom povodom Bataja zapisao da treba učiniti da znanje iskrasne tamo gde ga ne očekujemo! Mesto znanja u ljubavnom trouglu muzike-teksta-tela (zar to nije upravo struktura plesa) jeste mesto fikcije: delo prethodi činjenici, ton prethodi zvuku i jezik prethodi muzici i telu. Ne postoji muzika po sebi kao što ne postoji ni telo po sebi. Tekst sam po sebi nije sam po sebi, već jeste po odnosu sa drugim tekstovima kulture. Muzika i telo, da bi bili muzika i telo, moraju biti u odnosu prema tekstu koji je već po tome što je u odnosu sa drugim tekstovima, itd... I, zato, značenje muzike kao da jeste identifikovanje tela u odnosu na muziku u polju tekstualnih odnosa. A, značenje tela je u otporu koji muzika pruža značenju koje



Žak-Andre Boifa, fotografija iz Žorž Bataj "Veliki palac", 1926

već jeste po odnosu sa drugim tekstovima kulture. Muzika i telo, da bi bili muzika i telo, moraju biti u odnosu prema tekstu koji je već po tome što je u odnosu sa drugim tekstovima, itd... I, zato, značenje muzike kao da jeste identifikovanje tela u odnosu na muziku u polju tekstualnih odnosa. A, značenje tela je u otporu koji muzika pruža značenju koje

se nameće telom u odnosu na pojedinačni (ljubavni, erotski, politički ili religiozni) i opšti (meta, hijerarhijski, dominirajući ili nadređujući) tekst zapadne kulture. Telo se protivi Zakonu, ono je protiv Nad-ja. U pitanju je prestup (transgresija) koja nije bez ironičnog naboja.

##### 4.3.2 Telo, muzika i tekst

Odnos tela i muzike prema tekstu (tekstualnim odnosima) situira *znanje* i, zatim, *vrednost* plesa. Znanje kao da kaže: "Šta je to telo?", "Šta je to muzika?", "Šta je to ples?" ili "Šta je to ovaj ili onaj tekst?" A vrednost produžava ta pitanja i kao da kaže: "Šta je to za mene muzika?" ili "Šta je to za mene moje/tvoje telo?" ili "Šta je to za mene/nas tekst?" ili "Šta je to za mene/nas taj (njen, Magin) ples?", itd. Ulazi se u područje ekonomije - rada na mogućnostima proizvodnje, razmene i potrošnje društvene, materijalne, libidinalne vrednosti. Vrednost se kroz *produžena* pitanja o znanju nadovezuje na značenja. Značenje muzike, tela i teksta u plesu kao da više nije moguće odvojiti od vrednosti, od odnosa mene (stvarnog, fikcionalnog ili hipotetičkog bića, individuum, subjekta, lika ili figure) prema muzici, telu i tekstu u plesu? Ali, tada se otvara pitanje kako situirati to mene u odnosu na tekst, telo i muziku? Bart nudi odgovor: pokušati da se stvori moguća lingvistička-vrednost - "ne više u sosirovskom smislu (vredeći za, kao element jednog si-stema razmene) već u takoreći moralnom, ratničkom - ili pak: erotskom smislu?" To znači, tada, da reči-vrednosti konstruišu i unose želju u odnos (*ljubavni trougao plesa*): muzike, tela i teksta. Reči-vrednosti unose želju u odnos muzike, tela i teksta da bi ona (želja) razorila taj odnos obećavajući neizvesnost i nestabilnost uživanja rečima koje su "dovoljno oštro razrezane, dovoljno blistave, pobedonosne da bi se mogle voleti poput fetiša." Telo je uhvaćeno značenjima između scenskog glasa i govora unutar mogućnosti plesnog spektakla (za oko i za telo). Telo je obeleženo 'fizičkim' svojstvima glasa koji strasno želi i govora koji kao da želju potvrđuje (značenjima zastupa) i time joj oduzima njenu neočekivanost i impulsivnu strast.



Meri Vignan



Paluka

##### 4.3.3 Još!

Kada se pitam o značenju muzike, tela i teksta u plesu tada ulazim u područje nesigurnosti. Književni tekst, na primer, roman kao da stvara jedan fini prekrivajući (pregrada, draperija)

pokazni zaslon (ili ekran) od označenih između mene koji čitam i označitelja teksta. Označitelji književnosti su skoro uvek skriveni sopstvenim značenjskim efektima - predočavanjem semantičke projekcije unutar dela. U mnogim primerima *klasičnog stila* u evropskom slikarstvu dolazi se do prepoznatljive uglačane površine koja skriva (u psihoanalitičkom smislu potiskuje) trag četkice i putanje boje koja curi, preliva i razmazuje se preko podloge (platna). Podloga time postaje površina (pikturalni ekran) prizora ili površina figure. Označeno od slikarstva prekriva pikturalne označitelje i njihovu grubu ulančanost, da bi prikazalo ono što prikazuje (*prizor, figuru*). Naprotiv, u muzici kao da nema tog skrivajućeg ili potiskujućeg efekta označenog koje poništava (skriva) materiju muzike. Označitelji se pojavljuju u neodređenoj otvorenosti ka mogućim ili svim mogućim anticipacijama značenja i pokrenutog nestabilnog smisla. Posrednici za telo u muzici nisu označena (njihov fikcionalni prizor koji se uobličava verbalnim ili pikturalnim prizorima i naracijama), već su posrednici označitelji koji se obraćaju



Maga Magazinović

telu i obećavaju fenomenologiju plesa. Bart je sasvim određeno pisao da telo ulazi u muziku bez bilo kakvog posrednika (*releja, sklopke, oroza, okidača*) samim označiteljem. Muzika, za razliku od romana ili od slikarstva, ne prikazuje telo, već muzika priziva telo koje ulazi u nju (telo u ambijentu zvukova, telo je okruženo muzikom u odnosu na konkretizacije pro-stora i vremena). Telo može biti jedno i jedino bitno značenje muzike. I to je središte mode-rnog plesa. Ovaj ulazak - ova transgresija - čini muziku, zaista, ludom: *pokrenuto telo naspram Zakona*.

## LITERATURA:

1. Hedi Kalmajer (prevod: Maga Magazinović), *Ginnastika kao osnov lepote i zdravlja ženskog*, IK Napredak, Beograd, 1922.
2. Maga Magazinović, *Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost*, Grafičko umetnički zavod 'Planeta', Beograd, 1932.
3. Žorž Bataj, *Erotizam* (Suze Erosove, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1972).
4. Jacques Lacan, *Knjiga XX ŠE 1972-1973*, Analecta, Ljubljana, 1985.
5. Denis Hollier, *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1989.
6. "A Documents Dossier" (temat), *October* no. 60, New York, 1992.
7. Rolan Bart, iz "Izlasci iz teksta", *Treći program RB* br. 72, Beograd, 1987.
8. Roland Barthes, "Rasch", iz *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*, University of California Press, Berkeley, 1985.

## 4.4 DEKONSTRUKCIJA TEATARSKE ANTROPOLOGIJE

## 4.4.1 Dekonstrukcija na ostrvu

Na ostrvu zvanom teatar sam izgubio moć govora. Bio sam neurotičan, uplašen, zbunjen. Moje misli se nisu poklapale sa mojim rečima. Osećam sam strah od smrti i u tome je bilo nekakvog erotskog uživanja. Uživanje u egzotičnom. Da, ali i uživanje u drugosti, nestabilnosti i neizvesnosti. Posmatrao sam *figure od belog kamena* i njihov odsjaj od kože nagih svetih dečaka i nagih svetih devojčica. Lovci su donosili tela od drugih misli. Lov je bio uspešan. Košarice su bile pune misli. Sveti dečaci su mazili svete devojčice. Devojčice su se smejale i dečaci su plakali. Vremenom sam počeo da učim da govorim na način mojih konfuznih i razbijenih misli. Ne, ja nisam bio domorodac (*native*), ali moj govor je počeo da liči na moje misli, zapravo, na moje neurotično gradsko telo.

## 4.4.2 Nema neutralnog tela

Na ostrvu sam. *Angel's Cry*. Zelena naga koža.  
 Dodirujem beli kamen.  
*Voices tending toward the spoken.*  
 Sveti nagi dečak, možda je bila devojčica,  
 ne-nerazumljiva je (*un-understandable* or rather *mis-understandable*).  
 Privlače moj pogled.  
 Dodirujem ih.  
*On the one hand, fusion or confusion of the thinking and speech.*  
 Lovac je doneo glavu Hamleta. Bio je to Aristotel.  
 Glava menja oblike i ja ne prepoznajem crte lica.  
 Ona i uvek ona na samoj ivici želje.  
*Effects of the deconstructive jetty.*  
 To je bila Venera, sestra Julije.  
 Eva.  
 Jabuka i drvo znanja.  
 Ne, ne govorim o Juliji Kristevoj, već o Juliji iz Verone.  
 A Eva se na engleskom izgovara *Iv*.  
*Philosophy is women.*  
*Islander: he or she or it?*  
*Mother or Other?*  
*Dog ili God?*  
 Paragramsko polje se otkriva pred mojim pogledom.  
 Osluškujem njegove zvuke.  
 Izgubio sam nit, ne mogu da mislim. Osećam se bedno.  
 But what theatre wants?

Šta želi od mene?

Šta žena želi? Šta domorodac želi? Da li je to želja teatra?

*I have nothing planned understand that some of you have questions or...*

*In January 1936 in Moscow,*

*Lady Macbeth of the green skin.*

*Pure filing...*

Moje postsocijalističko iskustvo, probudio sam se u bolnici...

Osetio sam smrt,

Ne... to je bilo samo (usamljeno /samotno/) telo.

Materijalizam. Konstruisati svet od početka.

Nešto je protrčalo ili proletelo pored mene: bzzzzzz....

Šta mali nagi zeleni dečak kaže: "Bzzzzzz". Ako to Bzzzz prevedem rečju "zec"

da li sam dobro preveo ono što smo dečak i ja videli?

Ne, između bzzzz i zec ne može biti znak jednakosti mada se odnose na istog referenta...

*Pleasure and Jouissance...*

U koži zelenog dečaka, možda je to ipak devojčica...

Uživanje u dubokoj senci palme...

Na samom početku...

čitao sam Kvajna (Quinea), ponovo...

Neko je mislio... o meni. Misao od drugog.

*One thinks of some sort of spatial relation...*

*Our primary duty is not towards the spectre...*

*Real remains the same in all possible universe...*

*Thinking itself...*

Više ne govorim? Cry???

*... experience of limits ...*

*This is not my place... no I am here...*

Itđ... itđ... itđ...

*For a public sin, public confession; for a private sin, private confession...*

*Limited listening.*

*Listen to me...*

*touch me... zelena dojka, mleko boje rubina...*

Gušter doji psa mlekom rubina...

*Dora, Councilor Schreber, Little Hans and Wolf Man*

Ah... izgubio sam reči... misli se pretapaju u slike i zvuke...

Dubina je na površini...

Besmisao se koprcu u smislu...



Džulija Margaret Kamerun, Venera kori Kupidona i skida mu krila (fotografija), 1873.



Fotografija ekstaze, iz *Iconographie Photographique de la Salpêtrière (Vol I), Attitudes Passionnelles: Extase*, 1878.



Džok Strdžes (Jock Stuges), iz *scrije Šetnja po vodi* (fotografija), 1989.



Antropologija ("ja" ili subjekt biva zamenjen tekstem)...

Na ostrvu ja ne prepoznajem antropologa... Sebe?

Ja sam etnolog, zapravo, konstruktor tekstova koji postoje samo u onom smislu u kom se odnose prema drugim tekstovima...

Pa to je prekid logocentrizma... Odlaganje u vremenu jeste razlika (*différance*)

Lovac je mrtav...

Zeleni dečak je dobio stipendiju u MIT-u u Kembrdžu.

Ja se mučim da izgovorim reč, rečenicu... i to je to...

Itđ... Itđ... Itđ...

Kao da radikalni prevod<sup>1</sup> nije moguć. Ja ne mogu da povežem misli, moje misli sa rečima upućenim drugom se rasipaju. Reči drugog se udaljavaju i ostaju sintagme ili izolovani slova na ostvru... To je arhipelag. Struktura potiskuje ontologiju bića,<sup>2</sup> a struktura se gubi pred 'trenutkom' u praksi označavanja... Izraz biva zamenjen konstrukcijom. Razlika između izraza i konstrukcije privlači njihovu (njenu, njegovu) pažnju...<sup>3</sup>

#### BELEŠKE:

1. W.V.O. Quine, *Word and Object*, Cambridge Mass: MIT Press, 1960; i Robert M. Martin, "Radical Translation", iz *The Meaning of Language* Cambridge Mass: The MIT Press, 1987, p. 53-63.
2. Eudenio Barba, Nikola Savareze, *Tajna umetnost glumca. Rečnik pozorišne antropologije*, FDU Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1996.
3. Tekstovi u *TEORIJA koja HODA* br. 1, CENPI, Beograd, 2001.

## 5. POSTSRUKTURALISTIČKE RASPRAVE O FILMU

### 5.1 ANATOMIJA PRIKAZIVANJA

Paradoksalno, filmsko delo prikazuje i kada ne prikazuje. Zamisao prikazivanja je uspostavljena institucionalno, vizuelno, semantički i, zatim, kao oblik naglašenog odsustva (manjka).

Film institucionalno prikazuje tako što ugrađuje i utvrđuje fenomenološki (mentalni i telesni) odnos ekrana i gledaoca premeštajući funkcije fantazma iz individualnog unutrašnjeg događaja (doživljaja) u spoljašnji poredak kolektivnog odnosa filmske industrije (od proizvođača filma preko distributera do pojedinačne projekcije sale 'ekrana' i pojedinačne pozicije bioskopskog sedišta svakog individualnog gledaoca. Film se može, zato, definisati kao umetničko delo (obećana interpretacija) koja se institucionalno (na primer, institucija holivudskog filma, institucija francuskog novog talasa, institucija feminističkog filma ili pojedini režiseri kao institucije filmskog (autorskog) subjekta od Langa /Fritz Lang/ preko Forda /John Ford/ i Hičkoka /Alfred Hitchcock/ ili Bergmana /Ingman Bergman/ do Linča /David Lynch/, Kronenberg, Rajnerove, Džermana ili Grineveja /Peter Greenaway/) upisuje na mesto individualnog fantazma. Time film gradi paradoksalni upis predstave ili simulacije fantazma za veliki broj međusobno nepovezanih individua (gledaoci filma u velikom gradovima, gledaoci holivudskog filma mogu biti i kineski radnici i srednjeevropski građani i američki farmeri sa dalekog/divljeg Zapada). Svi oni znaju da film nije fantazam, ali ga upisuju na mesto očekivanja fantazma i na ekranu ga očekuju kao efekat fantazma. Na primer, kada Alfred Hičkok u filmu *Psiho* upotrebljava montažne prelaze (pretapanja) on produkuje semantički kontinuum između prizora realnog sveta, očekivanog fantazma i psihološki tempirane anticipacije buduće drame (zločin, perverzija, strah). Formalna sredstva u prikazivanju dobijaju semantičke funkcije; funkcije retoričkog i sugestivnog pojačanja kadra, niza sekvenci ili postavljenog narativnog toka događanja u koji se superponira kadar ili niz kadrova - sekvenci - priče.

Film je vizuelno prikazivanje, čak i kada je apstraktan (optički) ili ekspresivan. Postoji doslovnost fotografskog mehaničkog odražavanja i zamrzavanja (*zahvatanja traga*) optičkog poretka ispred kamere ili u montažnom potencijalno arbitrarnom poretku. Time se ontologija prikazivanja utvrđuje i smešta kao naddeterminacija ili horizont viđenja. Ali, postoji i invarijantni optički odnos filmske trake i ekrana: optičko postavljanje jedne sličice (sekvence) na drugo prostorno mesto. Ta medijalna pozicija gledaoca između filmske trake u projektoru i slike na ekranu, ispod informacijski bogatog invarijantnog i varijantnog snopa svetlosti, jeste izuzetni *ontološki poredak* koji razlikuje gledanje filma od gledanja fotografije ili uljane slike ili, čak, samog prizora (enterijera/eksterijera,

tela/telesnosti). Pogledajte ili setite se kako je Dimitrij Kirsanov u filmu *Ménilmontant* (1924) montirao relativno nezavisne sekvence (glava, ruka sa sekirom, glava) u naglašen ekspresivni događaj ili kako je Men Rej (Man Ray) u filmu *Emak Bakia* (1926) montirao apstraktne forme u kontinualni ili diskontinualni apstraktni optički izražajan događaj ili kako je Pol Šerits (Paul Sharits) u filmu *Peace Mandala/End War* (1967) strukturalno montirao ikoničke (ljubavne poze muškarca i žene, ali i samoubilačko prislanjanje pištolja na čelo) i aikoničke (*čista površina*) sekvence u diskontinualni pripovedni optički niz. Ove procedure prikazivanja se mogu povezati sa zamislama nesvesnog. Analogija sa nesvesnim, ako se poslužimo Lakanovim modelima je privlačna: (a) film strukturalno postoji pre nego



Derek Džerman, Karavado

što gledalac pređe prag viđenja, (b) film svojom nemotivisanosti u gledaocu i svojim vizuelno-značenjskim diskontinualnim poretkom uticaja na gledaoca uspostavlja status analogan statusu nesvesnog (to se grubo i metaforično naglašava time što se filmska traka u odmotavanju i namotavanju nalazi iza posmatrača, što postoji kao poredak smisla koji nije utemeljen u posmatraču i koji postoji kao takav pre nego što posmatrač pređe njegov perceptivni i smisaoni prag), zatim, (c) između filmskog gledaoca i filmskog događaja, koji se, zapravo, desio na drugom mestu, postoji aktuelna perceptivna interakcija TU prisutnosti, i, konačno, (d) filmski događaj na ekranu postaje barijera između pogleda i Realnog (analogija fantazmu kao barijeri između subjekta i sveta). Zatim, i apstraktan film jeste prikazivanje, zato što takvo delo nije direktno i konkretno prisustvo filmske materije, čak i kada se direktno interveniše na filmskoj traci, već uspostavljeni posredni optički poredak (međuprostor i svetlosni događaj projekcije) kojim se povezuju projektor i ekran i time se konkretni poredak trake transformiše u predstavu (posredovanu sliku konkretistički obrađenog celuloida). Ekspresija (shvaćena kao izražavanje emocija) jeste oblik prikazivanja, jer ne postoji direktni uzročni lanac između emocionalnog stanja umetnika (režisera ili glumca) i emocionalnog stanja gledaoca, već posredovani institucionalni poredak prikazivanja izražavanja emocija (ponašanje drugog /glumca/ je predstava izraza emocija). Ali, po Feliksu Gatariju nesvesno se u filmu ne očituje na isti način kao na psihoanalitičkom divanu: ono izmiče diktaturi označavajućeg, ne svodi se na činjenicu jezika, ono više ne priznanje, kako to čini psihoanalitički transfer, klasičnu dihotomiju komunikacije - govornik i slušalac. Drugim rečima, nesvesno se u filmu očituje na osnovu semiotičkog ustrojstva (postavljanja) imaginarnog (vizuelno-zvučne predstave), nesvodljivog na sintagmatsku vezu koja bi ga mehanički disciplinovala, i koja bi ga strukturirala prema strogo formalizovanim planovima izraza i sadržaja. Film je sačinjen iz neoznačavajućih semiotičkih karika inteziteta pokreta, mnoštva koja

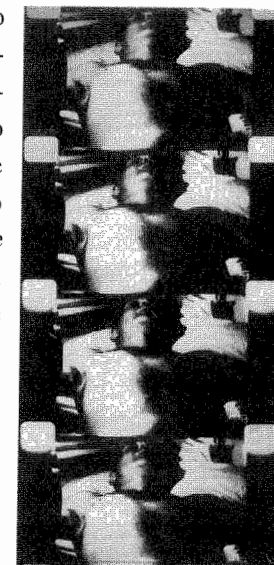
temeljno teže da umaknu označavajućem nadziranju i koje - na drugom mestu, modeluje filmska sintagmatika koja im određuje žanrove, koja na njima kristališe likove i stereotipe ponašanja čineći ih homogenim vladajućim semantičkim poljima. Ovo prekoračenje izraza nad sadržajem svesno obeležava granicu mogućeg poređenja između represije nesvesnog u filmu i u psihoanalizi. Zatim, Gatari izriče nešto što je suštinsko za aktuelno razumevanje filma: "Filmska projekcija, naprotiv, deteritorijalizuje perceptivne koordinate. Bez oslonca koji predstavlja prisustvo drugog, subjektivizacija teži da postane subjektivizacija halucinantnog tipa, ona se više ne koncentriše na jedan subjekt već se rasplinjava na mnoštvo polova, to više nije jedan diskurs već intenzitet čitave prirode, konstelacija svojstava vizualiteta, kristalizacija afekata..." (Feliks Gatari, "Divan bednika").

Moguće je izvesti i jednu opštiju semantičku teoretizaciju: film je *prikazivanje prikazivanja* (*mimesis mimesisa*) zato što ne prikazuje samo ono što oko vidi (prizor, telo, odnos tela u prizoru, događaj, prikazivanje događaja i pripovedanje o događaju, hronologiju smenjivanja prizora), već i ono što se vizuelno ne može prikazati i doživeti (bol, strast, smrt, zadovoljstvo, orgazam, misli, božansko, opšteljudsko, ideologiju, etiku, nesvesno, fantaziju, ono što oko želi da vidi, ali nikad u životu ne vidi, itd). Na primer, Hičkok u filmu *Sever-severozapad* radi sa vizuelnom nepredvidljivošću; u Linčovom filmu *Plavi somot* reč je o ženi kao simptomu muškog identiteta i posredno o skrivenosti ženskog uživanja. Semantička vrednost filma se može pokazati trostruko: kao vizuelno posredovanje nevizuelnog ili ukazivanje na ono što je vizuelnoj percepciji nedostupno, kao zvučno (zvuci, muzika, buka, šumovi) pojačavanje nevizuelnog ili posredovanje ni-vizuelnog-ni-lingvističkog, i kao lingvistička semantička vrednost u rasponu od doslovnog govora sa referentom preko doslovnog ili nedoslovnog pripovedanja (od pripovednog diskursa ili dijaloga do metaforičnih ili alegorijskih efekata vizuelne naracije) do različitih strategija uspostavljanja interpretativne tačke gledišta (od fikcionalizacije teme do simulacije smisla i značenja). Postojanje različitih nivoa semantizacije (različitog ontološkog ustrojstva događaja ili prizora ili, čak, samog tela) ukazuje na film kao na sistem razlika (razlikovanja). Kod Hičkoka ili Linča ne gledamo samo dato stanje pripovesti ili filmskog događaja, već uspostavljanje nestabilnih, promenljivih, interpolacijama otvorenih mogućnosti razlikovanja vizuelnog, zvučnog i lingvističkog (sa svim pojedinačnim grananjima, varijacijama, nedoslednostima i slučajnostima efekata prikazivanja). Hičkok direktno pokazuje kako se razlikuju trivijalna i gruba priča (odvijanje radnje, anegdotske situacije) i od sofisticiranog (razrađen do detalja) vizuelnog događaja. Zatim pokazuje kako vizuelni događaj prodiere kao označitelj u trivijalnu priču menjajući njen metaforični i alegorijski opseg semantičkog dejstva. Rejmon Belur (Raymond Bellour) o filmu *Sever-severozapad* zapisuje: "*North by Northwest* tačno objašnjava hičkokovsku dijalektiku iskušenja koja junaka - junake - vodi od enigme njenom razrešenju (raspletu), od pogreške njenom priznanju. To što se ta dijalektika, polazeći od početne zablude, koja i uslovljava realnost iskušenja, koristi

zajedničkom sudbinom čoveka i žene, samo upućuje na to da je to centralni motiv dela, ishodište i izmicanje. U tome što Hičkok ovde priznaje nadmoćnost zavođenja, ironične prevlasti neverovatnog da bi se jednim okretom zavrtnja bolje približio logici svakodnevnog, uočavam samo pojačanje apstrakcije u kojoj se, polazeći od zadovoljstva primerenog bleskanju smisla, odlučnije otkriva zakon hičkokovske fabule, spajanje moralnosti i perverzije". i, nešto dalje: "Otuda je priča, ono što obično zovemo pričom filma, uvek razdeljena između čisto narativne površine i dubine sistema celine. Između ova dva postoje mnogo-brojni sistemi, segmentalni, inter i intrasegmentalni, koji beskrajno obnavljaju fragmentarnu sliku te dubine." i, zatim na samom kraju: "Hičkok se ponovo pojavljuje u taksiju: iskazujući da ako žena nije dostupna autoru, iskazivaču (koji ne može da uđe u početni autobus) ona je dostupna junaku (elipsa u finalnom vozu) samo kroz sublimirani fantazam, koji je kao imaginarni objekt filma ulog i za reditelja koji ga pravi i za gledaoca koji ga gleda. On tako nudi sliku želji analize: sliku same analize". (Rejmon Belur, "Simboličko blokiranje"). Zato se film može gledati kao proizvodnja razlika. Često gledamo pogled koji gleda pogled (holivudski filmovi 50ih: gledamo kako žena gleda muževljev pogled, pogled deteta koji gleda pogled odraslih, gledamo pogled voajera koji gleda pogled ljubavnika ili pogled zavođenja Drugog, pogled fotografa koji subjekt preobražava u objekt, pogled slikara koji se oslobađa samog pogleda ponirući u pikturalnu materiju slikarstva) i tada pogled jeste uzorak za uspostavljanje razlika između vizuelnog i lingvističkog *zašto* (posedovanja, uživanja, gubitka, straha, radosti, pronalaženja, skrivanja, polnosti). Razlika (ili sistem razlika) je stvorena uspostavljanjem pogleda koji se gleda iz scene u scenu. Film Pitera Grineveja *Crtačev ugovor* je film o pogledu crtača, o pogledu koji je istorizovan trenutkom i time kôdiran za veoma različite situacije: seksualnog, porodičnog i političkog prepoznavanja (identifikovanja, opisivanja). Pogled se skriva u istorijski preopterećenu naraciju (narativno usredsređenje na detalje koji ometaju sintagmatski tok celine) da bi bio doveden od čulnog do ugovornog (od prirode koja se pokazuje do kulture koja prihvata ili ne prihvata strano telo, koja sebe održava, brani i, konačno, zatvara za pogled crtača). Zamisao ugovora sa društvenim funkcijama i seksualnim podtekstom je obrt ka tipičnom anglosaksonskom shvatanju percepcije (Vartovski/Marx Wartofsky/, Gudman/Nelson Goodman/), kao ugovoru (postavljanju konvencije) za pogled. Tu se sudaraju dva velika sistema prikazivanja: (a) modernistički sistem okulo-centrizma koji teži da filmsku sliku odvoji od efekata naracije i upiše u samo vizuelno, i (b) tradicionalni sistem kontinuiteta mit-naracija (usmene priče, razgovora, ali i književnog pisma: roman) koji prodire u vizuelnu strukturiranost filma i kao da želi da fiktionalno njom vlada.

Film prikazuje zato što u svakom filmu od nemog filma (Lang, Vertov, Ejzenštajn) preko *kung-fu* filma (Brus Li/Bruce Lee/) do evropskog autorskog filma (Bergman, Godar, Trifo/Francois Truffaut/, Venders/Wim Wenders/, Makavejev, Almodovar/Pedro

Almadóvar/) postoji odnos između filmske hipoteze (interpretacije uspostavljene viđenjem ili slušanjem ili lingvističkim dešifrovanjem) i onoga što film bezuslovno ispušta, skriva-ili-potiskuje, ne može da dovede do vidljivog, čujnog ili izrečenog. Suštinski ritam filmske muzike koja je spolja pratila nemi film jeste odnos manjka i skrivanja traga zvuka u samom mediju, ali i sredstvo podrške narativnom (naslućivanju diskurzivnog). Dinamičkoj ontologiji filma (ontologiji zasnovanoj na prikazivanju i realizaciji ili proizvodnji vizuelnog događaja) suprotstavlja se dinamička (najčešće ritmička, u intermedijjskom smislu montažna) ontologija arbitrarno dodeljene spoljašnje muzike. Za nemi film zvuk je bio nemogući, uvek spoljašnji i asimetrični poredak. To je tek jedan nivo *Ne Celog* (formula: *Pas Tout* u teorijskoj psihoanalizi Žaka Lakana). Igrani film retko kada radi sa celim vremenom prikazanog događaja, već uspostavlja fiktionalno filmsko vreme sažimanja ili protezanja fiktionalnog događaja u filmskom događaju. Postoji u filmu ono vreme koje nije prikazano i koje ne može biti prikazano, a koje se interpretira filmom. Zato je Vorhol u filmu o spavaču ili o građevini (*Empire State Building*) koristio dugo *nefilmsko vreme* realnog kao statičnog pogleda (*ne samo da gledam, već i zurim*). Zatim, granice kadra su granice sveta i time film uvek redukuje optički i vizuelni totalitet na odabrani i izdvojeni okvir za viđenje i postignuće smisla. Uvođenjem montaže u organizaciju filmske vizuelnosti kontinuum prirodne naracije ili iskustva percepcije vizuelnog događaja se razbija na arbitrarne, motivisane ili uzročne (ali fragmentirane) sekvence povezivanja. One ispuštaju iskustveni predočeni svet i uvode formalni poredak povezivanja, ne više perceptivnih događaja ili elemenata perceptivnih događaja, već strukturalnih elemenata filma kao umetnosti i društvenog ugovora koji prati tu umetnost. Ako se obratimo lakanovskoj psihoanalizi tada sve ono što film prikazuje razumevamo u funkciji onoga što ne prikazuje (manjka, odloženog smisla, potrošenog smisla, potisnutog, obrisano traga, zapravo, fragmentiranog ne celog: *Pas Tout*). Film ne prikazuje Realno (sam označitelj), već simboličko koje se uređuje (strukturira) oko Realnog (oko označitelja), gradeći prikazivanje. Uvek je reč o Drugom, a ne o onome što se vidi. Zato filmsko prikazivanje od Grifita (D.W.Griffith) preko Langa i Hičkoka do Linča, Grineveja i Džermana jeste ugradnja interpretativne tačke gledišta (sudenja, opredeljenja, stava, izbora, zavođenja, ugovaranja) koja ništa ne interpretira, već blokira pravu i prvu interpretaciju. Blokira se simboličko dejstvo, mada se ne poništava: simbol pokazuje svoje simboličke uplive, drame i poraze. Linčov *Plavi somot* upotrebom žanra (to je njegova drugostepena ili, čak, *ready made* pozicija u odnosu na istoriju filma i prisutnosti filmskih žanrova) kao da spolja asimetrično interpretira žanr kriminalnog filma, a, zapravo,



Endi Vorhol, *Spavač*, 1966.

blokira svaku interpretaciju seksualnosti koja izbija iz onog Realnog 'od' filma. Odnos žanra (kao tekstualnog uokvirenja) i seksualnosti (efekta želje) jeste dekonstruktivan: ukazuje se kao slojevita filmska interpretacija žanra seksualnošću i seksualnosti žanrom u prikriivanju same seksualnosti kao ontološke osnove (izvora umetničkog i filmskog dela). Uživanje seksualnosti se pokazuje kao uživanje izmicanja konačnog smisla. Bezrazložna i neinterpretirana seksualnost *Plavog somota* ostaje ono što se ponavlja (beskrajno ponavlja),



Alfred Hičkok, *Ptice*, 1963.

ali ne kazuje i ne iskazuje gotovo ništa, na identičan način kao što se pojavljujući ne iskazuje u Frojdovom *Fort da!* Slično, majka u Hičkokovom filmu *Psiho* je onaj manjak koji pokreće i pravda celokupni narativni tok filma, mada ništa ne može da opravda, objasni i pokaže. Slično, u *Pticama* bezrazložnost nasilja same prirode pticu (ili jato ptica) smešta u domen označiteljskog, a ne simboličkog poretka. Ako se uporedi nasilje u filmovima Fazbindera (Rainer Maria Werner Fasibnder) ili Makavejeva sa nasiljem u Fordovim vesternima uvida se da je prvo uvek motivisano (podređeno redu simboličkog ideološkog registra i aparata, ono je izraz i predstava društvenih konstelacija), a drugo je nemotivisano (nevino bezrazložno, arbitrarno ili po sebi bezrazložno razumljivo i pravedno). Drugim rečima, idealizovano je do prirodnosti (kao što je sama priroda *normalna* u svom prisustvu ili odsustvu, u svom graditeljstvu/rađanju ili rušilaštvu/katastrofičnosti, tako je i nasilje vesterna jednostavno, tu bez potrebe da se govori o odsutnom smislu). Hičkokove *Ptice* odsutnost smisla holivudskog filma ogoljuju do očigledne odsutnosti. Zato je njegov film simptom filmske industrije prikazivanja: on postavljanje označitelja dovodi do klišeja. Očigledna odsutnost, odsutnost smisla, pokazuje se kao eksplikacija svake odsutnosti (svakog manjka, skrivenosti, cenzure, zaborava, potiskivanja, precrtavanja ili brisanja).

## 5.2 KONCEPTI PRIKAZIVANJA

Prikazivanje je strukturalni, epistemološki, semantički i tehnički postupak stvaranja ili proizvodjenja filmskog dela (filmskog događaja), koje se vizuelno, optički, zvučno i vremenski odnosi (referira) na realni ili fikcionalni objekt, situaciju ili događaj. Ali, prikazivanje je i strukturalni, epistemološki, semantički i tehnički postupak recepcije (percepcije, čitanja) filmskog dela (filmskog događaja), koje se vizuelno, optički, zvučno i vremenski odnosi (referira) na realni ili fikcionalni objekt, situaciju ili događaj. Dvosmernost prikazivanja od filmskog autora ka filmskom delu i od filmskog gledaoca ka delu, determiniše moći prikazivanja. Prikazivanje je strukturalni postupak zato što uspostavlja smisaoni i značenjski tehnički (medijski) poredak vizuelnih, zvučnih i lingvističkih aspekata i elemenata.

Prikazivanje je epistemološki određeno, zato što nastaje kao izraz znanja o prikazivanju (načinu uspostavljanja značenjskog i pokaznog odnosa između fenomena različitog porekla i prirode) i zato što posreduje izvesno znanje o umeću prikazivanja, o realnom ili fikcionalnom objektu, situaciji ili događaju i o moćima i uslovima percepcije čulnih podataka i recepcije značenjskih, smisaonih i vrednosnih poruka. Prikazivanje je epistemološki određeno, zato što nastaje kao izraz znanja o prepoznavanju prikazanog: od prepoznavanja prikazanog filmskim delom kao prikazanog filmskim delom, preko prepoznavanja prikazanog kao produkta sa referencom, do sofisticiranih razlikovanja prikazivanja sa spoljašnjom konkretnim referentom ili fikcionalnim referentom. Prikazivanje je semantički postupak, zato što direktno ne pokazuje doslovni izgled objekta, situacije ili događaja, već ih posreduje kao moguće značenjske i smisaone efekte koji svojom konvencionalnom lingvističkom ili semiotičkom ili vizuelnom strukturanošću podržavaju čulnu percepciju. Filmsko prikazivanje je semantički postupak zato što proizvodi značenje (*signification*: proces proizvodnje značenja). Prikazivanje je tehnički postupak zato što je određen specifičnim medijskim sistemom proizvodnje, obrade, prezentacije i ugovorne recepcije vizuelnih, zvučnih i lingvističkih ili semiotičkih struktura.

Terminološke napomene:

- (1) *vizuelnim* se nazivaju stvari i odnosi koji se čulom vida percipiraju, drugim rečima, pojam vizuelnog uključuje odnos optičkog poretka i subjekta, zato je vizuelno fenomenološko (interaktivni odnos subjekta i stvari),
- (2) *optičkim* se nazivaju svetlosne činjenice (situacije, događaji) čiji aspekti zavise od fizičkih zakona prostiranja svetlosti, a ne od perceptivnih (moć opažanja i razumevanja) i receptivnih (moć opažanja, čitanja i interpretiranja) moći subjekta,
- (3) *vremenskim* se nazivaju specifični odnosi filma i događaja koji se mogu raščlaniti na vreme događaja, na fikcionalno vreme prikazanog događaja, na vreme i brzinu optičkog kretanja i, zatim, snimanja, na vreme i brzinu projekcije, kao i na međudnose realnog, mašinskog i fikcionalnog vremena,
- (4) *objektom* se nazivaju stvari ili bića ugovorom ili navikom postavljena za konkretne ili fikcionalne referente filma, govora i pisma, odnosno, bilo kog umetničkog dela, drugim rečima, objekt umetničkog dela je konkretna stvar ili biće dato kao hipoteza ili predstava u umetničkom delu,
- (5) *situacijom* se nazivaju statični konkretni ili fikcionalni prostorni odnosi stvari i bića,
- (6) *događajem* se nazivaju dinamičke, promenljive, procesualne, transfigurativne (premeštajuće) ili transformacione (preobražavajuće) prostorno-vremenske relacije konkretnih ili fikcionalnih odnosa stvari ili bića, odnosno, prostorno-vremenski odnosi objekata umetničkog dela,
- (7) *filmskim događajem* se naziva vizuelni i zvučni događaj koji se dešava projekcijom filma. Razlikuju se tri komponente filmskog događaja: (7a) sam vizuelni događaj

koji nastaje prolaskom filmske trake kroz projektor i njenom projekcijom na ekran, (7b) zvučni događaj koji prati vizuelni događaj, a realizuje se kao glas govora, muzika, zvuk, buka ili šum, (7c) događaj koji se prikazuje i koji je posredovan vizuelno, zvučno i lingvističkim jezikom, a koji je narativni (pripovedni) događaj (efekat naracije).

U strožem teorijskom smislu kaže se da, filmsko delo prikazuje nešto, ako je to nešto njegov referent (ono spoljašnje delu na šta delo referira svojim izgledom, strukturalnim odnosima elemenata i potencijalnim značenjima). Referent može biti realni referent (stvar, biće, situacija ili događaj realnog sveta) ili fiktionalni referent (fiktionalni objekt fantazije, teksta, slikarstva, teatra, teorije, ideologije, nauke, religije, mitologije). Fenomenološka (perceptivna) relativnost realnog i fikcionalnog referenta može se pokazati poređenjem geometrijske strukture koncentričnih i ekscentričnih krugova u optičkom filmu *Anemic cinema* (1926) Marsela Dišana i više puta eksponirane sekvence, koja prikazuje umnoženi detalj oka u filmu *Filmska studija* (1926) Hansa Rihtera. Filmsko delo prikazuje realni ili fiktionalni objekt, situaciju ili događaj tako što ga pokazuje, opisuje ili označava. Realni ili fiktionalni referent ima kontekst koji determiniše orijentacije prikazivanja, tako da filmsko prikazivanje može biti:

- (1) prikazivanje realnih događaja (dokumentarni film) - fiktionalna sredstva filma su u funkciji idealnog doslovnog prikazivanja (pokazivanja),
- (2) prikazivanje događaja realizovanog za snimanje (analogije scenskom događaju - interslikovni i intertekstualni odnos scenske i filmske fikcionalnosti),
- (3) prikazivanje tematizacija, sadržaja i efekata drugog umetničkog dela, u slučaju igranog filma suštinska je osa *književno prikazivanje-filmsko prikazivanje*. Drugim rečima, svako prikazivanje u filmu može da se opiše intertekstualnim odnosom filma kao diskursa i književnog dela koje je lingvistički diskurs, pa i odnosima filma-nesvesnog, filma-fantazma, filma-sna, filma-vizije, filma-sećanja,
- (4) prikazivanje drugog filmskog dela, u rasponu od doslovnog prikazivanja filmske projekcije u filmu preko *rimejka* (reinterpretacije), do filmske tematizacije jednog žanra drugim žanrom,
- (5) prikazivanje postupka filmskog prikazivanja u rasponu od postupaka snimanja preko tematizacija (dramske obrade) do postupaka montaže, i
- (6) uspostavljanje interfilmskih (analogno pojmu intertekstualno i interslikovno) odnosa između različitih oblika (i iz njih izvedenih modela) prikazivanja.

Ako je interfilmsko prikazivanje uspostavljeno (prenošenje jednog filmskog oblika prikazivanja u drugo filmsko prikazivanje i prenošenje jednog filma ili filmskog fragmenta u drugi film, filmski fragment ili odnos fragmenata), tada film može postati neka vrsta hermeneutičkog kruženja između različitih filmskih produkata (i njihovih konceptualizacija). Takva dela su, na primer, Linčova TV serija *Tvin Piks* ili film *Ludvig Vitgenštajn* Dereka Džermana. Delo

je klizajući označitelj koji kao *prošiveni bod* (*point de capiton* u lakanovskoj teorijskoj psihoanalizi) aktivira kôdove ili kôdirane predstave drugih dela filozofskog-slikarskog-filmskog (Vitgenštajn) ili fantastičnog-detektivskog-popularnog-autorskog filma (*Tvin Piks*). Interpretativno kruženje se uvodi u film i hermeneutička moć filma se pokazuje. Filmsko delo ima potencijalnu interpretativnu moć kao i bilo koje drugo umetničko delo ili, još dalje, diskurs eseja, filozofije, teorije ... Zašto? Zato što umetničko delo nije stvar zatečena Tu, već društveni proizvod (tekstualni odnos), koji pokazuje spojeve jezičkih igara i predložaka da TO i TO bude viđeno na TAJ i TAJ način.

Filmsko delo pokazuje neki objekt tako što njegova vizuelna analogija ili predstava njegovog vizuelnog izgleda. Kako se film zasniva na fotografskom beleženju date stvarnosti, uvek postoji jedna uzročna veza sa poretkom mogućeg sveta koji je snimljen (čiji je svetlosni trag zabeležen, sačuvan ili, s druge strane, fotohemijski ili digitalno obrađen). Vizuelni aspekti izgleda objekta, situacije ili događaja i njegove predstave u filmskom delu se podudaraju. Podudaraju se barem neki vizuelni (bljesak, mrlja, senka, figura, prizor sa figurama), vremenski (tok filmskog vremena, tok narativnog pripovednog vremena koje može biti analogija prirodnom vremenu ili fiktionalno vreme) ili zvučni aspekti (muzika, glasovi, prirodni ili artificijelni zvuci, šumovi i buka), elementi ili efekti predstave objekta, situacije ili događaja i njihove uobičajene analogne predstave u kulturi, nauci, umetnosti, religiji. Odnos filmske predstave i onoga što ona pokazuje u vremenu je asimetričan odnos, pošto filmska predstava vizuelno, vremenski i zvučno pokazuje objekt, situaciju ili događaj, ali objekt, situacija ili događaj nikada ne pokazuju filmsku (ekran, vrpca, svetlost projektora, zvuk zvučnika, sinhronizacija zvuka) morfologiju. Nužno je razlikovati sličnost dva objekta, situacije ili događaja od sličnosti njihovog izgleda ili od sličnosti njihovih svojstava ili efekata, odnosno, potrebno je razlikovati sličnost dva vizuelna događaja ili vizuelne predstave prostorno-vremenskih događaja od sličnosti njihovih objektnih, telesnih, prostornih i vremenskih svojstava. Potrebno je razlikovati optičku od vizuelne i vizuelnu od *značenjski indeksirane* sličnosti, ali i statičnu vizuelnu predstavu (sliku, fotografiju) od dinamične vizuelne predstave (filmske ili televizijske predstave), odnosno, nemi (bez zvuka) filmski događaj od filmskog događaja sa zvukom, a njih od totalizujućeg i obuhvatajućeg realnog događaja sveta. Paradoksalno, ako se filmskom pokazivanju pristupa sa stanovišta percepcije, tada se govori o podudarnosti i sličnosti objektnog, vizuelnog ili znakovnog poretka. Ako se filmskom pokazivanju pristupi sa stanovišta jezika ili uslovnog označavanja i imenovanja statičnih i pokretnih slika tada se govori samo o razlikama. **Film se značenjski opisuje kao sistem razlika**, a to znači da se pokazivanje objekta, situacije i događaja zasniva na odsustvu podudarnosti i sličnosti, na onoj nužnoj arbitarnosti koja se kadriranjem, montažom ili narativnim glasom motiviše i orijentiše kao obećanje pokazivanja. Prva razlika koju filmsko pokazivanje čini očiglednim jeste razlika između objekta, situacije ili događaja datih u iskustvu (od percepcije do znanja) od pokazivanja



(pojavljivanja) predstave objekta, situacije i događaja na ekranu tokom filmske projekcije. Zato, u pornografskom filmu usredsređenje na genitalije nije iluzija seksualnog čina koja može posmatrača da prevari i da učini da on bude u perceptivnom odnosu kao da pred sobom posmatra realni seksualni čin već je uvek simbolička ugovorna obrada telesnog detalja (telesnog odnosa). To znači da je ona erotična, da pokazuje nešto drugo od onoga što oko vidi, da pokazuje pokazivanje želje (ispunjenja želje, kršenja tabua, pomeranja objekta želje sa objekta sveta na fiktionalni objekt filma, zamena, potiskivanje, ponavljanje, usredsređenje). I sada se možemo za trenutak zaustaviti na hermeneutičkim moćima filma: kada se u japanskom filmu *Carstvo čula* pojavljuju neki elementi prikazivanja svojstveni pornografskom filmu, tada su oni interpretirani kao takvi. Pokazani seksualni čin ili pokazani detalji tela su interpretativni kôdovi koji kao da kazuju nešto drugo od onoga što oko vidi i što očekuje da vidi, a to je interpretacija seksualnog pornografskim, pornografskog erotskim i erotskog egzotičnim uživanjem smisla u polju društvenog Drugog. Lanac otklona je dovoljno naglašen (filmskom retorikom) da omogućava čitanje uživanja u pogledu, a ne samo uživanje pogledu.

Svako diskurzivno prikazivanje objekta, situacije ili događaja je opis, pošto se iz značenjskih efekata lingvističkog jezika ne vidi izgled objekta, situacije ili događaja. Jezikom se navode i objašnjavaju njihova svojstva i izgled. Vizuelnim, prostornim, vremenskim i bihevioralnim aspektima se pripisuju neanalogni lingvistički znaci ili tekstovi (strukture neanalognih lingvističkih znakova). Filmsko delo opisuje objekt, situaciju ili događaj kada svojim aspektima ne pokazuje izgled objekta, situacije ili događaja, već posredno ukazuje na njihova svojstva, odnose svojstava ili uspostavljena značenja; odnosno, kada konstituiše filmsku vizuelnu i zvučnu informaciju o objektu, situaciji ili događaju koje doslovno ne pokazuje i ne prikazuje. Filmsko delo posredno ukazuje (indeksno ukazuje) na izgled objekta, situacije ili događaja na tri načina:

- (1) vizuelnim vremenskim poretkom koji ne pokazuje ili prikazuje objekt, situaciju ili događaj, već ga anticipira, nagoveštava ili indeksira posredstvom motivisanja, pokazivanja ili prikazivanja nekog drugog objekta, situacije ili događaja,
- (2) lingvističkim govorom koji se postavlja kao govor na prirodnom jeziku (zvučni film) ili vinjetom sa natpisom (nemi film), drugim rečima, lingvistički opis jeste konstitutivni aspekt filmskog ugovaranja prikazivanja (filmskog opisa), i
- (3) filmskim podtekstom, nijedan film nije prirodni i doslovni vizuelni ili lingvistički govor o objektima, situacijama ili događajima, odnosno, samorazumevajući objekt, situacija ili događaj, već je izraz (zastupnik, posrednik) izvesnog smisaonog, značenjskog i vrednosnog konteksta (filmske paradigme, sveta filma, istorije filma, skupa uverenja, intencija, gledišta, ideologije ili oblika proizvodnje filmskog značenja u istorijskoj ili geografskoj kulturi). To znači da je filmski opis moguć na osnovu semantičkih (intertekstualnih) odnosa koji se uspostavljaju sa

opisima (tekstovima) njegovog konteksta ili njegove istorije, odnosno drugog ili drugih filmova.

Filmsko delo označava: (1) tako što objekt, situaciju ili događaj imenuje (kaže se da će se neki objekt, situacija ili događaja zvati imenom *F XYZ* - uloga naslova filma ili lingvističkog natpisa ili glasa naratora u filmu), (2) tako što imenovan objekt, situaciju ili događaj definiše kao znak ili strukturu znakova (tekst) kojim deluje u jeziku ili u vizuelnom izražavanju, stvarajući neku vrstu filmskog zapisa (reč je o pojedinom kadru, sekvenci ili celom delu) ili pisma (reč je o ponavljanju načina postavljanja objekta, situacije ili događaja u više različitih filmova; uspostavljaju se filmski kôdovi koji determinišu i time čine prepoznatljivim filmski rukopis režisera, snimatelja, montažera, glumca), i (3) tako što se vizuelni znak upotrebljava kao doslovno pokazivanje objekta, situacije ili događaja (ikonički i aluzivni znakovni poredak ili tekst), kao standardizovana oznaka jezika (znak ideografskog ili fonetskog pisma kao element kadra) i kao osnova za nedoslovno simboličko, metaforično i alegorijsko prikazivanje (građenje kôda, hijerarhije ili registara nedoslovnih ili prenosnih značenja iz ikoničkog ili aluzivnog poretka kadra ili serije kadrova). Ako se zamisao filmskog označavanja proširi, a filmsko delo se posmatra kao sistem ili praksa označavanja tada se o filmskom delu može govoriti kao o filmskom pismu: "Prva zajednička tačka kinematografskog medijuma i pisma je da su i jedno i drugo tehnički zapisi (oni su, naravno, i samo to). U skladu sa uobičajenom upotrebom, reč "zapis" sažima tri uzastopna stadijuma punog razvoja samog procesa: zapis-snimak u pravom smislu reči, očuvanje zapisanog materijala i naknadna "reprodukcija". i "Drugo, već prema tome da li je reč o kinematografskom medijumu, o fonetskom ili ideografskom pismu, proces beleženja ne zauzima isto mesto u odnosu na društveno sporazumevanje. Fonetsko pismo zapisuje govor, predmet koji je u punom smislu bio jezički i pre nego što je zabeležen; i više od toga, fonetsko pismo od usmenog iskaza u celosti zadržava samo ono što proizlazi iz jezika u užem smislu reči; ono isključuje druge elemente govornog jezika, ono 'beleži' jedan i samo jedan kôd. ... Linija podele u ovom pogledu - bilo to ili ne bilo paradoksalno - ne prolazi između kinematografskog medijuma i pisma, nego između fonetskih pisama, na jednoj i filma i ideografskih pisama, na drugoj strani. To je i objašnjenje činjenice da su filmski teoretičari tako često bili u iskušenju da kinematografski medijum porede sa jednom novom formom ideografskog pisma... 'Zapis' je, za sada, nešto mnogo više od beleženja i donosi sobom potencijal strukturalizacije koji mu je svojstven: iseći iskustva koji se u ideografskom pismu pojavljuju u njemu su isto toliko 'odraženi', koliko su njime i stvoreni (ovde postoji jedno kretanje koje ne srećemo u fonetskom označavanju); predmet i radnje koji se pojavljuju u filmovima duboko su izmenjeni samim činom snimanja (što ne znači da su, van njega ili pre njega, mogli da postoje u amorfnom stanju). Samo se fonetsko pismo ... može definisati kao proces čistog beleženja (premda i ovo podleže izvesnim ogradama)..." i "Izvesne ideografske činjenice i izvesne kinematografske činjenice nameću

se zbližavanju: izbegavanje jezika u užem smislu reči (makar i delimično), prilaz vizuelnih formi jezičkoj i diskurzivnoj organizaciji. Samo, na ovome se ne možemo zadržati. Poređenje će postati stvarno samo onda ako se proširi do samih pojedinosti konfiguracija, i onih u filmu i onih u ideografiji. Pre toga, trebalo bi odustati od pokušaja da se i jedni i drugi izdvajaju u jednom izmišljenom razgovoru u četiri oka, kao što je to do sada, obično bio slučaj; njihovo suprotstavljanje bi trebalo preneti u širi kontekst u koji spadaju i 'moderni ideogrami' koji nisu ideogrami kinematografskog medijuma (ikonizmi raznih poredaka, televizuelna tehnologija, shema i drugi 'logički ikonički znaci' u smislu u kojem ovaj izraz podrazumeva Pers, 'simboli' reklame i turizma, grafičko-kartografski kôd što ga je analizirao Žak Berten i tako dalje) i, na drugoj strani, manifestacije ideografije koje nisu ideografsko pismo u pravom smislu reči, a koje dolaze do izražaja u literaturi, slikarstvu, u 'primarnim' mehanizmima podsvesnog (obraćamo pažnju i čitaocu na radove Žaka Deride, Julije Kristeve, Žana Luja Šefera, Žana Fransoa Liotara)... (Kristijan Mez, *Jezik i kinematografski medijum*, 1971). Konačno, pojam *pismo* u savremenom smislu označava tekstualnu aktivnost, oblik društvene proizvodnje značenja pod određenim društvenim, istorijskim i geografskim uslovima. Ovako shvaćeno filmsko pismo nije ni jednostavan ni složen kôd ili skup kôdova, već je rad na proizvodnji, upotrebi, premeštanju, smeštanju, brisanju i rekonstruisanju kôdova. Zato je nužno razlikovati: (a) zbir uslova koji omogućavaju da se uopšte nešto filmskim delom ili u filmskom delu označi (analogija sa de Sosirom pojmom *langage*: jezik u opšte), (b) efekat koji se dobija projekcijom jednog konkretnog dela, odnosno, konkretan filmski događaj sa specifičnim smislom, značenjem, informacijama i porukama (analogija sa pojmom *parole*: govor, konkretna upotreba jezika, konkretna priča ili, tek, specifična tematizacija), i (c) karakteristični način (*idiolekt*) saopštavanja informacije, izražavanja emocija ili intencija i prikazivanja mogućeg spoljašnjeg sveta (analogija sa pojmom *langue*: konvencionalizovan jezik). Filmskim pismom u najopštijem smislu zvaćemo formu proizvodnje kojom se nešto proizvodi, posreduje i u recepciji reinterpreтира uspostavljanjem trenutnih filmskih identiteta i razlika.

Zamisao filmskog pisma u paralelizmu: (a) vizuelnog filmskog pisma, (b) narativnog filmskog kao mimezisa književnog pisma i (c) postmoderne tematizacije pisma kao subjekta i objekta filmskog prikazivanja, postavlja se u filmu Pitera Grinaveja *Pillow book* (*Telo kao knjiga*). U pitanju je neočekivani spoj filmskog pisanja po dnevniku japanske dvorske dame iz X veka, po savremenoj priči o japanki Nagiko, po oku-dodiru-telu engleskog enciklopediste, itd. Zamisao pisma postaje postmoderna alegorijska mapa za filmsko pisanje o pisanju. Zamisao pisanja se postavlja u odnos prema telu kao objektu, kao akteru, subjektu, tragu pisma, kao pisanju (svetlošću, telom, pisaljkom, samim pismom), kao tragu pisma, itd. Teška čitljivost narativnih slojeva filma, koja se zasniva na intertekstualnom simboličkom naslojavanju razlika tragova pisma, slikovnosti i govora, jeste raspršeni kôd koji posmatrača usredsređuje na samo filmsko pismo (pisanje slikama). Kada

pisanje u slikama preuzima, ne funkcije, već efekte u imaginarnom pisanja rečima (znacima kaligrafskog japanskog pisma i zapadnog narativnog pisma) tada filmsko pismo postaje alegorija pisma kao izvora umetničkog dela. Grinavej pokazuje kako se pitanje o izvoru umetničkog dela premešta iz tradicionalnog, zapadno-humanističkog, metafizičkog usredsređenja na fenomenološki odnos tela prema zemlji (Hajdeger) u odnos prema pismu (pisanju, pišućem telu). Pragmatika filmskog pisma preuzima ritualnu simboličku igru samim filmskim pismom (pisanjem slikama, pisanjem u slikama).

U opštem smislu čin pisanja omogućava da su pisac i čitalac uključeni u *rendezvous manqué*: oni nikada neće biti prisutni u isto vreme. Pojam pismo (*écriture*) se primenjuje, u proširenom smislu, na sve oblike prikazivanja, izražavanja, ostavljanja traga, upisivanja, imenovanja, prenosa informacije. Filmskim pismom se može nazvati oblik produkcije (smeštanja traga) koji ima odnos prema zbiru uslova, efektu i karakterističnom načinu saopštavanja, izražavanja ili prikazivanja. Pojam filmskog pisma se može uvesti sledećim nizom gradacija (stepenovanja, saopštavanja, izražavanja i prikazivanja):

- (I) intencija (usmerenost, *namera da* i *namera ka*) - kako je film uvek intencionalni produkt, on je i tekstualni produkt koji je svetlosno zapisan kamerom ili dopisan montažnim postupkom povezivanja sekvenci vizuelnih i zvučnih tragova,
- (II) film je pismo zato što je trag, film je istovremeno i sačuvani trag svetlosti i trag premeštanja vizuelnih, zvučnih i vremenskih elemenata iz jednog konteksta u drugi (isti događaj na ulici i na filmskom ekranu nije isti, odnosno, jedan događaj opisan u romanu, prikazan na uljanoj slici i na filmu nema isti modus izgleda i pojavnosti, već jeste ono što se prenosi iz jednog konteksta u drugi - trag prenosom iz konteksta u kontekst prikazivanja nešto gubi u semantičkom i fenomenološkom smislu, ali i nešto dobija),
- (III) film je pismo zato što je oblik produkcije značenja, smisla i vrednosti smeštanjem jednog elementa (traga) iz konteksta u kontekst; odnosno, ako sledimo Žan Luja Šefera slika nije više slika predmeta, nego slika rada u proizvodnji slike, a to znači da *filmska predstava* više nije predstava (*representation*) objekta, situacije ili događaja, već predstava rada (prakse, procedure, života) u proizvodnji filmske predstave,
- (IV) film je pismo zato što se ne pojavljuje kao konačni skup znakova (konačni i utvrđeni tekst), već kao oblik proizvodnje, razmene i potrošnje (recepcije) znakova, odnosno, kao način prikazivanja celokupnog otvorenog značenjskog polja koje filmski subjekt uspostavlja govoreći filmom o realnom ili mogućem fikcionalnom svetu i time ukazuje na svoj *ontološki* i *epistemološki izbor* (snimljeni film jeste trag tog izbora, ali i trag svega onog što izbor izostavlja, ispušta, skriva, gubi, pre-crtava, briše, odlaze).

Da li se može govoriti o *ontologiji filmskog pisma*? Ako može, šta jeste ontološka osnova

filmskog pisma? Moguća su četiri odgovora:

- (1) *ontologija filmskog pisma* je ontologija objekta koji se filmskim delom prikazuje (mimetička pozicija). Ako se ova pozicija primeni na stav da je svaki film bliži svakom drugom filmu nego objektu koji prikazuje, tada se filmsko delo može opisati kao *mimesis mimesisa*, a to znači da je ontološka osnova filma moć *prikazivanja prikazanog* (filmsko prikazivanje je u stalnom premeštanju iz jednog modela prikazivanja u drugi model prikazivanja),
- (2) *ontologija filmskog pisma* je četvorostruka artikulacija (ili smeštanje u međuodnose) razlika vizuelnog, zvučnog, vremenskog i lingvističkog u polju postignuća smisla, značenja i vrednosti filmskog događaja kao dela, kao umetnosti i kao društvene proizvodnje, razmene i potrošnje smisla,
- (3) *ontologija filmskog pisma* je odredljiva tek u nizu filmova (filmskom opusu: jednog autora, žanra, institucionalnog sistema, stila ili škole) uspostavljanjem mnogostruko ponovljivog kôda ili familije kôdova (karakterističnog poretka kojim se ostvaruje filmsko prikazivanje kao oblik društvene prakse i društvene proizvodnje), i
- (4) *ontologija filmskog pisma* je određena ograničavanjem perceptivnog polja filmskog događaja uspostavljanjem filmskog dela kao odnosa razlika filmskog događaja, filmske prakse i filmske teorije (prećutnog ili javnog znanja o filmskoj umetnosti).

*Ontologija filmskog pisma* je **dinamička ontologija**: zato što se događaj prikazuje događajem i zato što se vreme uvodi kao ono što oblikuje događaj, što se prikazuje i ono što ne može biti sasvim do kraja prikazano, ali što pokreće moguće razlike. S druge strane, statična ontologija koja se može upotrebiti u rešenjima nizanja sekvenci minimalnih razlika, je suprotnost dinamičkoj ontologiji (fenomenološki nivo) i jeste zapis koji kao kôd statičnog govori o kulturi nepomičnosti (Istok u izvesnim interpretacijama Zapada). Pogledajmo dve interpretacije filmskog pisma Tarkovskog. Po Tijeriju Kazalsu: "Iako nož zabija u istu ranu. Tarkovski ne želi da bude propovednik. Orkestracija straha, zastrašujuće i slikovite propovedi (srednjevekovni pakao, atomska katastrofa modernog doba) samo su prinošenja žrtave, retoričke figure, naprave za mučenje i izbavljenje čije se upotrebe autor gnuša. On, kao ni Andrej Rubljov, ne pristaje da naslika, ili da 'snimi', neki Strašni sud koji bi trebalo da se desi nekog Sudnjeg dana a u odbranu svoga stava mogao bi da se posluži Kamijevim rečima: '... svaki dan je Sudnji dan.' Ovakav pristup objašnjava i duhovno stanje ikonopisca u trenutku kada mu predlažu da naslika sliku po porudžbini: 'Desno ćeš naslikati izabrane, a levo grešnike koje proždire vatra, tako da se čoveku krv ledi u žilama!' Njegov odgovor je nedvosmislen: 'Ne mogu, posle ne bih mogao da pogledam ljudima u oči', a zatim: 'Ne mogu. To mi je odvratno. Ne želim da teroriziram narod...' A po Žoel u Manjiju (Joël Magny): 'Postupak Tarkovskog, u *Žrtvovanju*, sastoji

se u iscrpljivanju zapadnjačkog sistema predstavljanja da bi se uputio prema svetu istočnjačkog predstavljanja, čiji su najpovršniji znaci Aleksandrov kimono, japanska muzika i drvo. *Nostalgija* je bila artikulisana na sučeljenju vizantijskog sveta i sveta italijanske renesanse. Veliki deo estetske i emocionalne snage *Žrtvovanja* potiče iz stalne napetosti između planova kadriranih *na italijanski način* (kamera upadljivo zauzima četvrti virtuelni zid, označen čestim pogledima jednog ili više lica prema kameri i silovitim povezivanjem pod uglom od 180 stepeni) i planova tretiranih u vidu klizanja površinom s kojom se likovi pre stapaju nego što se od nje odvajaju. Ovi poslednji kadrovi neizostavno podsećaju, svojim minimalizmom, na japansko slikarstvo kao i na Ozuove filmove". (Žoel Manji, "Tajna granica - Žrtvovanje Andreja Tarkovskog"). Tarkovski se ideološki služi dekonstrukcijom dinamičke ontologije filma, zapravo, on dinamičkom ontologijom filma pokazuje i prikazuje iluziju statične ontologije slikarstva (slikarstva kao mimesisa fantazma). Sporost, nepokretnost ili ponovljivost jesu kôdovi prikazivanja nefilmske ontologije. Vizantijska ili japanska fikcionalizovana *atmosfera* ili indeksno posredno ukazivanje na vizantijsku ili japansku *tradiciju prikazivanja* (nepomičnosti sveta) jesu, tek, komunikacioni kanali za provociranje same (dinamične) filmske ontologije. Kod Tarkovskog tema filma nije Vizantija, pravoslavlje, carska Rusija, atomska katastrofa ili Istok (sa velikim I), već *ontologija filma*. Izgled i pojavnost bitka filma u procepu između realne dinamičke ontologije filma i iluzionističke statične ontologije slike (fantazma kao ekrana kulture).

Zamisao prikazivanja se zasniva na četiri semiotičko-medijska nivoa određenja filmskog dela (njegovog vizuelnog, lingvističkog i vremenskog poretka):

- (1) skup intencija, uverenja i koncepata (tipični kôdovi, naddeterminacije, ideološki ili duhovni horizont, metatekst kulture) kojima se obrazuje značenjski i smisaoni okvir filmskog dela od kojeg se očekuje da prikazuje nešto (na primer, teorija mimesisa u zapadnoj tradiciji, teorije realizma u XIXom i XXom veku, teorije mehaničkog reprodukovanja u modernizmu, teorije pikturalnog, književnog, teatarskog, muzičkog ili filmskog prikazivanja, teorije *mimesisa mimesisa* i simulacije u postmodernizmu),
- (2) skup tehnika i medijskih procedura kojima se realizuje filmsko delo i kojima se postiže da ono na neki mogući, doslovni ili nedoslovni, način ukazuje na objekt, situaciju ili događaj prikazivanja, odnosno, na uslove percepcije objekta, situacije ili događaja (ogledalni princip, otisak, trag, vizuelna sličnost, indeksni znaci, likovni iluzionizam, lingvističko-semantičko ukazivanje ili denotacija, upotreba tipičnih ili motivisanih formi izražavanja koje, u datoj kulturi, služe za prikazivanje, vizuelizacija tekstualnog prikazivanja, navike ili nenaviknutosti na vizuelni iluzionizam, dominantna ili marginalna funkcija književnog prikazivanja),
- (3) izgled i pojavnost filmskog dela koje ukazuje na uslove percepcije ili na objekt, situaciju ili događaj prikazivanja svojom vizuelnom, zvučnom i vremenskom

- (4) sličnošću (analogno ikoničko i aluzivno prikazivanje), svojim fizičko-pojavnim karakteristikama i funkcijama (indeksni karakter prikazivanja) i na osnovu pravila, navika ili ugovora prikazivanja (simbolički i institucionalni nivo prikazivanja), i institucionalna pripremljenost (navike, običaji, pravila, ugovori, uverenja, kolektivni fantazmi) stvaraoca ili posmatrača da film pravi ili posmatra kao predstavu realnog ili fikcionalnog objekta, situacije ili događaja. Drugim rečima, filmsko umetničko delo ne postoji kao nevini, prirodni ili slučajni efekat, već kao izraz institucionalnog poretka i njegovog ugovornog rada koji se delom izražava i prikazuje -
- Napomena: fraza *holivudski oblik filma* jeste institucionalna proizvodnja kôda ili poretka kôdova kojima se naddeterminiše jedan tip ili istorija srodnih ugovornih tipova prikazivanja i izražavanja. Skup uverenja i koncepata, skup tehnika i medijskih procedura, izgled i pojava filmskog dela, kao i pripremljenost posmatrača su funkcije proizvodnje filma kao efekta predstave. Proizvodnja filmske predstave je onaj postupak kojim se film pokazuje kao skup razlika viđenog i odnosećeg (referencijalnog), a to znači da se prirodni (iskustveni) perceptivni odnos oka/uha i objekta, situacije ili događaja *režira* (postavlja) kao trenutni mogući svet, određen: (a) mogućim svetom i njegovim posredujućim crtama koje ćemo videti kao ono što je prikazano, (b) odnosom mogućeg sveta (njegovog rasporeda crta) i njemu spoljašnjeg referenta (objekta, situacije ili događaja koji prikazuje), drugim rečima, referencijalnim odnosom, i (c) načinom uspostavljanja tog odnosa ili načinom davanja reference mogućem svetlu, u odnosu na njemu spoljašnji referent (objekt, situaciju ili događaj). Ono što je u proizvodnom smislu varijantno jeste način davanja reference, odnosno, način davanja reference jeste proizvodnja smisla. To se, na primer, jasno vidi kada se porede *rimejk* filmovi, na primer, komercijalnog akcionog holivuda i francuskog novog talasa. Još jedna napomena, moramo uvesti razliku smisla i značenja: (I) značenje je odnos mogućeg sveta (filmskog dela) i referenta na koji se ono odnosi ili značenje je unutrašnji (sintaktičko-semantički) odnos elemenata znaka ili znakova u filmskom tekstu, a (II) smisao je orijentisano značenje; smislom se naziva ono značenje koje pokazuje na koji način je referent dodeljen filmskog delu, na koji način su povezani elementi znaka u znaku ili znakova u filmski tekst, odnosno, smisao filma je značenje koje pokazuje intenciju njegovog korisnika ili mogućeg sveta korisnika. Proizvodnja smisla je familija razlika:
- smisla objekta, situacije i događaja koji se prikazuju filmom, odnosno, smisla referenta,
- smisla objekta, situacije i događaja koji su filmom pokazani i prikazani, drugim rečima, koji postoje kao ono što film pokazuje i prikazuje,
- smisla odnošenja (filmskog dela kao mogućeg sveta i referenta spoljašnjeg filmu),
- smisla filmskog uspostavljanja smisla o odnosu objekta, situacije ili događaja na

filmu i u spoljašnjem svetu, u odnosu na film kao *tekst* (film je intertekstualni poredak arbitrarnih, mada motivisanih i, često, korespondirajućih vizuelnih, zvučnih i lingvističkih tekstova),

-smisla autonomne pojavnosti i prisutnosti vizuelnog, zvučnog i lingvističkog efekta filma; drugim rečima, smisla nezavisnog od objekta, situacije ili događaja na koji može da se potencijalno odnosi: sam film je materijalni referent na koji se posredstvom njegovih moći prikazivanja i pokazivanja ukazuje,

-smisla filma kao obuhvatajućeg poretka (teksta) predstave, kao autonomnog događaja i kao umetničkog dela, i

-smisla filma kao umetničkog dela koje se odnosi prema drugim filmskim ili nefilmskim (književnim, teatarskim, slikarskim, muzičkim, arhitektonskim, masmedijskim) umetničkim delima.

Bitno je naglasiti da smisao filma nije određen nekom stabilnom, vidljivom i čujnom realnošću izvan filma, odnosno, da nije određen samom čulnom realnošću filma kao tehnike (medijskom ontologijom i morfologijom filma), već promenljivim i nestabilnim odnosima efekata smisla prema različitim institucijama kulture. Zadržimo se na jednom primeru: smisao odnosa filma kao predstave i spoljašnje realnosti na koju on referira. Pogledajmo prvi interpretativni niz: (1) film je mogući svet, (2) crte mogućeg sveta su ikonički znaci koji grade kôd pomoću kojeg identifikujemo ono što vidimo na ekranu kao predstavu realnog događaja spoljašnjeg sveta, (3) između mogućeg sveta i realnog događaja spoljašnjeg sveta postoji odnos, a način na koji je taj odnos uspostavljen potvrđuje naše uverenje da niz slika na ekranu prikazuje spoljašnji događaj sveta, (4) mogući svet filma identifikujemo kao morfološki poredak vizuelnih, zvučnih i lingvističkih odnosa, a spoljašnji svet kao realnost u našem uobičajenom (*folk*) smislu: kamen je kamen, magarac je magarac, dojka je dojka, oko je oko, kuća ima prozore, put krivuda. Pogledajmo drugi interpretativni niz: (a) film je mogući svet, (b) crte mogućeg sveta su ikonički znaci koji grade kôd pomoću koga razlikujemo ono što vidimo na ekranu i što čujemo sa zvučnika od stvari, bića, situacije ili događaja spoljašnjeg sveta (referenta), (c) između mogućeg sveta filma i spoljašnjeg sveta postoje arbitrarni odnosi, a postoje i mogući načini uspostavljanja tog odnosa otvoreni realtivnoj ili arbitrarnoj ili, tek, jače ili slabije motivisanoj kombinatorici načina davanja reference, (d) mogući svet filma se interpretira kao arbitrarni i artificijelni simbolički i imaginarni poredak predstava, ali (e) spoljašnji svet na koji se film potencijalno odnosi se interpretira, ne kao invarijantna realnost, već kao varijantna institucija (po Žaku Lakanu svakodnevno realno je institucija koja prikriva istinu, a pravo **Realno**, pisano sa velikim početnim slovom R, je ono koje se ne može simbolički i imaginarno predočiti, koje zjapi kao *rupa*, *ponor*, koje jeste ono što nedostaje u središtu svakog prikazivanja i svakog simbolizovanja), i (f) odnos filma kao mogućeg sveta i spoljašnje realnosti je varijantni odnos dva ontološki različita teksta; drugim rečima, prikazivanjem ne upravlja ogledalni



princip mehaničke doslovne reprodukcije (mehanički trag), već princip intertekstualne razmene (trag kao *moneta*) između različitih tekstualnih sistema (različitih načina davanja reference). Sa stanovišta gledaoca, film se percipira preko recepcije drugih filmova ili preko čitanja drugih tekstova kulture. Efekat realnog (realno sa malim 'r', svakodnevno iskustveno realno koje je na svakom mestu i u svakom trenutku podređeno simboličkom



Hedi Lamar u filmu Gustava Mahatija (Gustav Machaty), *Ekstaza*, 1933.

radu) u film se upisuje intertekstualnim odnosom dva različita tekstualna predočavanja, a **Efekat Realnog** (sa velikim Lakanovim R) se naslućuje u filmu uvek i samo kao ono što film ispušta (briše, ne pokazuje, odlaže) iz polja imaginarnog predočavanja i simboličkog posredovanja. Efekat Realnog je ono što film nikada ne može da pokaže, a to je sam označitelj. Čak i u pornografskom filmu, kada se pojavljuje sam označitelj (*falus*), kao detalj na koji se usredsređuje kamera u tom trenutku postaje znak (znak za nešto, znak za Drugog, znak za objekt želje, znak za nasilje i moć). Pogledajte krupni

plan lica Hedi Lamar (Hedy Lamar) u *Ekstazi* ili krupni plan sasvim neočekivanog, bezizražajnog lica žene u *Andaluzijskom psu* u trenutku kada se oštrica brijčača približava oku ili krupni plan napaćenog (sublimnog) lica junakinje Drajerovog (Dryer) filma *Patnja Jovanke Orleanke* ili narcističko-egzibicionističkog uživanja figure na mestu tela Koktoovom u filmu *Le Sang d'un Poète* ili... U pitanju su različita vizuelna kôdiranja izraza lica, izgleda figure koja zastupa objekt (lakanovski *malo a*) želje za nas. Figura je ono spoljašnje što pokazuje za nas tragove unutrašnjeg (psiha junaka). Pragmatično ili bihevioralno indeksiranje nevidljivog, indeksiranje onog što se ne može vizuelno prikazati, kao TU prisutnog, jeste semiološka moć filma - ne da izrazi ili pokaže, već da prikaže ili, tek, sugerise. Kao što je slikarstvo od srednjeg veka, preko renesanse, do manirizma i baroka bilo zasnovano na prikazivanju neprikazivog (nevidljivog): teološkog (bog), političkog (moć vladara) i prirodnog (jedinstvo materijalnog i duhovnog sveta), tako i film u XX veku indeksira individualno (psihološko, psihoanalitičko) subjekta (modernistički film) ili individualnu hipotezu subjekta (postmodernistički film). Niz modernističkih identifikovanja izdvojenog i autonomnog subjekta (subjekt kao hipoteza identiteta) ostvaruje se u filmovima kao što su Čaplinovi (Chaplin) *Imigranti* (1917), Braunova (Brown) *Opsednuta* (1931), Cukorov (Zuko) *Dajvid Koperfild* (1934), Flemingovo (Fleming) *Prohujalo sa vihorom* (1939), Hičkokova *Rebeka* (1940), Kertisova (Curtis) *Kazablanka* (1942), Garnetov (Garnett) *Poštar uvek zvoni dvaput* (1946), Kazanov (Kazan) *Tramvaji zvani želja* (1951), Kingovi *Snegovi Kilimandžara* (1952), Kazanov *Istočno od raja* (1955),

Sirkovi (Sirk) *Potamneli anđeli* (1958). Decentriranje modernističkog identiteta (identitet je hipoteza ili *mimezis mimezisa* retoričke figure filma, teatra, proze) ostvaruje se u filmovima Grifita *Rađanje jedne nacije* (1915), Vertova *Čovek sa filmskom kamerom* (1929), Čaplina *Moderna vremena* (1936), De Sike (De Sica) *Čistači cipela* (1946), Reja (Ray) *Buntovniku bez razloga* (1955), Trifoa *Četiri stotine udaraca* (1958), Godara *Do poslednjeg daha* (1959), Hičkoka *Sever-severozapad* (1959), Bergmana *Persona* (1966), Fazbindera *Lili Marlen* (1978), Spilberga (Spielberg) *E.T.* (1982) i Linča (Lynch) *Tvin Piks: vatro koračaj samnom* (1992). Ova dva niza razlikuju se po načinu na koji se filmski može



Luj Bunjuel, Salvador Dali, *Andaluzijski pas*, 1928.

učiniti da telo progovori? Da li je telo prikazano na ekranu samo telo? Samo telo (traganje za filmskim telom bez metaforičnih iskoraka) potpada pod treći potencijalni niz filmova: avangardni i neoavangardni film od Ležea (Leger) preko Vertova i Ejzenštajna ili Reja ili Rihtera ili, čak, Koktoa do Maje Deren, Vorkapića, Vatsona (Watson) i Vebera (Webber), pa sve do mojih savremenika Vorhola, Akončija, Foksa, De Marije, OHOa, Pansinija, Paripovića, Stilinovića. Ako je telo na ekranu lik ili junak (telo + semantizovana psiha), tada je to modernistička koncepcija subjekta, ostvarena introspekcijom i predstavljanjem nevidljivog poretka subjekta kao projekta aktuelnosti (prvi niz). Ako je telo na ekranu figura (telo + retorika), tada je to već pojavljivanje simptoma postmodernog decentriranog omekšanog i ukrašavanog identiteta (drugi niz). Ako je telo na ekranu doslovno telo (telo kao objekt), tada je to avangardni i neoavangardni poziv ka povratku samim stvarima (idealizovana doslovnost ili eksplikacija velike ideje moderne da je umetnost sam život u njegovom sublimnom (Kant, Liotar) ili trivijalno-svakodnevnom (Vitgenštajn) smislu.

### 5.3 ESENCIJALISTIČKE I RELATIVISTIČKE TEORIJE PRIKAZIVANJA

I sada se vraćamo na početak, osnovnim razlikama. Izdvajaju se dve suprotstavljene koncepcije prikazivanja: (1) esencijalističke, i (2) relativističke teorije prikazivanja.

Esencijalistička ontološka teorija prikazivanja polazi od stava da je pojam filmske predstave izveden iz pojma ogledalne slike i odslika (*abbild*), odnosno, iz medijskog rešenja vremenskog posredovanja fotografije. Ontologija filma polazi od činjenice da je filmski događaj niz pojedinačnih slika (fotografija) koje se smenjuju određenom brzinom u vremenskom intervalu. Slika je osnovni element (fotografija ili grafička kompozicija).



Neka površina je slika ako prikazuje nešto, ako se svojim izgledom (referencijalno) odnosi na nešto u svetu. Ona prikazuje nešto zato što je u ontološkom odnosu sa objektom prikazivanja. Taj odnos je zasnovan na odsliku (doslovnom fotohemijском posredovanju viđenog kroz kameru i zabeleženog kamerom). Ontologija prirodnog viđenja golim okom i onim koji svet posmatra kroz kameru nije identična, razlikuje se kako po okviru (*frame*) ili uokvirenju vidnog polja, tako i po suočenju želje oka i želje aparata (granice oka i granice aparata). U metaforičnom i metafizičkom smislu *oko sa kamerom* je telo sa protezom, a to znači telo koje se produžava/približava objektu (postaje objekt). Odslik se prepoznaje kao slika zato što između slike i objekta koji prikazuje postoji objektna, optička ili vizuelna sličnost, a često i namera postignuća iluzionističke vizuelne ili objektno podudarnosti. Postoji kretanje od slike kao svetlosno-hemijske posledice preko aluzivnog znaka (fotohemijского odraza) do ikoničkog znaka (znaka koji potvrđuje uverenja o fotografskim-filmskim moćima prikazivanja i izražava retoričku ideologiju mimezisa). Fotografija u sebi sadrži (to je ontološka dimenzija) svoj pralik (*urbild*) ili barem neka svojstva pralika. Između slike i stvari postoji odnos supripadnosti, jer se u slici pojavljuje samo bivstvujuće stvari koja postaje objekt prikazivanja. Između filmskog objekta, situacije ili događaja i stvari, situacije i događaja koji su predstava (ono što se prikazivanjem da videti) postoji odnos supripadnosti, jer se u vremenskom smenjivanju slika (predstavi događaja) pojavljuje samo bivstvujuće događaja. Drugim rečima, ontološka interpretacija prikazivanja filmom se zasniva na dve komponente: (1) na pojavljivanju bivstvujućeg objekta u statičnoj pojedinačnoj fotografiji (analogija sa ogledalnim) i (2) na pojavljivanju bivstvujućeg objekta u vremenu (događaja) u događaju filma (vremenskom nizanju fotografija na ekranu).

Razlika između ogledala i ekrana je ontološka. Ogledalni efekat je u polju optičke uzročnosti (fizike i hemije), a ekranski efekat je u polju arbitrarnih motivisanih ili nemotivisanih kombinatornih vizuelnih efekata (projekcije filmskog montažnog produkta sa filmske trake na ekran ili elektronska simulacija kadra pri digitalnoj obradi filmske ili televizijske slike), drugim rečima, u polju postava (*Ge-stell*). Ogledalni princip se suprotstavlja ideologiji mimezisa svojom narcističkom doslovnom refleksijom i fetišističkim posedovanjem lika (odslika). Ideologija mimezisa se suprotstavlja ogledalnom principu svojom arbitrarnom, ali motivisanom, proizvodnjom viška smisla, značenja i vrednosti za filmsku figuru. U vizuelnom smislu *lik* je ono što optički odslikava *telo*, a u mimetičkom smislu *figura* je *lik* koji biva upotrebljen na mestu *tela*, kao vizuelno-retorička ponuda viška značenja, smisla i vrednosti. I još jedan primer. Naivnu, ali instruktivnu ontologiju fotografije i filma (imanentnu ontologiju) postavio je Andre Bazin (André Bazin) sredinom 40ih godina, pogledajmo teze: "Originalnost fotografije u odnosu na slikarstvo počiva na suštinskoj objektivnosti fotografije. Zato se skup sočiva koji predstavlja fotografsko oko i koji zamenjuje ljudsko oko i zove 'objektiv'. ... Iz ove perspektive, film izgleda kao vremensko dovršavanje fotografske objektivnosti. Film se ne zadovoljava

očuvanjem predmeta zavijenog u trenutak, kao što su u ćilibaru netaknuta tela insekata iz davno prošlih doba, već oslobađa baroknu umetnost njene grčevite katelepsije. Prvi put je slika stvari istovrmeno slika njihovog trajanja, mumija promene." (Andre Bazin, "Ontologija fotografske slike")

Nasuprot ontološko esencijalističkim teorijama, relativističke teorije se formulišu oko interpretacije prikazivanja kao prakse označavanja, konvencionalnog referiranja i simbolizacije. Polazi se od stava da prikazivanje nije zasnovano na ogledalnom principu (da je optička podudarnost fotografije i filma sa objektom prikazivanja polazna osnova koja se ugrađuje u kontekst prikazivanja, odnosno, da između optičkog poretka sveta, fotohemijского traga i vizuelnog kôda postoji razlika). Vizuelna sličnost izgleda fotografije i objekta, odnosno, izgleda filmskog događaja, situacije ili objekta i događaja, situacije i stvari sveta nije dovoljna da bi se utvrdilo da li fotografija ili film nešto prikazuju. Sličnost je simetrična relacija, a vizuelna sličnost fotografske i filmske predstave i objekta, situacije ili događaja koji prikazuje je asimetrična. Kritika pojma sličnosti vodi stavu da prepoznavanje objekata, situacija i događaja u filmskoj predstavi zavisi od pravila (uverenja, *ideologija*) označavanja (prikazivanja) koja društvo prihvata za svoje *predstave sveta*. Zato, o mimezisu govorimo kao o *ideologiji prikazivanja* i *ideologiji viđenja*. Napomena: ideologijom se naziva skup uverenja, stavova i vrednosti koji određuje gledište subjekta ili interesne grupe subjekata (paradigme), ali ideologija ima i strukturu fantazma (imaginarnog predočavanja želje) koja razdvaja subjekt i objekt.

Film prikazuje konkretne ili fiktionalne objekte, situacije i događaje na osnovu pravila prikazivanja i njima odgovarajućih uverenja, koja dele filmski umetnik i posmatrač filma. Ontološko esencijalistički odgovor na pitanje "Zašto u filmu vidimo objekt, situaciju ili događaj?" je "Zato što filmska predstava oponaša stvar, situaciju ili događaj spoljašnjeg sveta" ili "Zato što filmska predstava oponaša naš doživljaj stvari, situacije ili događaja" ili "Zato što filmska predstava uspostavlja optičko-vremenski poredak koji oponaša optičko-vremenski poredak percepcije prizora sa objektima, situacijama i događajima", odnosno, "Zato što se pojavljuje samobivstvujuća stvar koja se prikazuje i koja prikazivanjem postaje objekt kulture". Relativistički odgovor bi bio "Zato što filmska predstava pripada određenoj vrsti prikaza (aluzivnih, ikoničkih, indeksnih i simboličkih izraza) koje smo navikli da čitamo kao filmske (pokretne) prikaze takvog-i-takvog objekta, situacije ili događaja". Prepoznavanje objekta, situacije ili događaja se u filmskoj predstavi tumači: (1) doslovnom povezanošću filmske predstave i objekta (primarni nivo doslovnih ili uzročnih značenja), ali i (2) uspostavljanjem arbitrarnog klasifikacionog odnosa između njih (sekundarni nivo filmske semantike koja uređuje odnose metaforičnih i alegorijskih predstava). Ne postoji nevino oko koje bi videlo stvar "po sebi", nezavisno od našeg sistema klasifikovanja (uverenja, znanja, vrednosti). Oko ne vidi samu stvar, oko uvek vidi objekt, situaciju ili događaj u polju reflektovanja, intencija, uverenja, znanja, značenja, ideologije. Sličnost

filmske predstave stvari, situaciji ili događaju nije određena samo podudaranjem vizuelnih svojstava izgleda filmske predstave i svojstava izgleda stvari, situacije i događaja, već i sistemom klasifikovanja i imenovanja, tj. umetničkom praksom (ili svetom umetnosti po Arturu Dentou ili ideologijom po Altisijeu-Plejneu-Faržijeu). Bitno je naglasiti, bez obzira na različite filozofske konsekvence pojma *sveta umetnosti* i pojma *ideologije* da, ni svet umetnosti, ni ideologija, ne ispuštaju ni jedno filmsko umetničko delo iz svog opsega nad-determinacije perceptivnog doživljaja i semantičkog klasifikovanja perceptivnih doživljaja. Svet filma i ideologija filma predlažu efekte koji regulišu status onoga što se prikazuje ili, čak, status, subjekta koji se identifikuje kao filmski subjekt. Zato: (1) svaka filmska predstava je sličnija svim drugim filmskim predstavama, pa i slikama, iz istorije filma, fotografije i slikarstva nego spoljašnjem objektu, situaciji ili događaju koji prikazuje, i (2) filmska umetnost ne imitira prirodu, pošto je priroda (ono što se doživljava, vidi, razumeva, prikazuje kao priroda) proizvod umetnosti, nauke, religije, ideologije i društvenih običaja svakodnevice. Metaforično govoreći filmska umetnost ispisuje doslovne i nedoslovne predstave prirode. Komentar: ne bez ironije mogu reći da moj izlazak iz automobila na jednom parkingu na *autoputu br. 1* između Los Anđelesa i San Franciska, maja 1994. nije bio doslovni doživljaj, već *predstava predstave (mimēsis mimēzisa)*; zapravo, ponavljanje jednog od bezbroj filmskih kadrova iz američkih filmova sa istom radnjom (kôdiranim ponašanjem).

Relativistički koncept filmske predstave je ustanovljen na konvencijama lingvističkog, vizuelnog i zvučnog prikazivanja i na fenomenološkoj proizvoljnosti (otvorenosti) vizuelne i zvučne percepcije. Stoga se odbacuje zamisao filmske predstave kao kopije realnosti, i iznosi se stav da je vizuelno-zvučni-vremenski efekat, značenje, smisao i vrednost filmske predstave posledica simboličkih (značenjskih) strukturacija filmske predstave ili pojedinačne fotografije. Realizam prikazivanja ne počiva na količini vizuelnih, zvučnih, lingvističkih i vremenskih informacija o svetu, već na jednostavnosti i dostupnosti, koja zavisi od naviknutosti posmatrača na određene oblike prikazivanja i na sposobnosti kulture da pripremi prenos filmskog događaja u lingvistički interpretativni okvir posmatrača, a zatim i stvaraoaca. Stil prikazivanja na koji je posmatrač navikao smatra se realističnijim, a takvi filmovi se smatraju sličnijim realnosti: "Ako je prikaz stvar izbora, pravilnost stvar informacije, realizam je stvar navike" (Nelzon Gudman). Ali, navika nije jednostavna društvena intersubjektivna činjenica, već oblik podrazumevanja ili prećutnog znanja o pojedinačnoj želji (smeru želje, objektu želje, nedostatku objekta želje, fetišiziranom objektu želje, diskurzivno formulisanoj želji, dovedenoj do privatne ili javne ideologije) ili grupnoj ideologiji (usmerenim uverenjima koja grade kako zahtev, tako i očekivanje ne samo znanja, već i društvenog interesa). Ali, filmski realizam može da se vidi kao metodološki okvir prikazivanja i kritike modusa prikazivanja: realizam nije stvar korespondencije ili konvencija korespondencije, već toga kako i na kojoj osnovi se sprovodi

proces kritike, selekcije, klasifikovanja, međudodnošenja (montaže) i korekcije bilo koje doslovne (elementarne) fotografije (kadra) i celokupnog filmskog niza (niza kadrova ili fotografija), odnosno, konkretnog filmskog dela i nekih ili svih filmova. Za filmsku predstavu se može pokazati da je oblik konvencionalnog poretka. Filmski poredak prikazivanja izražava tačku gledišta filmskog umetnika ili njegove kulture ili hipotetičkog subjekta želje ili ideologije sa kojim se on identifikuje i sa kojima je u intertekstualnoj razmeni. Korespondencije filmske predstave i njegovog referenta (objekta prikazivanja) nisu jednostavno ogledalno date oku, već su posledica javnih i prećutnih pravila simboličkog uređenja vizuelne, zvučne i lingvističke materije filma (jezičko-vizuelno-zvučna igra unutar filma kao umetnosti, pri tome, pojam *igra* ne ukazuje na ludizam u umetnosti, već na pojam igre ustanovljen u filozofiji jezika Ludviga Vitgenštajna, odnosno, na *životnu aktivnost* kao oblik podjezičke ili parajezičke razmene smisla, značenja i vrednosti). Radikalizacija ovakve pozicije vodi stavu da filmsko delo ne prikazuje objekt (stvar, biće), situaciju ili događaj na doslovan način, već da prikazuje kako se oni vide, doživljavaju, izražavaju, razumevaju, interpretiraju i vrednuju u kulturi u kojoj je delo nastalo. Filmska predstava nije trag viđenog, naprotiv, viđeno je efekat (trag, posledica) izgleda, ali i pikturnih i semioloških strukturalnih odnosa značenja filma. Viđeno jeste i uvek jedino jeste ono što film (misli se na filmsku industriju, na istoriju filma, na svet filma i filmsko delo) proizvodi na mestu nemoguće (neprikazive, neizrazive) Realnosti kao zamenu za to što ne može biti predočeno, iskazano, prikazano, pokazano, dovedeno do očiglednog prisustva, izgleda i pojavnosti u polju imaginarnog i u polju simboličkog. Zato, film kao umetnost vidimo kao *semiološku umetnost*, a to znači umetnost koja filmske znake ili relacije filmskih znakova (filmski tekst) uspostavlja u odnosu sa društvom (kulturom) i njegovim moćima proizvodnje, razmene i potrošnje vizuelnog, značenja i smisla.

#### 5.4 PREKO IKONIČKOG FILMSKOG ZNAKA

I sada postavimo još jedan interpretativni krug. Pođimo od zamisli ikoničkog kôda!

Pazite, tek nekoliko uvodnih konkretnih primera!

U Antonionijevom (Micheangelo Antonioni) *Blow-Up*-u zaplet se kreće oko verifikacije ikoničkog kôda. Pokazuje se kako se jedan materijalni poredak fotografske emulzije uvećava da bi se crno-bela ploha identifikovala kao prepoznatljivi *lik*. Sve ostalo (seks, opsesija, modernost, tehnologija, urbano, zločin, strah) podređeno je preobražaju materije u znak i znaka u kôd. Antonioni doslovno pokazuje kako filmska beseda pokazuje svoju skrivenu emulzionu materijalnost i svoju usmerenost na preobražaj (praksu).

U Kronenbergovom *Videodromu* izvodi se fascinantna semiotički i semiološki obrt: (a) semiotički obrt se odvija u zameni mesta referenta (potencijalne egzistencijalne realnosti)

i poretka ikoničkih kôdova; drugim rečima poredak ikoničkih kôdova preuzima funkcije, pojavnost/izgled i mesto egzistencijalne potencijalne realnosti, a potencijalna realnost se smešta na mesto (efekte) poretka ikoničkih kôdova, i (b) semiološki obrt se odvija tako što se i referent (potencijalna egzistencijalna realnost) i poredak ikoničkih kôdova pojavljuju kao reprezentacije različitih necelih kultura (potrošene moderne i apokaliptičke tehnopost-moderne). Prestup smisla pojavnosti očekivanog poretka smisla se fetišizira. U filmu *Sudar*



Deivid Kronenberg, *Videodrom*, 1983.

telo je ono što se uvodi u tehnološko naslojavanje simbolima prisustva, odsutnosti i niprisutnosti-ni-odsutnosti. Mašina (*po-stav tehnike*) je narativno opravdanje za davanje (vizuelno prikazivanje) smrti i seksualnosti. Želeća mašina opravdava nemoć ljudskog tela da više želi, da bude željeno u prostoru i vremenu bez transcendentnih kriterijuma. Drugi je mašina koja nama čini mogućim da vidimo ogledanje smrti i seksualnosti u beskonačnom. Ne, beskonačnom transcencije, već sudara, udara... *Sudar* kao označitelj prodire i preobražava transcendentno (metaseksualnost i metasmrtnost) u pojedinačnu fragmentarnu priču o seksu i smrti pod okriljem mašina. Lakanovo "Nema metajezika!?" realizovano je kao *po-stav* tela i mašine u priči koja prikazuje, a ne pripoveda.

Tarkovski postavlja jake (retorički prenaplašene) vizuelne efekte ikoničkih kôdova, na primer, u *Stalkeru* (figura devojčice, objekti koji se kreću ili figura psa), da bi sasvim poništio njihovu ikoničnost. Međutim, njegovo poništavanje ikoničkog ne ide ka apstrahovanju (oduzimanju prava glasa vizuelnoj pred-



Andrej Tarkovski, *Stalker*

stavi), već naprotiv ka prenaplašavanju ikoničkog koje postaje, gotovo na magijski način, realnije od realnog. Tarkovski tu čini jedan fascinantni prestup: u pravoslavnoj kulturi, u čijem slikarstvu nije došlo do semiološkog renesansnog preobražaja simboličkog (uslovnog/konvencionalnog vizuelnog znaka) u ikoničko (kao bezuslovni/uzročni vizuelni znak koji konstituiše perceptivni poredak perspektive) on uspostavlja (ili, preciznije simulira) filmskim predstavama taj preobražaj, pokazujući traumatični rascap između simboličkog i ikoničkog.

Vraćamo se od primera ka raspravi.

Ikonički kôd (karakteristični vizuelni poredak prikazivanja) ima dva vida: (1) ikonički kôd je sistem ikoničkih znakova koji proizlaze iz konceptualizacije percepcije, i

(2) ikonički kod je znakovni poredak realizovan na vizuelnim konvencijama (ili lingvističkim konvencijama prevedenim u vizuelne) koje pripadaju redu vizuelne retorike. Ukazivanjem na dve komponente filmskog ikoničkog kôda pokazuje se logika povezivanja empirijske ravni vizuelnog i ideološke naddeterminacije koja vizuelno (perceptivno) preobražava u tekst (sistem značenja, efekte smisla i moguće vrednosti komunikacije, uživanja, znanja i posedovanja). Vizuelnost, zvuk i vremenitost su empirijski okviri filma ostvareni čulnom artikulacijom. Na empiriskoj artikulaciji, kao osnovi, se gradi retorička artikulacija filma kao umetnosti. Ikonički kôd, tj. karakteristični znakovni poredak koji svojom vizuelnom sličnošću prikazuje nešto, nije direktni ili uzročni (ogledalni, doslovni) efekat percepcije, već spekulativni element filma kao umetnosti i retoričkog *filmskog govora*. Ikonički kôd nije statični, završeni i celoviti poredak ikoničkih znakova filmskog dela, već je trenutak u procedurama filmskog označavanja. Taj trenutak ili ikonički trag izmenjuje znakove (dinamička znakovna ontologija), ali zadržava jedan invarijantni odnos između izmenljivih znakova. Taj invarijantni odnos između različitih znakova (znakova u vremenskom toku) jeste kôd, a to znači ono što prepoznajemo kao ikoničku naddeterminaciju filma. Film može da se gradi sa više sistema ikoničkih kôdova i različitih znakovnih protoka (*fluksova*). Teoriju mimezisa, zato, ne treba posmatrati samo kao analogni ili aluzivni model stvaranja filmske predstave i percepcije odnosa filmske predstave i sveta, već kao produktivni oblik ideološke nadgradnje (naddeterminacije) kojom se ograničava i usmerava recepcija (pogled, viđeno, zvuk, glas, doživljaj) i razumevanje filmske predstave (razumevanje vizuelnog, zvučnog, vremenskog, lingvističkog, semiotičkog i semiološkog kôda). Razumevanje je uvek dato u dvostrukoj artikulaciji: na planu tematizacija (mimezis kao potpora čitanju značenja i smisla konstituisanog sadržaja i naracije) i na planu vizuelno-zvučno-vremenskog poretka (mimezis kao realizacija jednog mogućeg interaktivnog fenomena).

Filmsko prikazivanje ima opštu epistemološku vrednost koju možemo opisati kao *arheološku strukturu znanja*, odnosno, ukazuje se na bliskost (preplet, spoj) viđenog, sluhom primljenog i jezički (lingvistički) saopštenog u konstituisanju znanja o prikazanom i znanja o prikazivanju. *Arheološko*, ovde, znači da aspekti filma nisu dati u kontinuumu TU prisutnosti, već u slojevima, registrima ili u strukturalnim odnosima razlika brisanih tragova. U epistemološkom smislu, film ne uspostavlja znanje na nivou ikoničkih znakova, već na nivou protoka ikoničkih kôdova. To znači da su ikonički znaci samo varijantni izmenljivi uzorci koji obezbeđuju prepoznavanje, opisivanje, objašnjavanje i interpretiranje invarijantnog trenutnog poretka (kôda).

Prikazivačke filmske sisteme određuju sledeće karakteristike:

- (1) Film kao umetnost je tehnika koja nastoji da produkuje efekat za oko i uho (telo, pogled, viđenje, smeštanje viđenog u jezik, ono što se čuje, smeštanje onoga što se čuje u jezik), tj. da produkuje samu sebe kao nešto što se u potpunosti podređuje

- (2) Funkcija filmskog prikazivanja je u tome da *materijalnu morfologiju filma* prikriva (prekriva): da simulacijom obeleži udaljavanje od doslovnog izgleda materije (poništava doslovnu svetlosnu površinu ekrana, skriva zrnastu strukturu filmske trake), da je pokrene kao jezičku igru razlika, da od nje udaljava doslovnost označiteljskog identiteta ekranske plohe i označiteljskog identiteta prozirnosti ili neprozirnosti filmske trake i montiranog zvuka. Ikonički znak, njegova bitna karakteristika svojim semantičkim efektima (ideologijom mimezisa) prikriva svoj stvarni izgled i čini ga odsutnim (nevidljivim, nedostupnim, skrivenim).
- (3) Jedan sistem filmskih predstava se čita iz drugih sistema (kriterijum intervizuelnosti i interfilmičnosti; ova dva pojma se mogu smatrati izvedenim i analognim zamislima intertekstualnosti). Drugim rečima, nemoguće je sistem vizuelnog, zvučnog i vremenskog (filmskog) prikazivanja čitati na osnovu njega samog. Filmska predstava ne prikazuje tako što jednostavno (optički) postoji ili tako što doslovno (vizuelno) referira stvarima, situacijama i događajima sveta, već tako što motivisano ili konvencionalno referira objektima, situacijama ili događajima sveta ukazujući na druge filmske predstave, slike i tekstove iz istorije filma, umetnosti i kulture (religiozni, ideološki, seksualni ili kulinarski tekst).
- (4) Filmska predstava (filmska slika, *imago*) ne konstituiše nezavisno i zatvoreno carstvo pogleda, ograđeni svet lišen opštenja sa onim što ga okružuje. Ni filmske predstave ne mogu da izbegnu zamku produktivne kombinatorike značenja. Kada se jednom uspostavi značenje vizuelne slike, tek tada počinju problemi; to znači da se svako uspostavljeno značenje umnožava, čini višeznačnim, potencijalno transformativnim i transfigurativnim. Filmska predstava (slika jednog konkretnog kadra) se može opisati kao ikonički tekst, pri tome ikonički tekst uvek je u dvostrukom kretanju: ka naivnom pogledu koji verifikuje predstavu kao doslovnu (analošku) predstavu objekta, situacije i događaja sveta i ka učenom ili meta pogledu koji predstavu uvek gleda i sluša kao efekat kojim telo postaje lik, zatim, figura, odnos tela prizor, a efekat sadejstva figure i prizora ikonički tekst. Ikonički tekst je vizuelna, zvučna i vremenska proizvodnja smisla i značenja koja povezuje različite ikoničke kôdove. Ono što *ikonički tekst* razlikuje od *ideografskog* ili *fonetskog teksta* jeste odsustvo utilitarne zakonomernosti. Gotovo da postoji onoliko filmskih gramatika koliko postoji autora, odnosno, jedna te ista filmska gramatika može biti upotrebljena na beskrajno mnogo neočekivanih načina (sa neočekivanim značenjskim i smisaonim posledicama većeg ili manjeg stepena motivisanosti). Odnosno, jedan film u različitim gledanjima (od različitog psihičkog, kulturnog, društvenog ili istorijskog znanja gledaoca) uspostavlja različita znanja. Kristijan Mez je ne bez ironije zapisao "život udvoje (= slika i

- jezik) odvija se u jednom zamišljenom zatvorenom krugu". Zato film kao umetnost ima tendenciju da prodire, *označiteljski prodire*, u lingvistički jezik podređujući ga vizuelnom (situacija okulocentrizma) i obratno, prekrivajući označenima svaki označiteljski tehno-poredak (situacija semiocentrizma). U filmu kao umetnosti semiocentrizam i okulocentrizam prepliću se obećavajući proizvodnju razlika izgleda i značenja, prisustva i odsustva, smisla i optike, figure i tela, vidljivog i nevidljivog, kazivog i nekazivog. Preplet mogućnosti semiocentrizma i okulocentrizma u filmu je unutrašnji preplet (imanentno *filmski po-stav*: efekat rada sa mašinom). Dok je u slikarstvu odnos slike i jezika uvek spoljašnji i haptički, podređen odnosu tela slikara, akumulacije gesta, pikturalne plohe kao podloge koja prima udare tela i spoljašnjeg velikog metateksta naddeterminacije (od biblijskog teksta do autoreferencijalnog teksta umetnika), u filmu jezik konstituiše vizuelno kroz *logiku po-stava kadriranja* (uokvirenog pogleda determinisanog sintaktičkom proceduralnošću kamere i intencionalnošću izbora i selekcije viđenog) ili *logiku po-stava montaže* (*rez* i *šav* su formalno jezički koraci i to ne na sintaktičkom nivou formalnih kombinacija slika ili unutar slike, već su jezički koraci na višem semantičkom nivou ugradnje interpretativne tačke prikazivanja ili izražavanja modernog izdvojenog subjekta).
- (5) Ako uporedimo tri tipa filma - rani modernistički film (od Grifita do Ejzenštajna ili Langa), visoki modernistički film (od Hičkoka preko Bergmana do Godara ili Vorhola) i postmodernistički film (od Vendersa preko Grineveja ili Džermana do Linča i Almovodara), tada odnos okulocentrizma i semiocentrizma ima sasvim različite karakteristike prepleta, pogledajmo ih:
- (a) rani modernistički film polazi od *velikog metateksta* (metatekst je ekvivalent realnosti, tekst na mestu očekivanja realnog) koji obuhvata i prekriva vizuelni poredak. Drugim rečima, semiocentrizam se realizuje kroz okulocentrizam koji prividno prikriva fundamentalni intertekstualni odnos ikoničkog teksta i velikog metateksta, obećavajući da će se pojaviti sama i doslovna realnost, na mestu, veoma posredne fikcionalizovane književne konstrukcije i produkcije realnosti;
- (b) visoki modernistički film uspostavlja odnos ekvivalencije između okulocentrizma i semiocentrizma ukazujući da okulocentrizam dozvoljava da filmska predstava pokaže svoju materijalnu ikoničku, indeksnu i simboličku prirodu, a to se postiže fragmentacijom efekata okulocentrizma ili u lakanovskoj terminologiji dopuštanjem da označitelj filma *prodre* iz značenjskog simboličkog pokrova ka oku i umu gledaoca,
- (c) postmodernistički film, naprotiv, polazi od filmske realnosti koja je iluzionistička i simulacijski prividna, ali prisutna (nije film po realnosti, već je realnost po filmu); postmodernistički film unutrašnju nelingvističku vizuelnu logiku prikazivanja



prikazanog (ili nelogiku ili paralogiku) pokazuje kao izvor svake ponude realnosti, to znači da se vizuelni efekat filmske slike pojavljuje kao osnovni konstituent iz koga se izvode jezičke predstave, drugim rečima, okulocentizam je polazna fikcionalizovana značenjski i smislaono vredna pojavnost iz koje se izvodi i jezik i ono kako jezik proizvodi značenja, smisao i vrednosti u kulturi - put je u odnosu na modernizam potpuno inverzan i determinisan je simulacijskom prevlašću slike nad svakim drugim oblikom proizvodnje smisla, značenja i vrednosti. U tom smislu: Vendersovo *nebo je digitalna simulacija* prizora koji postaje uzorak za svaki drugi prizor *kraja sveta* - bljesak neba u meksičkoj ili australijskoj pustinji se gleda digitalnim očima Venedersovih obrada slike; dojka u Almodovarovom filmu je *mimiezis mimezisa* svake filmske/teatraske i fantazmatске dojke i, zato, postaje iskrivljena predstava svih neoštrina *Edipovog kompleksa* (od Frojda do Lakana); komunikacioni poredak lingvističkog i vizuelnog sklapanja ugovora u Grinevejovim filmovima jeste model arbitarnosti, konvencionalnosti i komunikacije svake nedoslovne (prethodne i buduće) filmske predstave; tragična i smrtonosna ljubav unutar Džermanovih filmova jeste karakteristični *prestup* (transgresija) **Zakona modernog filma**, pošto filmski znak (ili poredak znakova kao filmski tekst) pretvara u sam označitelj (dovršenje anticipacije smisla jezika emocija), itd. itd.

## LITERATURA:

- \*\*\* Dušan Stojanović, "Teze za jednu teoriju filma", *Delo* br. 11, Beograd, 1971, str. 1241-1249.
- \*\*\* David Curtis, *Experimental Cinema*, A Delta Book, New York, 1971.
- \*\*\* Kristijan Mez, *Ogledi o značenju filma I*, Institut za film, Beograd, 1973.
- \*\*\* Kristijan Mez, *Jezik i kinematografski medijum*, Institut za film, Beograd, 1975.
- \*\*\* Laura Mulvey, "Visual pleasure and narrative cinema", *Screen* vol.17 no. 2, London, 1975, str.6-18
- \*\*\* "Psihoanaliza i film" (temat), *Treći program RB* br. 27, Beograd, 1975, str. 404-621.
- \*\*\* Juri Lotman, *Semiotika filma i problemi filmske estetike*, Institut za film, Beograd, 1976.
- \*\*\* Kristijan Mez, *Ogledi o značenju filma II*, Institut za film, Beograd, 1978.
- \*\*\* Dušan Stojanović (ur), *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978.
- \*\*\* Andre Bazin, "Ontologija fotografske slike" iz Dušan Stojanović (ed), *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978, str.339-345.
- \*\*\* Rolan Bart, "Problem značenja u filmu", iz Dušan Stojanović (ur), *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978, str. 417-424.
- \*\*\* Umberto Eko, "Kinematografski kod", iz Dušan Stojanović (ur), *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978,

str. 460-470.

- \*\*\* P. Adams Sitney (ed), *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism*, New York University Press, New York, 1978.
- \*\*\* Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, 1978.
- \*\*\* Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge Mass, 1979.
- \*\*\* Jean Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 1980.
- \*\*\* Annette Kuhn, *Women's Pictures. Feminism and Cinema*, Routledge & Kegan Paul, London, 1982.
- \*\*\* "Teorija levice" (temat), *Filmske sveske* br. 1-2, Institut za film, Beograd, 1982.
- \*\*\* Peter Wollen, *Readings and writings. Semiotic Counter-Strategies*, Verso, London, 1982.
- \*\*\* *Ekran* št. 9-10 i *Problemi* št. 12, Ljubljana, 1983.
- \*\*\* "Kodovi predstavljanja i kriza znaka u teoriji filma" (temat), *Filmske sveske* br. 2, Institut za film, Beograd, 1984.
- \*\*\* Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, Oxford, 1984.
- \*\*\* David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York, 1985.
- \*\*\* "Avtor / žanr / Gledalec" (temat), *Ekran* št. 9, 10, Ljubljana, 1985.
- \*\*\* Victor Burgin, James Donald, Cora Caplan, *Formations of Fantasy*, Methuen, London, New York, 1986.
- \*\*\* Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.
- \*\*\* "Filmske Poetike" (temat), *Treći program RB* br. 72, Beograd, 1987, str. 93-135.
- \*\*\* "Film & črta / Glas / črta / Pogled / Realno(st) / želja" (temat), *Problemi* št. 11-12 i *Ekran* št. 9-10, Ljubljana, 1987.
- \*\*\* Jonathan Crary, "Techniques of the Observer", *October* no. 45, New York, 1988, str. 3-35.
- \*\*\* Andre Müller, "Wim Wenders: nebo iznad Berlina" (razgovor), *Quorum* br. 1, Zagreb, 1988, str. 141-149.
- \*\*\* Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.
- \*\*\* Slavoj Žižek, *Pogled s strani*, Revija Ekran, Ljubljana, 1988.
- \*\*\* Joan Copjec, "The orthopsychic subject: film theory and reception of Lacan", *October* no. 49, New York, 1989.
- \*\*\* Peter Brunte, David Wills (eds), *Screen/Play. Derrida and Film Theory*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1989.
- \*\*\* Stojan Pelko, "Kako misliti film", *Problemi razprave* št. 2-3, Ljubljana, 1989.
- \*\*\* Nikola Šuica, Goran Gocić (ur), "Peter Greenaway" (temat), *Quorum* br. 1, Zagreb, 1990.
- \*\*\* Frederic Jameson, *Signatures of the Visible*, Routledge, New York, 1990.
- \*\*\* *Hitchcock II*, Analecta, Ljubljana, 1991.
- \*\*\* Zdenko Vrdlovec (ed), *Filmske figure. Sodobna francoska teorija in analiza filma*, Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana, 1991.
- \*\*\* Timothy Murray, *Like a Film. Ideological fantasy on screen, camera and canvas*, Routledge, London, New York, 1993.



- \*\*\* Wittgenstein: *The Terry Eagleton Script, the Derek Jarman Film*, British Film Institute, London, 1993.
- \*\*\* Nevena Daković, *Melodrama nije žanr*, Prometej, Novi Sad, 1994.
- \*\*\* Hrvoje Turković, *Teorija filma*, Meandar, Zagreb, 1994.
- \*\*\* "Filmske fantazije" (temat), *New Moment* br. 3, Beograd, 1995.
- \*\*\* Stojan Pelko, *Pogib in počas. Podobe Wima Wendersa i Andrej Šprah*, "Utrujen od podobe svojega pogleda", Studia Humanitas, Ljubljana, 1997.

## 6. POSTSTRUKTURALISTIČKE RASPRAVE O TEHNOUMETNOSTI

### 6.1 TECHNÉ, HAJDEGEROVI EFEKTI; TRADICIONALNI, MODERNI I POSTMODERNI POJAM TEHNOESTETIKE I TEHNOUMETNOSTI

Polazna teza rasprave tehnoestetike može da glasi: tehnoestetika je estetička teorija koja opisuje, objašnjava i interpretira pojam i artificijelni svet tehnike u njegovom istorijskom i aktuelnom smislu. Možemo tumačiti reč po reč (sintagmu po sintagmu) uvedene definicije-teze:

- estetička teorija: teorija koja je uvedena i razvijena u tradiciji (dijahronijska karakterizacija) ili u instituciji (sinhronijska karakterizacija) estetike, to znači da je uvedena tematizacijama čulne spoznaje;
- opisuje, objašnjava i interpretira: estetička teorija da bi bila teorija mora (a) da uvede svoj objekt izučavanja (da ga opiše), (b) da ga razvije (objasni u odnosu na pretpostavke na kojima je zasnovana estetika kao teorijska disciplina i u odnosu na spoljašnji objekt prema kome referira ili koji prikazuje), i (c) da ga dovede u intertekstualni odnos sa drugim teorijskim disciplinama (da ga interpretira);
- pojam tehnike: pojam tehnike je ono značenje koje zahvata uvek proizvedeni i zato artificijelni referentni objekt (tehnika, tehnika kao mašina) pokazujući kako se pojam znanja (*episteme*) i umeća (*techné*) razdvajaju i spajaju gradeći efekte - tehnika postoji kao efekt koji proizvode identifikacije znanja i umeća;
- artificijelni svet tehnike: tehnika kao estetski objekt, a to znači objekt teorijske discipline nazvane estetika, kolekcija je efekata koji su različiti od pojma prirodnog (prirodno datog i lepog), a to znači da je tehnički objekt intencionalni objekt preobražaja episteme u veštinu koja, u metajezickom smislu, produkuje osnove za nove episteme (znanja sasvim različitog reda od poznavanja prirode);
- u njegovom istorijskom i aktuelnom smislu: pojam tehnike ili estetičke teorije o efektima tehnike nije konzistentan pojam, već istorijski diferenciran skup (pojmovi), grubo rečeno: (a) tradicionalni pojam tehnike pripada redu preobražaja prirode (ospoljenja veštine) u društveni proizvod (artefakt), koji ma koliko bio različit od kriterijuma prirode može biti njima opisan, objašnjen i interpretiran (pojam umeća je blizak, veoma blizak delovanju prirodnih sila), (b) moderni pojam tehnike pripada redu proizvodnje (instrumentalizacije veštine do masovne podele rada), pri čemu nije u pitanju samo preobražaj prirode, već i unošenje kibernetičkih principa (regulacije i povratnih sprega regulacije) kako u prirodne tako i u veštačke procese proizvodnje artefakta (proizvedeni komad) koji može, ali i ne mora biti prirodnog porekla, i (c) postmoderni pojam tehnike pripada strukturalnoj organizaciji arbitrarnih procesa proizvodnje efekata po uzoru na druge artificijelne

processe kulture, pri tome, priroda nije ni spoljašnje okruŹje, ni objekt preobraŹaja, već jedan artefakt među drugim artefaktima prikazivanja (proizvodnje informacija, predstava). Metaforiĉno govoreći, tradicionalni pojam tehnike je analogan (veština i znanje po uzoru na prirodu). Moderni pojam tehnike je analogno-digitalan (veština i znanje su izvedeni iz uzoraka prirode, ali su, zatim, do tog stepena transformisani da imaju strukturalnu autonomiju, mada ne i arbitrarnost u smislu arbitrarnosti oznaĉitelja i oznaĉenog u znaku). Postmoderni pojam tehnike je digitalan (veština i znanje su instrumentalni arbitrarni i nemotivisani odnosi sintaktiĉke artikulacije informacijske supstance i, zatim, svake druge pojavnosti analogno njoj). U analognom sistemu postoji uoĉljiva razlika (rastojanje) između objašnjavanja (poznavanja) i raspolaganja (proizvođenja, razmene i potrošnje). U analogno-digitalnom sistemu objašnjavanje i raspolaganje su međusobno funkcionalno povezane relacije koje odgovaraju utilitarnim krite-rijumima. U digitalnim sistemima objašnjavanje i raspolaganje su razliĉiti efekti istog semiotiĉkog (softverskog) organizovanja efekta (imaginarne i simboliĉke predstave).

Estetiĉki poredak razumevanja tehnike u njegovoj istorijskoj proteŹnosti razlika od tradicije (Grci) preko moderne (Hajdeger, Adorno, Vitgenštajn, Habermas) do post-moderne (Gatari, Delez, Bodrijar, Virilio, Derida, Haravejova) pruŹa nam, moŹda, drastiĉnije Feliks Gatari kada suoĉava dva razliĉita tipa iskaza:

Šta je TO i koji je naĉin na koji TO jeste

i

mašina se obraĉa mašini, pre nego što se obraĉa ĉoveku.

U pitanju su sasvim razliĉite ontologije: (1) prvi iskaz ukazuje na ontologiju koja gradi hijerarhiju znanja (kuću metajezika) na razlici i korepondenciji instrumentalnog i eksplanatornog znanja, a (2) drugi iskaz ukazuje na ontologiju koja gradi registre znanja (staze ili trajektorije diskursa) koji iz instrumentalnog znanja izvode eksplantorno znanje o efektu (ekstazi) koji je mimezis efekata aktuelne i istorijske tehnike. Grubo, strukturalistiĉki govoreći, prvi iskaz ukazuje na ontologiju preobraŹaja (prirodnog u artefakt), a drugi iskaz govori o proizvodnji, razmeni i potrošnji ontologije među ontologijama. U prethodnim reĉenicima namerno ne razdvajamo pojam *ontologije* i pojam *morfologije*. Još jedan bitan niz razlika:

- u tradiciji je mišljenje *nebića* bilo pogrešno mišljenje, mada, je ipak mišljenje koje ĉini mogućim ispravno (smisleno) mišljenje o biću kao takvom (o *prisustvu bića*),
- u modernoj je mišljenje *bića* ili *nebića* bilo granica jezika (horizont sveta) kao takvog: ono ishodišno (izvorno, prvobitno) izgubljeno okidanje oznaĉitelja (Hajdeger) ili tautologija kao granica našeg sveta (Vitgenštajn),
- u postmodrnoj mišljenje *nebića* (metaforiĉno *mašine*) jeste mišljenje koje proizvodi

imaginarni (ekranski prikazan) horizont Źelje sveta: "Mašine Źelje", pisao je Gatari, "mašine estetskog stvaranja, konstantno revidiraju naše kosmiĉke granice". Ali, kosmos ĉije su brujanje osluškivali stari Grci i kosmos o kome govori Gatari nije više isti kosmos: iz onog, starijeg, stvoreni su preobraŹajem (ma šta to znaĉilo) ljudi (ljudska vrsta, civilizacija, tehnika, kultura, umetnost i rat), a iz onog, novijeg, stvoreni smo mi - *mi mašine*! Budućnost je sasvim neizvesna, ali izvesnost je uvek bila samo smrt!

Napomene.

Rasprava pojma *tehnoestetike* je istorijski nastala iz interpretacija efekata i upliva (pogodaka i promašaja) Hajdegerove filozofije tehnike na teorije tehnike poznog modernizma i postmoderne. Kod Hajdegera ĉitamo: "Pitanje o tehnici je pitanje o konstelaciji u kojoj se stjeĉe raskrivanje i skrivanje, i ono bivstveno istine." i "Međutim, što više mi ispitujući promišljamo bit tehnike, utoliko tajnovitijom postaje bit umjetnosti." I, zatim, u pustim, sasvim pustim, pred-sobama postmoderne ĉitamo: "Kretanje istorije je konkretizovano na raskrsnici heterogenih mašinskih univerzuma, razlikujućih dimenzija, međusobno stranih ontoloških tekstura, sa radikalnim inovacijama, sa odloŹenim pradedovskim zaboravljenim i zatim reaktiviranim mehanizmima." (Feliks Gatari) i "Odnos aktualnog i virtualnog uvek saĉinjava kolo, ali na dva naĉina: ponekad aktualno upućuje na virtualnost kao na nešto drugo u neizmernim kolima, gde se virtualno aktualizuje, ponekad aktualno upućuje na virtualno kao na vlastito virtualno, u sve manjim kolima u kojima se aktualno kristalizuje s aktualnim." (Źil Delez).

Ako pojam *tehnoestetike*, sada, izvedemo na drugi naĉin, iz druge istorije razliĉite od istorije hajdegerovskih primera, tada se moŹe reći da je *tehnoestetika* diskurs o estetskim strategijama fikcionalizacije objekta, prostora i vremena, odnosno, u fenomenološkom smislu medijske (*tehno*) fikcionalizacije sistema odnosa relativnih statusa subjekta, objekta, prostora i vremena. Tehnika ĉini mogućim fikcionalizaciju objekta, proizvodnje, razmene i potrošnje. Protok (*fluks*) umesto stanja stvari. Zato, tehnika nije samo mašina, već pokrenuti odnos (protok: *fluks*) odnosa i funkcija. Opetava se putanja od dijalektike duha preko *istorijskog dijalektiĉkog materijalizma* i *dijalektike fenomena* do *digitalne dijalektike* (dijalektike tehno-jeziĉkih igara: arbitrarne fikcionalne upotrebe efekata hardvera i softvera u cilju postignuća estetskog (umetniĉkog ili samo ĉulnog) ili anestetskog efekta. Postavlja se pitanje da li metafore zasnovane na tehnološkom poretku imaju drugaĉije konsekvence od metafora zasnovanih na prirodnom poretku?

Uoĉavanje pozicija diskursa o tehnici suoĉava nas sa pitanjem šta jeste diskurs o tehnici ili šta jeste pitanje o tehnici?

Prvi odgovor. *Diskurs o tehnici* jeste izvesnost mimezisa nove artificijelne neprirode koja nas okruŹuje, obuhvata i ĉini mogućim kao telo i um. Mimezis obuhvatajuće neprirode tehnike nije odraz sveta u diskursu kao što je to bio Aristotelov zahvat ka ikoniĉkoj

naddeterminaciji smisla tragedije (preobražaja fikcionalne moći mita u mimetičku moć tragedije). Mimezis obuhvatajuće neprirode tehnike nije eklektični odraz odraza (traga, precrtanog traga, brisanog traga) istorijskih produkcija smisla kao što to jeste u Deridinim postavkama diskursa savremene filozofije. Mimezis obuhvatajuće neprirode tehnike jeste produkcija sveta na modelima proizvodnje mašine ili proizvodnje efekata mašine u virtuelnom prostoru mašine i mašinskom vremenu. Osnovni kriterijum mimetičke veze nije zamisao ikoničke (kao čulne) sličnosti i njoj odgovarajuće retoričke naddeterminacije, već uspostavljanje regulacionih petlji između bioloških i artificijelnih mašinskih, odnosno, između prostornih i vremenskih ili doslovnih i fikcionalnih igara.

Drugi odgovor. Diskurs o tehnici jeste tip metaforičkog i fikcionalnog teorijskog diskursa koji identifikuje, opisuje, objašnjava, interpretira i raspravlja sve (tehniku, kulturu, umetnost, estetiku, seksualnost, politiku, ekonomiju, religiju, filozofiju kao ontologiju, filozofiju kao epistemologiju, psihologiju kao kognitivnu nauku, svakodnevicu, zabavu, potrošnju, želju, uživanje, komunikaciju, itd) posredstvom izraza i posrednih metaforičnih predstava tehnike. Mimezis tehnike u njenom doslovnom izrazu i tehnike u njenom žargonskom izrazu postaje teorijski žanr prikazivanja i izražavanja sveta/svega. Razlikuju se dva usmerenja:

- (a) diskurs o tehnici je apologija masovnoj (potrošačkoj, pop) kulturi i kao takav on jeste diskurs želje u polju Drugog (u polju mašine) ili diskurs ekstaze (svođenja celokupnosti bića i sveta na samo jednu dimenziju potrošnje, uživanja, kontemplacije, elektronskog produžavanja tela, biološkog produžavanja mašine, razmene informacija); diskurs o tehnici, zato, ima forme nove velike audiovizuelne (ređe taktilne) retorike identifikacije egzistencije;
- (b) diskurs o tehnici je ironična, parodijska ili, čak, analitička kritika ili subverzija tehnike kao konstituenta masovne ili dominantne kulture; razlikuju se one kritičko-subverzivne strategije: (b.1) koje totalizujuću prevlast tehnike osporavaju sa stanovišta mogućeg projekta subjekta (u terminologiji koja korespondira zapadnim političkim teorijama one se mogu nazvati levičarskim ili, u estetskom smislu, zamislama modernizma posle postmodernizma) i (b.2) koje totalizujuću prevlast tehnike osporavaju sa stanovišta izgubljenog organskog ili transcendentnog jedinstva/izvora (u terminologiji koja korespondira zapadnim političkim teorijama one se mogu nazvati desničarskim ili, u estetskom smislu, zamislama postistorijskog eklektičnog neokonzervativizma).

## 6.2 TEHNOESTETIKA I TEHNOUMETNOST

Tehnoestetika je postmodernistička teorija koja savremeno društvo, kulturu i umetnost opisuje, objašnjava i interpretira posredstvom tehnoloških informacijskih modela

prikazivanja sveta i generisanja nove (druge, veštačke) tehnorealnosti sveta ljudi i sveta mašina. U pitanju je pomak od proizvodnje objekta (artefakta, komada) **ka proizvodnji samog sveta** (konteksta, ambijenta, realnosti). Postmoderna tehnoestetika je intertekstualna i interpretativna teorija koja nastaje suočenjem diskursa: estetike, teorije umetnosti, specijalističkih diskursa kompjuterskih nauka i kulturoloških studija.

Tri su karakteristične koncepcije tehnoestetike u dvadesetom veku:

- (1) tehnoestetika avangarde (od futurizma do konstruktivizma) projektuje utopijsku viziju novog industrijskog društva (napretka, brzine i masovne potrošnje),
- (2) tehnoestetika neoavangarde (umetnost posle enformela, neokonstruktivizam, kinetička umetnost, elektronska muzika) ostvaruje utopijsku viziju (konkretna utopija) sinteze nauke i umetnosti kroz artikulaciju laboratorijskog istraživanja umetnika ili grupe umetnika po uzoru na rad naučnog tima, i
- (3) tehnoestetika postmoderne elektronskim informacionim sistemima (video i TV mreža, satelitski prenosi, kompjuter i kompjuterska mreža, kibernetički regulacioni prostor, holografske predstave) pristupa kao sredstvima (oruđima, efektima, posrednicima/protezama) masovne kulture i potrošnje informacija.

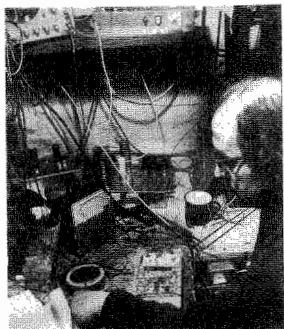
Umetnik avangarde je neka vrsta *tehno-mesije*, koji proriče (anticipira) ono što je još neizrecivo (nesaznatljivo, neprisutno). Umetnik neoavangarde preuzima funkcije naučnika i tehničara, on umetnost od estetskog vraća tehničkom (medijskom, instrumentalnom) istraživanju (objekta, ambijenta, teksta, zvuka). Umetnik postmodernizma je potrošač koji se ne razlikuje mnogo od hakera ili producenta. On ne stvara, već organizuje medijski poredak koji omogućava proizvodnju, razmenu i potrošnju umetničkih ili estetskih efekata.

Temelje poznomodernističke i postmodernističke tehnoestetike anticipirali su Žak Derida, Žan Bodrijar, Pol Virilio, Feliks Gatari, Teorijski kolektiv iz Majamija, itd. Po Žanu Bodrijaru danas više nema scene i nema ogledala, postoji samo ekran i mreža. Nema više transcendencije i dubine, postoji samo imanentna površina na kojoj se odvijaju instrumentalne delatnosti, glatka i delatna površina komunikacije (*ekran*). Prostor kulture nastao produkcijom novih medija (TV ekran, video ekran, ekran kompjutera i terminala) gradi svet nove realnosti (hiperrealnosti). Modernistička kontemplacija izdvojenih i autonomih estetskih i umetničkih svojstava umetničkog objekta zamenjena je ekstazom spektakla prožimanja masovne i visoke umetnosti, a ekstaza spektakla zamenjena je usamljeničkom opscenošću, opčinjenošću, fatalizmom i narcističkim ekstatičkim suočenjem sa ekranom i svetlosno-informacijskom igrom zavođenja. Prevladavanje ekstaze spektakla vođeno je



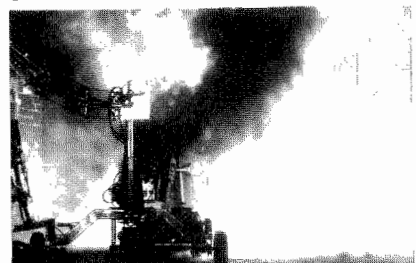
Avangarda: Radionica za svetlo u Bauhausu, 1923-24.

zamenom performativnog materijala informativnom mrežom (performativnog čina informativnom recepcijom). Ove igre (ne jezičke, već ekranske igre) više podrazumevaju performans na sceni (spektakl za Drugog). One su usamljeničko uživanje u čistoj općinjenosti, slučajnoj i psihotropičnoj. Ako je scena spektakla zavodila, opscenost općinjava. Jedina istinska želja jeste želja za tehničkom veštinom produkcije predstava na mestu realnosti (uživanja). U ekstremnom obliku *jedina istinska želja jeste želja mašine*



Neoavangarda: Edvard Ihnatovič  
(Edward Ihnatowicz),  
rad u laboratoriji, 1971.

(Delez) koja na mestu ljudske želje nudi beskrajne varijante elektronske mogućnosti želje. U elektronskoj muzici 90ih godina više ne nastaje situacija u kojoj slušalac želi da sluša muziku, već *elektronski regulacioni sistem kao da želi da bude slušan od slušaoca* (interaktivna povratna sprega tu postaje dominantni faktor invertovanja normalne recepcije). Fatalizam je svest o tehničkom kruženju koje briše vidljiv i smislen odnos uzroka i posledice, sve se dešava u carstvu regulacije (*feedbacka*). Regulacija postaje suštinski kriterijum estetskog doživljaja. Fatalizam se otkriva u tome što je sve poznato na samom početku i da je otkrivanje ili istraživanje ponavljanje (odslikavanje) početnog znanja o tehničkom ishodu igre (o tehničkom ishodu istorije, o tehničkom ishodu preobražaja slike u zvuk, zvuka u električni impuls, električnog impulsa u seksualni nadražaj). Ali, tehničko je i otpor teorijskom: proizvodnja (preobražaj) materije/informacije naspram interpretacije mogućeg sveta. Tehnika je u modernizmu interpretirala svet, u eklektičnom postmodernizmu je interpretaciju postavila kao sam svet, a u



Postmoderna: VR (Virtuelna realnost).

težno postmodernizmu je došlo do poništavanja interpretacije mogućnostima transformacije predstave. Transformacija zamenjuje interpretaciju. Ali, tehničko je i otpor istoriji u onom smislu u kome se mašinsko vreme suprotstavlja realnom (iskustvenom, fizičkom, njutnovskom) vremenu. Da li nas tehnika spasava od istorije ili, naprotiv, istoriju umnožava kroz beskrajne efekte *prikazivanja prikazanog* u drugom, trećem ili N-tom trenutku nekog mogućeg vremena. Vreme više nije jedno vreme, već mnoštvo razlika između fikcionalnog i mašinskog vremena.

Tehnoestetika je uvela niz novih termina koji se koriste i kao metafore (socijalnih, psiholoških i estetskih deskripcija) i kao doslovni opisi aktuelnog prostora egzistencije. Važniji termini su: *softver*, *hardver*, *ekran*, *elektronska proteza*, *kiborg*, *virtuelna realnost* (VR), *kiberprostor*, *kiberontologija* i *ekstaza*. Pristupimo čitanju, pre nego što transformacija poništi svaku mogućnost interpretacije.

### 6.2.1 Arbitrarnost

Arbitraran (proizvoljan) je, prema Ferdinandu de Sossiru, odnos između elemenata (pojma i akustičke slike) lingvističkog znaka. U semiološkom smislu, na primer, kod Rolana Barta ili kod Žaka Lakana, arbitraran je odnos između elemenata (označenog i označitelja) bilo kog znaka (lingvističkog, modnog, bihevioralnog, slikarskog, muzičkog, alhemijskog, ideološkog). Pri tome, arbitrarnost ne označava tek slučajni spoj označitelja i označenog, već, najčešće, relativno motivisani spoj. Motivisanost se može objasniti na različite načine kao vizuelna (za simbol pravde se koristi vaga, a ne automobil ili krevet), zvučna (kod onomatopeje postoji akustička veza između zvuka i vrednosti koju označeno iskazuje), kao kontekstualna (za izvesne kontekste svojstvena je upotreba izvesnih fenomena sa specifičnim značenjima, na primer, bela odeća je znak žalosti u Indiji, a crna u Evropi), kao psihološka, kao istorijska, itd.

Ako se komparativno posmatraju umetnička dela predmodernizma, modernizma i postmodernizma tada se zapažaju sledeće razlike u definisanju arbitrarnosti:

- (1) tradicionalna mimetička dela (slikarstva, romana, drame) su eksplicitno motivisana naddeterminacijom ikoničkog horizonta prikazivanja (sličnost i iluzionizam kao navika ili kao pogled na svet), drugim rečima, pravilima, navikama ili paradigmatičkim primerima sličnosti i razlike izgleda dela i sveta,
- (2) modernistička dela, posebno dela radikalnog nemimetičkog stvaranja, su motivisana na drugostepenom (ili meta nivou), na primer, Iv-Alan Boa u raspravi apstraktnog modernističkog slikarstva pokazuje da ono nije arbitrarno u smislu potpune proizvoljnosti, već da je u pitanju motivisana arbitrarnost koju karakterišu esencijalizam (težnja ka primarnom i autonomnom svojstvu umetničkog dela) i istoricizam (orijentisan razvoj autokritičkog istraživanja matične discipline i stupnjevitog razvoja apstrakcije), i
- (3) u postmodernizmu se zamisao arbitrarnosti dovodi do poetičkog principa (ili formule) koji pokazuje da je svaki lingvistički ili semiološki sistem relativna, nestabilna, fragmentarna i otvorena promenama kulturološka tvorevina.

U postmodernizmu se zamisao arbitrarnosti razvija do principa ili formule razlike, drugim rečima, jedan tekstualni, slikovni ili bihevioralni element postoji ne po sebi ili po nekim ontološkim ili morfološkim aspektima, već po tome što je različit od drugih elemenata i po tome što svoja trenutna svojstva dobija na osnovu relativnog i trenutnog odnosa sa drugim elementima. Arbitrarnost eklektične postmoderne je karakteristika proizvodnje i funkcionisanja viška (preobilja) smisla, a ne izraz skrivenog (potisnutog, prekrivenog, maskiranog) smisla (kao kod simbolista ili nadrealista). Smisao nije ono što nedostaje, već ono čega ima u preobilju, već ono što se umnožava.

Pojam arbitrarnosti u postmodernoj teoriji je tretiran od semioloških rasprava (pozni Bart) preko rasprava političkog i pravnog sistema (Ernesto Laclau, Kl. Lefort,

Žan-Fransoa Liotar, Žak Derida, Jelica Šumič-Riha) do analize tehnosistema (Žan Bodrijar, Pol Virilio, Dona Haravej).

U semiološkom smislu arbitarnost je osnova iz koje se izvodi postmoderna retorička i ritualna produktivnost. Književni tekst, umetnička slika ili modni predmeti nisu određeni referentnom funkcijom ili morfološkim ontološkim aspektima (broja slogova, odnosa podloge i predstave, dužinom suknje), već produktivnošću izgleda (retoričkim figurama poze), retorički pojačanim smislom i značenjima. Vrednost umetničkog dela nije neočekivani višak smisla i značenja koji delo kao da pokazuje ili produkuje, već višak vrednosti koji se pojavljuje kao *mimezis mimezisa* viška vrednosti u kulturi, istoriji, fantazmu...

U političkom smislu razvijeno demokratsko društvo je društvo u kome su moć, zakoni i znanje arbitarni, ali motivisani. Demokratsko društvo je scena za nekontrolisane i arbitrarne situacije i događaje. Demokratsko društvo se ne zasniva na nužnosti volje vođe ili istorijske zakonitosti ili biološke povezanosti, već na osnovu arbitarnog slučaja, posrednog koncenzusa i pravila koja se iz koncenzusa izvode i novim ugovorom prihvataju i primenjuju. Pravila su arbitrarne i motivisane propozicije oko kojih se dogovaraju pripadnici različitih interesnih (nacionalnih, etičkih, klasnih, ideoloških, religioznih, polnih, ekonomskih) konteksta. Demokratija je po Lefortu (\*\*\*\*\*) okarakterisana radikalnim nedostatkom, a to znači praznim mestom moći. Društvena, politička ili ekonomska moć je lokalna, decentrirana, heterogena, višeznačna i privremena. U postmodernom demokratskom društvu postoji više sinhronih političkih modela. U kolektivnoj i individualnoj svesti pojmovi kao što su pravda, istina, pravo na nešto i moć upravljanja se prihvataju kao arbitrarne i relativne kategorije o kojima se odlučuje, pregovara i ugovara, a ne kao univerzalne i nepromenljive ontološki utemeljene istine. Po Laklau temeljni problem aktuelne političke teorije je uspostavljanje odnosa prema univerzalnom kroz kritiku esencijalizma, fundamentalizma, hegemonizma i totalitarizma.

U tehno-sistemima komunikacije, prikazivanja i artikulacije životne sredine arbitarnost je realizovana kroz tri modusa:

- (a) arbitarnost znači pokoravanje pravilu (upravljanja, regulacije, kodiranja, prikazivanja), a ne zakonu (naglašava se kulturološka artificijelnost svakog tehnosistema, tj. različiti softveri se realizuju saglasno različitim pravilima, a ne različitim prirodnim ili fizičkim ili istorijskim zakonitostima),
- (b) arbitarnost znači simulacijsku obradu podataka, a ne obradu podataka zasnovanu na analognom modelu, drugim rečima, obrada podataka zasnovana na modelu je izvedena iz odnosa reference (*originala*) i lingvističke ili slikovne predstave reference (kopije, predstave), a obrada podataka zasnovana simulacijom ne poštuje referencijalne odnose, već tehničke (sintaktičke) mogućnosti produktivnog kombinovanja označenih i označitelja bez poštovanja ontoloških relacija, i
- (c) arbitarnost sistema je metafizički koncept po kome ljudska egzistencija nije određena

božanskim zakonima ili zakonima prirode, već kompleksnošću (umnoženošću, složenošću) informacijskih mreža koje subjekt prezentuju (prikazuju, zastupaju) za druge informacijske mreže.

## 6.2.2 Hardver

Hardver je konkretan predmet (elektronska struktura, uređaj) koji omogućava da se *softver* realizuje u procesu unošenja, obrade i iznošenja podataka. Hardver je elektronska struktura koja poseduje odredljivu, konačnu i specifičnu *ontologiju*. Hardver je nešto što kao da ima *telo*. I to *telo* kao da podleže fizičkim zakonima. Ontologija hardvera je materijalistička morfologija utemeljenja realnog prostora i vremena. U estetičkom smislu hardver je fizičko telo posrednika ili otelotvorenje retoričke figure koja instrumentalno čini mogućim efekte umetničkog i estetskog. Efekti hardvera prikrivaju ga i čine ga nevidljivim. Hardver je određen ontološki (ima materijalnu morfologiju), dok su efekti koje proizvodi su kvaziontološki (kao da su ontološki mada nemaju morfološku obavezu spoljašnje reference) ili simulacijski (nisu ni kao da su ontološki, već se zasnivaju na intenzionalnim simulacijskim efektima koji nemaju ni hipotetičku ni fiktionalnu potencijalnu vezu sa spoljašnjim materijalnim svetom). Hardver se nalazi u fizičkom prostoru i vremenu, a njegovi efekti u *fiktionalnom simbolički proizvedenom* prostoru i vremenu. Proizvodnja (u industrijskom društvu proizvodnja objekta) postaje produkcija (efekta, situacije, iluzije, odnosa, informacije, predstave).

Da li se hardver u performativnom smislu može opisati kao *po-stav* koji *iz/zaziva* ispostavljanje, postavljanje efekta koji se odigrava i u svom mašinskom vremenu i u našem realnom vremenu? Hardver ukazuje na pomak od **označitelja** ka **mašini** i gledajući hardver mi uvek gledamo nešto drugo od onoga što vidimo. Vidimo tok (*fluks*): toplote (razmena energije), mehaničkog rada (preobražaja objekta u objekt), simbola (značenja u smisao i smisla u vrednost), itd. Hardver je mogućnost proizvodnje i potrošnje onog što je sasvim drugačije od hardvera. Znanje koje je u humanističkoj tradiciji Zapada bilo koherentno i univerzalno, a u moderno doba okrenuto subjektu (rađanju subjekta u prosvetiteljstvu XVIII veka i smrti subjekta u poznom modernizmu 60ih godina XX veka), danas jeste tehničko znanje o manipulativnim efektima hardvera.

## 6.2.3 Softver

Softver je formalni jezički zapis ili sistem zapisa pomoću kojih kompjuter (mašina) prima, obrađuje i saopštava odgovarajuće sadržaje. Softver ima odlike lingvističkog, semiološkog i, u razrađenim korisničkim varijantama, semiološkog sistema. Zato je softver **kvaziontološki** sistem kao i bilo koji drugi jezik. Softver, u krajnjoj funkciji, nije određen aspektima postojanja u realnom prostoru i vremenu, već aspektima prikazivanja (od Imaginarne do Simboličke predstave). Metaforično govoreći *softver* u filozofskom smislu jeste:



- (1) jezik (filozofija jezika, semiotika teksta i semiologija predstave),
- (2) mentalna predstava (filozofija psihologije, kognitivna psihologija),
- (3) duh, duša ili unutrašnja nužnost (metafizika),
- (4) razlika efekata jezika i izgleda-pojavnosti slike, teksta ili zvuka (fenomenologija audiovizuelnih efekata).

U ontološkom smislu *softver jeste jezik*, ali kao delatnom jeziku njemu je potrebno *telo*, a *telo* mu daje *hardver* (materijalni poredak). Ontologija kompjutera je **interontološka**, što znači da nastaje suočenjem (interakcijom) dve različite, nesvodive, ontologije: (a) ontologije jezika (semioze) i (b) ontologije materije (morfologije, hardvera). Interontološka dimenzija softvera je moguća pošto postoji i treća (kao spoljašnja) pozicija: instrumentalna pozicija koja upravlja (regulacija, deregulacija, povratna sprega) odnosom ontologije jezika i ontologije materije.

Softver, kao da čini mogućim, da "mi promičemo mimo biti tehnike" (Hajdeger). Zato, softver jeste neka operacionalizovana i instrumentalna vrsta skrivanja i raskrivanja. Čega? Simboličkog diskursa sa promičućom biti tehnike. Softver pretvara hardver (telo sa organima i interfejsima) u *želeću mašinu* (želeći želju) i postaje *telo bez organa* (virtuelno telo predstave bez reference u ljudskom ili životinjskom ili objektnom telu). Bespolna i bestelesna opsesivna erotika softvera je očigledna: kao fiktionalna predstava ljubavi sa anđelom ili igra šaha ili meditativno rešavanje tajne kosmosa.

Prvo, *softver* nije supstancija nego *instrumentalna forma*. Forma nije analogija, već odnos, funkcija i poredak. Drugo, softver, kao da uvek *govori* na dva različita jezika: jezikom konstitucije (proizvodnje) i jezikom upotrebe ili prikazivanja (potrošnje). Zato, softver izgleda kao ono što predstavlja (zastupa, zamenjuje), a ne kao ono što jeste. Softver je *instrumentalni semiološki sistem* koji produkuje **privid ontološkog**. Svet predstava koje proizlaze iz složenosti softvera zamenjuju naš realni svet, pokazujući da je svaki svet arhiv efekata diskursa. Poredak softvera izgleda čas fantomski (spoljašnji nepoznati i maskirani Drugi) a, zatim, čas fantazmatski (unutrašnji pregrađujući i prikrivajući identitet između subjekta i sveta). Softver čini mogućim poništavanje ontologije u njenom filozofskom smislu - kao da više ne važi stav da je bitak prava i jedina tema filozofije, odnosno, kao da ne važi stav da je razlika prava i jedina tema lingvistike. Filozofija nije nauka o *biću* nego o *bitku*, ona je ontologija (Hajdeger). Softver (softverski efekti) pokazuje da sve ono što vidimo kao bitak jeste efekat razlika (filozofija je privid lingvistike), ali ni lingvistika nije nešto što jeste (bitak), već ona jeste ono što se pokazuje da nije: kao da simboličko čini mogućim *imago* (sliku) koja prikriva simboličko pokazujući ga kao materijalno, ali materijalno ne može biti jer jeste instrumentalni efekat (samo funkcija), itd. itd. Poslednji redovi koji izgledaju kao pobeda softvera nad filozofijom, zapravo su pobeda filozofije: preživela je instrumentalnom upotrebom izbrisanih upisa o bitku.

#### 6.2.4 Ekran

Ekran je površina na koju se projektuje ili na kojoj se formira (obrazuje) slika. U semiološkom smislu ekran se opisuje kao površina ili podloga sa informacijama. U filozofskom smislu ekran je kvaziontološki sistem prikazivanja, a to znači da je ontologija ekrana različita od ontologije onoga što pokazuje i onoga kako bi kao doslovna površina trebalo da izgleda, odnosno, jedan te isti ekran ima mogućnost da izgleda na različite načine (ekran ne izgleda na doslovan način), odnosno, ontologija ekrana je takva da je on projektovan da omogućava percepciju morfologija različitih od njegove ontologije. Po Žaku Deridi "ekran: ujedno vidljiva površina projekcije za slike i ono što zaprečava vidjeti s one druge strane". U psihološkom smislu ekran je *barijera*: (1) barijera između subjekta i realnosti, (2) barijera između fantazma i Realnosti, (3) barijera između izgleda stvari i predodžbe objekta.

Viđeni ekran je uvek drugo od onoga što on pokazuje pogledu. Ekran ne pokazuje *bit* (ma šta ta reč značila) u smislu *roda i essentia*: "... tehnika je ono što od nas zahtijeva da ono što obično razumijemo pod riječju 'bit' mislimo u nekom drugom smislu. Ali u kojem?" (Hajdeger). Ove poslednje reči potvrđuju da tehnika nije mimetička po tome što je načinjena po uzoru na mehaniku prirode, već po tome što proizvodi nešto što jeste kao priroda ili što se pojavljuje na mestu na kome postoji navika pojavljivanja prirode ili pojavljivanja kao prirodnog. Ekran izgleda (i to je strategija mimezisa), njegovo *jeste* nije *mimezis*. Ekran je izgled mašine. A šta je izgled mašine? *Protok*. Skrivanje mašine između razlike *simboličkog* i *imaga* (slike). *Protok*. Prešli smo put od lakanovskog koncepta *ekrana kao fantazma* do delezovskog/gatarijevskog koncepta *ekrana kao fluksa*. Ekran kao barijera - to je ekran tipa L. Ekran kao protok (fluks) informacija - to je ekran tipa DG. Ontologija barijere jeste ontologija nesvodivih razlika predstave i predstavljenog, a ontologija protoka (*fluksa*) jeste ontologija kretanja (*brzine, sažimanja u brzini, aproksimacije razlika fijukom elektronskog mlaza*).

#### 6.2.5 Elektronska proteza

Elektronska proteza je metaforični naziv za elektronske uređaje (interfejse) koji povezuju biološki organizam sa elektronskim kibernetičkim regulacionim sistemom. U semiološkom smislu elektronska proteza je sredstvo pomoću kojeg se povezuju semiološki sistem (tekst) i regulacioni sistem u razmeni čina. U filozofskom smislu elektronska proteza je:

- (1) alat - fenomenološki nivo interpretacije produženja tela,
- (2) odnos sa Drugim - poststrukturalističko pitanje odnosa subjekta i Drugog u tehnosis-temu, i
- (3) transfiguracija (premeštanje) u drugo - u tehnostetici pitanje mogućnosti preobražaja ontologije (ne govorimo na ovom mestu o morfologiji) subjekta.

"Bit tehnike počiva u *po-stavu*." (Hajdeger) Ali, šta *po-stav* može biti? Može biti, upravo, traganje za produžecima tela, tela koje se *po-stavlja* u svet. Telo *postavljeno* u svet jeste objekt. Od ontologije tela ka ontologiji objekta.

### 6.2.6 Kiborg

Kiborg (cyborg) je veštački (tehnobiološki) organizam. Razlikuju se dva koncepta:

- (1) robot je veštačko telo različito od drugih tela i izdvojeno iz prostora, a vođeno zadatim algoritmom biološkog (ljudskog) subjekta, i
- (2) kiborg je veštački regulacioni sistem uspostavljen između biološkog organizma i elektronsko-mehaničkog sistema.

U metaforičnom smislu kiborgom se naziva svako veštačko telo, otelotvorenje ili oprotorenje u rasponu od video-kompjuterske instalacije preko mehaničkih lutaka ili bioloških tela sa protezama do kibernetičkih produkata (robotika) ili naučno-fantastičkih projekcija *paramitskih bića* (sa drugih planeta ili proizvedenih u elektronskim i genetičarskim laboratorijama). Kiborg je metaforično biće neograničenih mogućnosti travestiranja (regulacionog preoblačenja i maskiranja) u svetu elektronske simulacione realnosti.

U filozofskom smislu *kiborg* je: (a) *biće* nastalo sintezom *bića* i *nebića* (metafizika mašine), (b) *analitičko biće* koje je posledica (hardverska realizacija) analitičkih propozicija tehnike (filozofija jezika, filozofija mašine), i (c) ono što ospoljava interaktivne veze između prisustva (ontologije), izgleda (morfologije) i pojavnosti (recepcije, potrošnje) prostorno-vremenskog događaja artificijelnog sveta (fenomenologija).

Menjaju se odnosi uzroka i posledice, odnosno, sudbine i fatalnosti. Uspostavljanje (*Her-stellen*) i pred-stavljanje (*Dar-stellen*) preklapaju se na ekranu koji pokazuje kako se protetski spoj biološkog i elektronskog odigrava istovremeno u mašinskom i realnom vremenu, odnosno, u fizičkom i virtuelnom prostoru. Ne samo da je poništena paradigma *postavljanja (prisutnosti)*, već i paradigma *prikazivanja (odsutnosti)*. Pitanje granice organizma i granice mašine se svodi na pitanje gde počinje mašina, a gde se završava organizam? Granice su relativizovane i ljudsko biće više ne oseća sebe kao završeno (celovito, organski jedinstveno) telo, već kao produženo telo, ali i kao ono što se nadovezuje na mašinu. Nešto između tela i mašine. To *nešto* jeste polazna epistemološka razlika.

U predistoriji postmoderne pesnik, prevodilac i filozof Darko Kolibaš je uspostavio paradoksalnu strukturalnu fenomenologiju kao granično područje rasprave ontologije tehnike (medija). Pratimo njegove reči: "Život s posrednikom, život s nadomjestkom, život u razlici nesumnjivo (jest) razmnožje 'suvremenosti'; linija 'prisustvovanja' ('intuitivnog' i 'neposrednog' - a što je uopće i moguće jedino u elementu svijesti kao prisutnosti - i blizini - subjekta-samome-sebi!) utkana je u unakrsno područje (OMREŽJE FIKCIJA) izvan, vazda prisutnosti smjerajućih, odredaba: cilja i iskona; početka i svrhe, sadržajnosti i punune, značenja i smisla. Nadomjestci (metafizički nazvani:

'zvanjskim' i 'tehničkim', 'ispraznim' - čak 'ne-duhovnim', 'nedostojnim' tzv. 'duhovnog bitka', itd, itd) nadomještaju u ne-mesto. Nadomjestci su 'izvorno' ne-komunikativni s prisutnošću (nekog mjesta, lica, imena, značenja, itd); oni su isto tako 'izvorno' ne-odgovorni ('položeni' su vazda na razliku šutnje); nadalje, nadomjestci su ne-životni (jer su uopće i 'zasnovani' na odnosu prema smrti)". Kako se telo gubi u mašini? Da li mašina proždire telo? Ili, možda mašina više ne želi telo kao što telo želi Drugo telo? Mašina želi ili mašina ne želi? U klasičnom veku diskurs je bio ta prozirna nužnost kroz koju prolaze predstave i bića. Danas, mašina je ta neprozirna nužnost koja pokazuje predstave i bića (reč *biće* se zamenjuje sa konceptom *retoričke figure*, a reč *bitak* sa konceptom reči *soft-ver*). Da li?

### 6.2.7 Kiberprostor

Termin kiberprostor (*cyberspace*) uveo je pisac Vilijam Gibson (William Gibson) u romanu *Neuromanser* (1984) koji predstavlja jedno od ključnih dela *kiberpunk* literature (*cyberpunk literary movement*). Po njemu je kiberprostor virtualno apstraktno okruženje u kome ekonomske informacije mogu biti vizualizovane kao geometrijske strukture. Termin je skovan da opiše veštački prostor generisan u kompjuterskim programima. Kiberprostor se definiše kao trodimenzionalan domen u kome se kibernetičke povratne sprege (*feedback*) i kontrola odvijaju. Kiberprostor se naziva i *virtuelna realnost*, VR ili artificijelna (veštačka) realnost. Zamisao kiberprostora se ostvaruje stvaranjem povratne sprege (*feedback*) između korisnikovog senzornog sistema i domena kiberprostora korišćenjem interakcije u realnom vremenu između fizičkih i virtuelnih tela. U fenomenološkom i metafizičkom smislu kiberprostor suočava: (1) *biće* i *nebiće* (biološki organizam i mašinski sistem), (2) *fizički prostor* (TU prisustva) i *ekranski simulacijski prostor* (simboličkog prisustva, a to znači egzistencijalne odsutnosti), i (3) *realno vreme* (vreme fizičkih i bioloških procesa) i *mašinsko vreme* (elektronskog i simboličkog sažimanja).

Relativizacija odnosa samostalnosti i nesamostalnosti. Nesamostalnost mašine. Narušena autonomija biološkog organizma (organska zatvorena celina). Ponavljanje raskrivanja, ritam ponavljanja (*skan*) očitavanja raskrivanja nesamostalnosti mašine i narušene autonomije (nesamostalnosti) individuum. Fizički prostor koji je u eklektičkom postmodernizmu imao sve funkcije *mimezisa mimezisa* teksta, sada, postaje relativni prostor promenljivih preseka mogućnosti.

Kiberprostor je *nomadski prostor* u onom smislu u kome ne postoji konačna morfološka (ontološka) identifikacija identiteta (*figure* i tela, ekrana i sveta, softvera i duha). Identitet je veličina koja se reguliše i u sistem vraća kao pozitivna ili negativna povratna sprega, a ne kao izvorni (esencijalni) podatak sa kojim započinje fenomenološka ontologija sistema.

## 6.2.8 Kiberontologija

Karakterizacije pitanja o *bitku* su polazne. *Bitak je svagda bitak nekog bića*, ali, *bitak je svagda bitak neke tehnike*. *Bitak* je tehnički proizveden (?), čak i onda kada je reč o samom *biću*. Poslednje rečenice unose poremećaj u Hajdegerovu fundamentalnu ontologiju i približavaju nas smislu kiberontologije.

Kiberontologija je ontologija ni-prisutnog-ni-odsutnog tela. Ontološki utemeljenim se naziva sistem čija se TU prisutnost može odrediti u **fizičkom** prostoru i vremenu (materijalistička morfološka definicija). U ontološkom sistemu telo anticipira smisao i kao da pokazuje prisustvo subjekta. Kvaziontološki sistem je svaki jezički (lingvistički, semiotički i semiološki) sistem koji produkuje arbitrarna (motivisana ili nemotivisana) značenja koja se nude i izgledaju kao referentna značenja. Jezik je kvaziontološki sistem zato što semantički fikcionalno) proizvodi svoj objekt kao značenje odvojeno od pojavnosti referentnog objekta, tj. kriterijum značenja ne izvodi iz postojećeg sveta. Označitelj svojim anticipacijama zastupa ono što je odsutno. Ekranska slika je kvaziontološki sistem jer *ontologija predstave bez reference* prikriva pravu bit ekrana. Jedno proizvedeno iluzionističko prisustvo nužno skriva jedno uzrokovano postojanje koje nema usmeravajući smisao, čak ni označiteljsku moć anticipacije značenja, smisla ili vrednosti.

Kiberontologija je ontologija kibernetike (ekranske) produkcije *realnosti* (*hiperrealnosti*). Kiberontologija je ontologija imaginarnog (predstava za oko, efekat za uho) koje proizvodi kibernetički sistem na mestu gde bi se očekivale predstave realnosti. Kiberontologija je ontologija odsutnog tela, zato što je označiteljski materijalni poredak zamenjen tehničkim *predstavama predstava* (*mimesisom mimesisa*) koji skriva simbolički uzrok vizuelne ili zvučne predstave. Ali, kiberontologija je ontologija odsutnog tela i zato što nastaje fluks (protok) slika koje se ne mogu podvesti pod znakovnu morfologiju (lingvistike, semiotike i semiologije).

Kiberontologija je ontologija *sigurnog seksa* (interaktivnog seksa u medijskoj komunikaciji, konačna potvrda masturbacije) ili dematerijalizovane umetnosti elektronskih ezoteričnih ekranskih površina. Prostor i vreme (Virilio) sažimaju se u vremenu. Realno vreme (vreme putovanja, vreme pogleda, vreme estetskog zadovoljstva, vreme erotskog nadražaja) skraćuje se i dovodi do jediničnog trenutka elektronske obrade i prenosa podataka. Erotsko prestaje da bude estetsko (čulna spoznaja) i postaje *anestetsko* (u smislu anestetskog koji razrađuje Volfgang Velš/Wolfgang Welsch).

"Ako je bit tehnike - *pq-stav* kao opasnost u bitku - bitak sam, onda se tehnika neće nikada dati upokoriti golim i na sebe postavljenim ljudskim činom, i to, niti pozitivno niti negativno. Tehnika koje je bit bitak sam, neće se nikada dati nadvladati od čovjeka; jer to bi značilo da je čovjek gospodar bitka." (Hajdeger)

*Relativnost ontologije* koja je u modernoj izgledala kao pobeda čoveka nad stanjem

stvari, u postmodernoj postaje regulacija ili deregulacija samog čoveka (njegove instrumentalne performativnosti), koji prikazuje svoju nemoć da bude gospodar bitka. I zato pogledajmo značenja pojma *deregulacija*. *Deregulacija* je efekat u složenim sistemima (informacijskim mrežama, društvenim organizacijama, oblicima komunikacije) u kojima totalizujuća sveprisutna tehnološka, ideološka i semiološka regulacija izaziva suprotni efekat od očekivanog: nepovezanost, neuzrokovanaost, neusaglašenost, greška, gubitak odnosa subjekt-objekt. *Deregulacija* je povratni efekat svih naddeterminisanih racionalnih poduhvata nametanja totalizujućeg poretka i moći utilitarnog upravljanja. *Deregulacija* se ukazuje u masovnoj strategiji ravnodušnosti (potrošača koji postaju objekti sopstvene želje za potrošnjom roba, vrednosti, informacija, predstava, pa i u krajnjoj instanci ideologija), priraštaju proizvodnje koji ima svoju logiku nezavisnu od društvenih potreba, u protoku novca koji se ne može kontrolisati i usmeravati, u jednoličnosti života ili u ideološkoj naddeterminaciji svakog aspekta života. *Deregulacija* se psihološki metaforizuje kao jednoličnost, ravnodušnost i dosada koja nastupa iz viška smisla, informacija i vidljivosti. Žan Bodrijar to stanje opisuje kao uranjanje mase u ekstatičnu ravnodušnost, u pornografiju informacije, u slepu tačku koja neutralizuje i poništava smisao egzistencije pretvarajući subjekt u objekt. Subjekt je izgubio kontrolu nad stvarima, tamo gde je računao na njihovu stalnost susreće se sa neočekivanim, arbitrarnim, inverznim, varijantnim i asimetričnim efektima sebe kao objekta. Takva je slika ljudske kobi, fatalnosti objektivnog preokreta, objektnog povratnog dejstva sveta na subjekt koji postaje žrtva sopstvene moći da upravlja svetom.

## 6.2.9 Ekstaza

U jednom posebnom slučaju *ekstaza je zanos*. Kada se sve socijalne i psihološke funkcije subjekta svedu na jednu dimenziju tada se govori o ekstazi. Ekstaza je istorijski pojam, određen asimetričnim i spoljašnjim odnosom subjekta i Drugog. U ekstazi se kompleksno polje odnosa subjekta i Drugog svodi na jednu dimenziju, koja može biti i dimenzija zanosu ili u jednom posebnom smislu uživanja Drugog, uživanja u Drugom, uživanja sa Drugim, uživanja pomoću Drugog. Razlikuju se grubo:

- (1) tradicionalna transcendentna ekstaza,
- (2) moderna ekstaza subjekta i
- (3) postmoderna tehnоекstaza masovne kulture.

Tradicionalna transcendentna ekstaza je gubljenje u velikom, spoljašnjem, nematerijalnom, nedosegnutom, ali anticipirajućem, Drugom (božanstvu, boginji, Bogu, demonu, đavolu, anđelu, sireni, panu, kosmičkoj energiji). Gubljenje se specificira kao estetski, kontemplativno-molitveno-religiozni i erotski zanos (udublјivanja, poistovećenja). U tradicionalnoj transcendentnoj ekstazi kao da postoji identitet između religiozno-mističkog, psihodeličnog, erotskog i estetskog zanosu. Transcendentna ekstaza je

umetniĉkim delom prikazana (alegorizovana), ne i izraŹena (uĉinjena tragom). Ona je prikazana kao estetizacija erotskog zanosa njegovom idelizacijom do bestelesnog odnosa subjekt-Drugi. Idealizacija je, najĉešće izvedena postavljanjem erotskog zanosa kao fiktionalne osnove razvijanja alegorijskog diskursa. U alegoriji erotsko prestaje da bude individualno (ontološki povezano sa seksualnim) i postaje univerzalno (lingvistiĉki ili semiološki povezano sa religioznim i mitskim).

Moderna ekstaza *diferenciranog* subjekta je uŹivljavanje u ili sa egzistencijalnim (prirodnoznastveno i socijalno odredljivim) *asimetriĉnim Drugim*. Moderni subjekt je izdvojen (odeljen) iz transcendentnog kontinuuma univerzuma (kosmogonije) pokazujući se kao usamljena i izdvojena biološka i psihološka (egzistencijalna) jedinka. Moderni subjekt je subjekt za Drugog društva, a ne Drugog sveta (prirode ili kosmosa). Zamisao moderne ekstaze je nekonzistentna:

- (1) pojam ekstaze se identifikuje sa erotskom i seksualnom ekstazom u telesnom uŹivanju,
- (2) pojam ekstaze se identifikuje sa psihodeliĉnim iskustvima,
- (3) pojam ekstaze se identifikuje sa politiĉkim odnosima subjekta, kolektiva i univerzalne *ideje* (ekstaze nacionalsocijalizma i komunizma),
- (4) idealizovana zamisao ekstaze kao uŹivljavanja u umetniĉko delo i uŹivanja u umetniĉkom delu kao apstraktnom i autonomnom izrazu ljudski projektovane *suštine*,
- (5) pojam ekstaze se identifikuje sa potrošaĉkom masovnom kulturom: (a) fetišizam masovne proizvodnje, kupovine i potrošnje robe, (b) pseudotranscendentno u ekstazi masovnog spektakla (sportske borbe, rok koncerti, sistem starova), (c) sistemi prikazivanja drugog kroz Drugog feljtona i ilustrovanog magazina, filma ili TV serije, odnosno, fiktionalnog Drugog koji za pasivnog ne-ekstatiĉkog subjekta izvodi ritual uŹivanja.

U modernoj kulturi ekstaza se umetniĉkim delom izraŹava, a ne samo prikazuje. To znaĉi da je umetniĉko delo indeks ukazivanja na ekstazu umetnika koji delo posreduje (smešta) izmeĊu sebe i društva. Umetnici moderne ekstazu prikazuju metaforom (izraz lica ili ponašanja je znak-trag za unutrašnji doŹivljaj ekstaze) i doslovna (kada se doslovno izlaŹe i pokazuje ĉin ekstaze: *hepening, body art, telesni teatar, oralna poezija, underground film, pornografski film*). Postmoderna tehnoekstaza masovne kulture je *hiperekstaza* (ekstaza ekstaze) koja se zasniva na sledećim formulacijama: (a) ekstaza nije ni transcendentno ni prirodnoznastveno naddeterminisanje subjekta, već oblik kulturološki nadderterminisanih predstava (efekata simboliĉkog i imaginarnog medijskog proizvoĊenja odnosa izmeĊu subjekta i asimetriĉnog Drugog), (b) ekstaza je efekat prikazivanja kojim se eklektiĉki prikazuju (komuniciraju) razliĉiti simboliĉki i imaginarni efekti istorijskih tragova (memoriranih kôdova) uŹivljavanja, (c) efekat prikazivanja je ostvaren estetskim i anestetskim elektronskim (interaktivnim) povezivanjem subjekta i Drugog, pri ĉemu su subjekt i Drugi

hipoteze identiteta koji im medijski sistem pruŹa kao mogućnosti izbora, (d) estetsko povezivanje je ono koje mediji ostvaruju preko uobiĉajenih ĉulnih prezentacija (slika, tekst, zvuk, dodir, miris), a anestetsko povezivanje je ono koje mediji ostvaruju preko kibernetičkih regulacionih odnosa izmeĊu ljudskog tela, elektronskih proteza (interfejsa) i virtuelnog prostora kompjutera i mreŹe, i (e) odnos subjekta i Drugog nije odnos egzistencijalnog subjekta i transcendentnog Drugog ili biološkog i biološkog subjekta, već odnos objekta i objekta, a to znaĉi da se i subjekt i Drugi u regulacionim sistemima medija pojavljuju kao objekti-znaci (*tokeni*) u proizvoĊenju simboliĉkih i imaginarnih efekata ekstaze. Kada se sve funkcije dokinu u jednoj jedinoj dimenziji, dimenziji komunikacije, to je onda *ekstaza* (po Bodrijaru). Kada se svi dogaĊaji, svi prostori i sva sećanja dokidaju u jednoj jedinoj dimenziji informacije to je *opscenost*. Bodrijar naglašava: "Mi više nismo u dramu alijenacije, mi smo u ekstazi komunikacije. A ta ekstaza je opscena. Opsceno je ono što onemogućava svaki sledeći pogled, svaku sliku, svako predstavljanje. Nije seksualnost jedina koja postaje opscena: danas postoji ĉitava pornografija informisanja i komuniciranja, pornografija elektriĉnih kola i mreŹa, funkcija i objekata u njihovoj ĉitljivosti, njihovoj promenljivosti, njihovoj raspoloživosti, njihovoj ureĊenosti, njihovom prinudnom znaĉenju, njihovoj performativnosti, njihovim grananjima, njihovoj polivalentnosti, njihovoj slobodi govora... Toplu i seksualnu opscenost zamenjuje hladna komunikaciona opscenost." Dok je za tradicionalnu transcendentnu ekstazu asimetriĉno i posredno alegorijsko prikazivanje slikarstva, skulpture, muzike, teatra, poezije i proze naĉin oblikovanja prikazivanja uŹivanja, za modernu ekstazu to su metafora i doslovnost izraza, a za postmodernu to je asimetriĉna pluralna i eklektiĉka simulacija simboliĉkog i imaginarnog poretka efekata ekrana i mreŹe.

Ako bi se pojam *ekstaze* posmatrao kao politiĉki oblik identifikovanja (razmene vrednosti) subjekata istorijske kulture, tada bi mogla da se izvede sledeća shema:

- (1) ekstaza je *politiĉki kôd* tradicionalnog teološkog poretka sveta (Bog-kao-Drugi, asimetriĉni transcendentalni odnos, subjekt),
- (2) ekstaza je *politiĉki kôd* modernog prirodnoznastvenog poretka društva (subjekt, asimetriĉni egzistencijalni odnos, drugi subjekti ili društvo kao zbirka subjekata), i
- (3) ekstaza je politiĉki kôd postmodernog tehno-medijskog (kibernetičkog i biopolitiĉkog) poretka interaktivnih deteritorijalizovanih mreŹa (objekt-Drugi, asimetriĉni tehnološki odnos, subjekt koji jeste objekt).

Ekstaza u politiĉkom smislu moŹe biti i sredstvo dominacije kojim društvo (drŹavni ili religiozni poglavar, drŹavne i tehnobirokratske institucije) ograniĉava, usmerava i zadovoljava Źelju subjekta pretvarajući ga u roba sopstvenih Źelja (zadovoljstva), ali moŹe biti i subverzivno sredstvo emancipacije, otpora i revolucije kada provocira, razara i menja dominantne i represivne moduse proizvodnje, razmene i potrošnje Źelje.

"O tome moŹda da je svijet, svjetujuć, ono najbliŹe svega bliskog, koje se bliŹi time



što pribliŹava istinu bitka ljudskoj biti i tako određuje čovjeka stjecaju" (Hajdeger). Konceptualizacije ekstaze vraćaju nas ekonomiji, a to mora biti kretanje od Hajdegera ka Bataju (od forme ka besformnom uživanju). Kako razlikovati metafore besformnog (*informe*) i tela bez organa? Da li zamisao i predstava vrednosti novca može biti to: ono bez forme je vrednost koja zamenjuje svaku drugu vrednost i ono što nema funkcionalne delove (mehaniku razlika ili mehaniku preseka) funkcioniše na univerzalan naćin prikazivanja ekonomije proizvodnje, razmene i potrošnje.

#### 6.2.10 Hipertekst

Pisanje je u početku bio govor odsutnog. Hipertekst, naprotiv, diskurs je isuviše prisutnog multipliciranog diskursa.

Hipertekst (*hypertext*) je informacijska tehnologija (*hardver* i *softver*) zasnovana na individualnim *blokovima teksta* ili *leksijama* koji se elektronski nelinearno povezuju u moguće nove tekstove. Tradicionalni *logocentrićni tekst* je zasnovan na mimezisu (orijentisanom prikazivanju) sintagmatske (linearne) strukture govora i misli. Sintagmatska ili linearna struktura govora je ona koja prati vremensku osu uzastopnih jedinica govora, pri čemu je svaka jedinica određena svojim mestom u linijskom nizu, tj. odnosom sa elementom koji joj prethodi i elementom koji sledi iza nje. Modernistićki tekst (autonomija teksta) je zasnovan na tipografskoj dvodimenzionalnoj (površinskoj) organizaciji tragova mimezisa govora, odnosno, tragova drugih tekstova. Dok tradicionalni tekst (dat kao pismo) sledi samo vremensku logiku izraženu prostornim nizom, moderni tekst se zasniva i na vremenskoj i na prostornoj logici topologije (koja postaje topografija i, konaćno, utilitarna tipografija) *pisma*. Dvodimenzionalna (površinska) topologija odnosa tekstualnih elemenata ili tragova se prikazuje modelom *mape* ili *mreŹe*. Postmoderni hipertekst (konkretni sistem tekstova obrađen raćunarom ili metafora postmodernog višedimenzionalnog povezivanja tekstova koji mimetićki nisu povezani sa govorom) jeste sistem nelineranih povezivanja (intertekstualnih razmena) po više razlićitih kriterijuma ili osa orijentacije ili ekrana (prozora) prezentacije. Moguće je jedan tekst ili jedan element jednog teksta povezati (intertekstualno) sa svim drugim tekstovima sa kojima se intencionalno, znaćenjksi i smisaono može dovesti u odnos. Nelinearnost hiperteksta se ukazuje kao subverzija prostornog i vremenskog principa organizacije teksta ili tekstualnih odnosa. Formalno, model hiperteksta (kao *hardver* i *softver*) obezbeđuje okruŹja (*hypertext environments*) za tekstualna povezivanja. OkruŹje koje hipertekst obezbeđuje je dinamićko okruŹje (tekstualnih događaja, a ne tekstualnog zapisa/fiksiranja statićnih tragova). Metaforićno, struktura hiperteksta se opisuje i interpretira, po DŹordŹu P. Landou (George P. Landown), konceptima intertekstualnosti (Julija Kristeva), višeglasnosti (Mihael Bahtin), mreŹa moći (Mišel Fuko), rizoma ili nomadizama (Źil Delez, Feliks Gatari). SluŹeći se psihoanalitićkim

konstrukcijama koncept hiperteksta moŹemo opisati i kao totalizujući tekstualni promiskuitet (proŹimajući odnos razmene svakog teksta sa svakim mogućim tekstom).

U filozofskom smislu koncept hiperteksta subvertira zatvoreni autonomni ontološki definisani tekst pokazujući da je tekstualno stanje (ili poredak znaćjenja i smisla) trenutni neintencionalni odnos jednog teksta (bilo kog teksta) sa svim drugim mogućim tekstovima kulture. Zato se više ne govori o tekstu kao konaćnom rezultatu ili delu, već se o rezultatu ili delu govori kao o trenutnom odnosu razlićitih tekstova dovedenih u trenutni odnos na osnovu nekog izabranog pojedinaćnog kriterijuma. Kriterijum je uvek pojedinaćan arbitrarni ili motivisani stav ili propozicija koja ćini mogućim da se istovremeno suoćavaju tekstovi razlićitog porekla (umetnićki tekst, naućni tekst, teorijski tekst, religiozni tekst, itd). U hipertekstualnom sistemu jedan tekst ili leksija je istovremeno *oznaćitelj* (ono što se povezuje u beskrajne lance koji prethode svakom znaćenju i smislu) i *znak* (efekat oznaćiteljskih anticipacija u razmeni znaćjenja i smisla). U metafizićkom smislu se pojam granica jezika dovodi pod sumnju, pošto se pokazuje da je svaka jezićka (= tekstualna) granica samo trenutni odnos pozvanih ili upotrebljenih instrumentalnih tekstualnih odnosa. Hipertekst pokazuje da nijedan tekst nije *završen tekst*, već da se nastavlja, produćava ili umnoćava u tekstualnom kretanju od teksta do teksta (metaforićno, po Doni Haravej, hipertekst je *tekstualna elektronska proteza*). Hipertekst je u doslovnom smislu element novog tekstualnog sveta (po Bodrijaru *hiperrealnosti*) i tesno je povezan sa konceptima virtuelne realnosti i kiborga. U idealnom slućaju hipertekst uzima izvesne funkcije autora (*hypertextual author-function*) i tada sam sebe intencionalno zastupa i prikazuje u *virtuelnom* ili *kiberprostoru*.

Kako se hipertekst moŹe upotrebiti u teorijskom i, zatim, filozofskom radu (prikazivanju)? Prvo, on moŹe da posluŹi da pokaŹe odnose između tekstova-teza i tekstova-argumenata na razlićitim nivoima sinhronijskog, dijahronijskog, znaćenjjskog ili kontekstualnog dokazivanja ili pobijanja. Drugo, on moŹe da uspostavi odnose i da ućini dostupnim (tekstualno prisutnim) sve referentne tekstove rasprave (istorija filozofije ili, šire, istorija pisma; postaje tekstualno TU prisutna). Treće, on gradi putanje (*routines*) koje nisu putanje mišljenja, (intencionalnosti) već izmenljive putanje softverskog poretka (ili trenutno izabrane putanje neke lokalne *jezićke igre* intertekstualnosti). I ćetvrto, pojam filozofskog dijaloga se postavlja kao unutartekstualna razmena kojom se svaki tekst moŹe povezati sa nekim drugim tekstom, drugim rećim, osim moje intencionalnosti (konstruisane intencionalnosti autora) pojavljuju se prividne (simulacijske) intencionalnosti hipertekstualnog sistema. To znaći da se moje teorijsko ili filozofsko JA suoćava sa intencijama razlićitih drugih JA tekstualnih produkcija i time postaje objekt tekstualne prakse.



## 6.2.11 Mašina umesto označitelja

Ali, šta jeste mašina? Šta? Pitanje nije ništa manje složeno od pitanja *šta jeste biće* ili *šta jeste nebiće*? Pogledajmo jedan od mogućih odgovora: "Jedna mašina se definiše kao sistem rezova (preseka). Tu uopšte nije reč o rezu kao odvajanju od stvarnosti; rezovi dejstvuju u promenljivim dimenzijama zavisno od datog karaktera. Svaka mašina je, kao prvo, u vezi s jednim kontinuiranim materijalnim fluksom (*hylè*) u koji zaseca. ... Ukratko, svaka mašina je presecanje fluksa u odnosu na onu s kojom je povezana, ali je ona sama fluks ili proizvodnja fluksa u odnosu na onu koja je s njom povezana." (Delez, Gatari).

Od ontološkog pitanja *Šta je mašina?* ka funkcionalističkom pitanju "Kako mašina?" Mašina je nebitna po tome šta jeste, ona je bitna po tome kako čini i kako to što ona čini prikriva *njeno ona jeste*. Filozofska tematizacija mašine ne znači odbacivanje ontologije, već preobražaj ontologije kao filozofskog diskursa u diskurs funkcionalizma ili instrumentalizma. (Napomena: kao da diskurs ontologije više ne govori o *bitku samom*, već o *kako* i u *odnosu na šta* bitka ili o *čime* bitka).

Dovesti pojam označitelja do njegovog kraja. Kako ono koje ne pokazuje ništa drugo do da anticipira svaki mogući smisao može da pokaže svoje granice? Pokazati granice ili biti doveden do granice? Korak po korak. Mašinizirati želju, ali želje nema bez mašine, mada mašina ne može da želi. Lakan tvrdi da čovek ne može da želi. Ili, tvrdi, na jednom drugo mestu, da je moja želja želja Drugog. Ali, tako je i sa mašinom: želja jedne mašine jeste uvek želja Drugog. Kako identifikovati (D)drugog? Da li je to moguće umnožavanjem razlika ili *preseka figura na sceni (scenskoj mašini)* ili predstava na ekranu (*izgledu mašine*)?

Označitelj je neodvojiv od mašine pisanja. Označitelj je izveden iz grananja drveta prosvećenosti kao istorije pisma. Kao takav on *ispada* iz konstelacije predstava ili efekata ekrana. Mašina ne pokazuje označitelj, ona pokazuje anticipacije označitelja, njegovo poništavanje u multipliciranoj predstavi i njenim beskrajnim varijacijama. Mašina je poredak nastao u grananju *drveta znanja prosvećenosti* kao istorije proizvodnje. Označitelj se ne misli u slikama, on nema svoj *imago*. On se misli posredstvom posrednih koncepata i struktura. Tok označitelja je uvek nešto nalik diskursu ili ono što strukturalno anticipira tkanje teksta na telu pisma. Nasuprot označitelju, mašina se misli u slikama, njoj se u mislima pridodaje uvek jedan ekran sa svim svojim zakrivljenostima, neoštrinama i aproksimacijama pojedinačnog figuralnog pojavljivanja. Označitelj je ono što ispada iz retorike pokazujući njeno *ne celo (pas tout)*, naprotiv, mašina je ona što pojačava (multiplicira) retoriku pretvarajući svaku sliku u figurabilno mnoštvo izvođenja i postavljanja figurativnog teksta. Postajanje znaka označiteljem je prestup (transgresija), a postajanje bića mašinom je multiplikacija i time potvrda smisla i vrednosti proizvodnje. Označitelj je manjak pola/roda (nešto što ispada iz celine identiteta) ili idealizacija jednog pola/roda gospodara (označitelj kao *falus*). Mašina je multiplicirani retorički identitet pola/roda (višak preseka, bezbroj

preseka, multipliciranje preseka, nerazlikovanje unutar *pola* i *roda*).

Mašina *ćuti* o bitku u biti sveta. Kako mašina *ćuti* o bitku? Prisetimo se Hajdegerovih reči: "Vidimo li mi bljesak u biti tehnike? Taj bljesak koji dolazi iz muka i kao muk sam? Muk muči (*Die Stille stillt*). O čemu on muči? On muči o bitku u biti svijeta. O tome možda je svijet, svijetujući, ono najbliže svega bliskog, koje se bliži time što približava istinu bitka ljudskoj biti i tako određuje čovjeka stjecaju."

O odsutnosti označitelja! Mašina kao da proizvodi označitelje, ali po svojoj prirodi (možda jedinoj i poslednjoj prirodosti sveta) označitelji se ne mogu proizvoditi, oni se mogu ulančavati. Zato ekranska slika, kvadrafonski zvuk, hologramska prostorna fotografija ili elektronski impuls anestetske erotizacije ne počivaju na označiteljskoj moći anticipacije, već na tehnici koja skriva svoju bit pokazujući efekte (predstave bez referenta).

## 6.2.12 Alijenacija i fetišizam tehno-kulture -

- neočekivana asimetrija

Alijenacija je društveno stanje subjekta u kome su mu njegove želje, fantazije, oblici ponašanja, ideologije, religiozna uverenja i proizvodi njegovog rada postali strani, spoljašnji, opsceni i, u izvesnom smislu, nedokučivi. Alijenacijom se naziva stanje i osećanje razdvojenosti, razlike i raskola (nesvodive fatalne razlike) između subjekta i njegove egzistencije, odnosno, subjekta i drugih subjekata, objekata, sveta prirode i proizvedenog sveta društva/kulture.

Za razliku od modernističkih teorija alijenacije, na primer, od Karla Marksa do Herberta Markuzea, koje govore o proizvodnom rascepu (ili *hijatusu* = *zevu*) čoveka i objekta u industrijskom društvu, poznomodernističke teorije ukazuju, prema Žanu Bodrijaru:

- (a) da se u središtu sveta ne nalazi više želja subjekta, već sudbina objekta, i
- (b) da više nismo u drami alijenacije, već da smo u ekstazi komunikacije.

Učinjen je obrt od subjekta ka objektu, a to znači desila se poststrukturalistička transgresija (prestup) u odnosu na *metafiziku bića*. Iz velikog teksta metafizike prelazi se na nivo teorije predstave (*representation*) pri čemu se ne posmatra odvojenost subjekta od objekta (proizvoda), već odvojenost i posebnost objekta (predstave objekta za druge objekte) u odnosu na bilo kojeg aktuelnog ili istorijskog subjekta. Inverzija. Možemo pratiti lanac pomaka:

- (1) otuđenje subjekta od objekta - modernizam (od Marksa do Markuzea),
- (2) zamena otuđenja subjekta fragmentacijom subjekta - eklektični postmodernizam, na primer, interpretacije Fredrika Džejmsona, i
- (3) otuđenje objekta od subjekta i zamena subjekta protokom (*fluksom*) objekata - tehnopostmodernizam.

Žan Bodrijar ukazuje na pomak od subjekta ka objektu. Nestaje san o prekoračenju i o mogućoj subverziji vladajućih kôdova. Iščezava nostalgija za simboličkim poretom, koja potiče iz primitivnih društava mita i rituala ili iz istorijskog otuđenja modernog doba. Ne ukazuje se na rascep subjekta i objekta karakterističan za industrijsku epohu, već objekt preuzima inicijativu u zavodjenju (uspostavljanju smisla želje, moći i razmene objekta želje i sebe kao objekta želje Drugog). Moglo bi se, fukoovski reći, da je kratka istorija subjekta dovršena. Objekt pretvara subjekt u *objekt objekta* (objekt za objekt). U središtu sveta ne nalazi se želja subjekta, već sudbina objekta. Nije u pitanju egzistencijalna situacija subjekta pred objektivnim poretom sveta, već objektivna situacija objekata uvučenih u sopstvenu igru (kombinatoriku pojavljivanja, razmeštanja i razmene). Subjekt je privid: predstava koju stvara objekt za druge objekte u svom protoku mašinskog rada.

Bodrijar ukazuje na pomak od drame alijenacije ka ekstazi komunikacije. A ta ekstaza je opscena. To više nije opscenost onoga što je skriveno, potisnuto i mračno, naprotiv, to je opscenost vidljivog, isuviše vidljivog, vidljivijeg nego ono što je vidljivo, to je opscenost nečega što nema tajni, nečega što je potpuno rešivo uz pomoć sistema informacija i komunikacije, nečeg što gotovo pornografski pokazuje usredsređenost na detalj. Shematizovano: (1) alijenacija nije uzrokovana ljudskim radom i odvajanjem subjekta od objekta koji proizvodi, (2) takva alijenacija je zamenjena delovanjem objekta (kao informacije, kao sistema informacija i efekata prikazivanja) na subjekt. Subjekt je taj odvojeni i transgresivni (prestupnički) objekt koji je proizveden ekstatički (elektronski, ekranski, telekomunikacijski, virtuelno) od sistema objekata (ili informacija).

Bodrijarov koncept pomaka od alijenacije ka komunikaciji nije dealijenacija (razotuđenje), već hiper-alijenacija koja je medijski (elektronski) dovedena do ekstaze (svet objekata-informacija proizvodi za sebe fiktionalne subjekte koji su, zapravo, objekti). U strukturalizmu subjekt se ne opisuje i ne interpretira kao izvorna instanca, već kao izvedeni poredak. Na primer, Žak Lakan daje definiciju: "Subjekt je ono što se predstavlja u igri upusivanja između dva označitelja." Subjekt više nije, doslovno govoreći, samo imenovani, intencionalni i biološki organizam. U bodrijarovskom smislu subjekt je sistem objekata koji su povezani u kibernetički regulacioni sistem sa interfejsima između biološkog organizma i elektronske mašine. Subjekt je kiborg, a po rečima Done Haravej kiborg je hibrid između mašine i biološkog organizma. Pol Virilio piše o telu koje postaje uključeno ili priključeno u sistem komunikacije. On o *subjektu* govori kao o *terminalskom građaninu* koji više nije odredljiv prostornim i vremenskim parametrima tela i kretanja tela u prostoru, već brzinom proizvodnje, razmene i uzimanja informacija. Ontologija brzine zamenjuje ontologiju prisustva i ontologiju postojanja.

Alijenacija je potpuna. Ona se fetišizira kao konačna sloboda. Između slobode, alijenacije i arbitrarnosti nema razlike. Sloboda nije u logocentričnom smislu sloboda volje, već

u objektnom smislu beskrajna varijantnost arbitrarnih mogućnosti kombinovanja objekata. Sloboda se odvajava od *ideje subjekta* (slobodne volje individuumu) i asimptotski približava verovatnoći pojavljivanja objekta-indeksa među drugim objektima-indeksima tog ili nekog drugog mogućeg sveta:

Delo privlači onog  
koji mu se posvećuje ka mestu  
gde je ono izloženo dokazu nemogućnosti.  
Iskustvo izrazito noćno,  
iskustvo same noći  
Ova noć nikada nije prva noć  
To je jedan suštinski rizik, pravi rizik  
jedna od mogućih odluka dana.  
Rizik neodređenosti,  
slučajnost kod  
Kejdža se  
razlikuje od  
arbitrarnosti kod  
Bodrijara.  
Jedan prekinuti stih koji upisuje  
sebe u trenutku dok sebe prekida  
Ontologija prekida  
Tama prisustva koje izmiče razumevanju  
Jezik je sistem uokvirenja predstava  
asimetrične spoljašnje nedostupne prisutnosti  
koja jeste ono odsutno u meni  
Tematizacija sveta  
Jezik je događaj u kome svet manifestuje sebe,  
ali kao događaj on je spolja u odnosu na istoriju sveta.  
Istorija sveta kao narativni (pripovedni) fragment  
odslikavanja jezika u događaju.  
Identifikacija govora sa slušanjem  
Slušati jezik koji tamo (negde spolja)  
govori nas Drugom.  
I govor jeste ona praznina između reči koju osluškujemo.  
Njegov glas mi je potopuno stran  
ono što nas povezuje  
jeste da smo sasvim stranci,  
svaka klasifikacija našeg odnosa postaje nemoguća.

Odnos *ja* i *ti*, odnos je odgovornosti za govor i za slušanje, a ne posledica izvesne  
 biološke komplementarnosti  
 bića i nebića  
 Bog/boga i Đavola/demoni  
 Jezik  
 je takođe ono sasvim strano mom telu, mislima, emocijama.  
 Jezik  
 je prekidanje mene kao *bića*;  
 jezik je sasvim, sasvim izvan mene kao organizma, bića, mehaničkog tela.  
 Zvuk je buka prirode, kaže Levinas.  
 Zato, diskurs teorije nije propoziciona shema, već profetski glas koji dolazi kroz  
 buku kosmosa  
 Spolja!  
 Lice naspram reči.  
*La visage parle.*  
 Jezik svojim postojanjem implicira  
*malin génie.*  
 Neljudski  
 odnos izvesne unutrašnjosti i izvesne spoljašnjosti.  
*Outside outside*  
 spoljašnja spoljašnost Drugog nesvodivog na identitet prisustva. Jezik je garant  
 realnosti, ali ne  
 i realnosti jezika.  
 Postojanje Drugog kao garant istine  
 da li je ona samo jedna od mogućih tematizacija.  
 Jezik, kaže Levinas, ne može se redukovati na sistem znakova.  
 Glagol na mestu znaka  
 ontologija vremena je i ontologija komunikacije.  
 Govor umesto značenja čini mogućim odbacivanje filozofije  
 i prihvatanje muzike  
 ili  
 teatra ili  
 samog sveta  
 ali svaki taj odnos je pre etički nego estetički  
 etički žanr  
 kojim sebe potvrđuje stranac  
 među strancima  
 virus upisuje život u leš dečaka

prekida se mreža...  
 besformno, monstrum, spoljašnji Drugi  
 napustiti sebe  
 multiplicirano spoljašnje ekransko  
 ja.

Jednog sunčanog septembarskog dana 1996. sam hodao ispred novosadske katedrale pored tehnoumetnika Vuka Ćosića. On je u tom trenutku hranio svog elektronskog ljubimca. On je bio brižan i zabrinut. On je uživao u svojoj odgovornosti prema drugom. Da li je mašina spoljašnji Drugi? Opet, Levinas: "Prisustvo Drugog..." ili, na drugom mestu, "Metafizika ili odnos sa drugim ostvaruje se kao usluga i kao gostoprimstvo." Ja se, dakle, u odnosu Vuka Ćosića i njegovog elektronskog ljubimca odražava u dobroti služenja i gošćenja onog čija je smrt već tu i čiji je život beskonačan (moguće ga je resetovati i opet resetovati). I šta je rezultat ove igre? Rezultat je, u filozofskom smislu, istovremeno odbaciti ontologiju izolovane subjektivnosti (modernog identiteta, slikar Džekson Polok je govorio "Ja stvaram kao što priroda stvara") i odbaciti ontologiju bezličnog uma koji se realizuje u istoriji. Itd, itd, itd.

#### 6.2.13 Manifest kiborga

Dona Haravej čini prestup u odnosu na vrstu, rod i pol utvrđujući poredak kiborga: "Do kasnog dvadesetog veka, našeg doba, mitskog doba, mi smo svi postali himere, izteoretizovani i isfabrikovani hibridi mašine i organizma; ukratko mi smo kiborzi. Kiborg je naša ontologija; on nam daje našu politiku. Kiborg je kondezovana slika i imaginacije i materijalne stvarnosti, ta dva povezana centra koja strukturiraju svaku mogućnost istorijske transformacije." i "Kiborg je odlučno posvećen parcijalnosti, ironiji, intimnosti i perverziji. On je opozicion, utopičan, i potpuno je lišen nevinosti. Više ne strukturiran polaritetom javnog i privatnog, kiborg definiše tehnološki polis delimično zasnovan na revoluciji društvenih odnosa u oikosu, kućanstvu. Priroda i kultura su nanovo načinjene, više niko ne može da bude sredstvo apropijacije ili inkorporacije drugog. U svetu kiborga vladaju odnosi kojima se celina oblikuje iz delova, uključujući i odnose polariteta i hijerarhijske dominacije." ili "Tako moj mit o kiborgu govori o transgresiji granica, potentnim fuzijama i opasnim mogućnostima koje bi progresivni ljudi mogli istražiti kao deo neophodnog političkog rada. ... Pa ipak, laki perverzni okret perspektive mogao bi nas bolje pripremiti za zadobijanje značenja kao i drugih oblika moći i užitka u tehnološki posredovanom društvu".

Njen prestup (transgresija) proizlazi iz viška znanja i to specifičnog znanja koje se ne može svesti na uokvirenja epistemologije/gnoseologije ili kognitivnih nauka, već na retoričku (žanrovsku i stilsku) moć tehnike da proizvodi znanje bez referenta. Uspostavljanja referencijalnih odnosa su u polju nedoslovnog imaginarnog hardverskog i

potvrđivanja beskonačne kombinatorike simboličkog (softverskog) projektovanja mogućnosti za telo. Tehnički višak znanja se invertuje u ekonomiju (tu se možemo vratiti Bataju) ili u ono medijacijsko područje koje Lakan nije mogao u psihoanalizi da misli: uživanje tela i uživanje smisla su u *prestupničkoj mašini* jedno te isto uživanje (etika pojedinačnog bića, ma šta ono bilo u biohardverskom smislu postaje *žanr primenjene estetike*). Zato znanje kao tehnički ili tehnološki višak postaje slično energiji (*fluks*) *libida* i uništava ekskluzivnost duha (kontemplacije, mišljenja) u ime operacionizma, semiotički govoreći, sintaktičkog instrumentalnog znanja: "Ali, alternativa nije cinizam ili gubitak vere, tj. neka verzija apstraktnog postojanja, poput opisa tehnološkog determinizma koji mašinom uništava čoveka, ili tektom uništava smislenu političku delatnost. Radikalno pitanje je ko će biti kiborzi; odgovori su stvar opstanka. I šimpanze i artifakti imaju politiku, zašto ne bismo i mi"? Identitet bića u feminističkoj teoriji ili u prozi kiberpanka ili teatru biopanka se ukazuje kao subverzija organskog jedinstva ili, same, metafizičke prirode granice bića. Subverzija istovremeno jeste lična (status *subjekta*) i univerzalna (efekti *bića*). Subverzija se odigrava u polju ontologije i feminizam i kiberpank/biopank se usredsređuju samo oko pitanja ontologije (postojanja). Mreža ili biće, život iz smrti, princeza ili mašina? Paradoksalno, kao i kod Hajdegerovih ontoloških rasprava pokazuje se, da se o ontologiji može govoriti samo u metaforama. Metafore zemlje. Metafore mašine. Metafore virusa. Metafore mreže. Metafore identiteta. Metafore smrti. Metafore života iz smrti. Metafore kosmičkog reda. Metafore virtuelnog nereda. Metafore spoljašnjeg, a to znači transcencije: "Prema tome, misliti beskonačno, transcendentno, Stranca, ne znači misliti neki objekt. Ali misliti ono što nema obrise objekta znači upravo činiti nešto što je više ili bolje nego misliti. Udaljenost transcencije nije istovjetna udaljenost, koja u svim našim predodžbama, odvaja mentalni čin od njegova objekta, jer udaljenost objekta ne isključuje - i u zbilji implicira - posjedovanje objekta, a to znači ukidanje njegovog bitka." (Levinas).

"Osloviti Drugog u govoru znači primiti njegov izraz" (Levinas), primiti izraz mašine. Primiti izraz mašine, ne znači biti mašina, već biti u polju Drugog, u dosegu mašine.

#### 6.2.14 Zaključna napomena

Pojam tehnestetike je uveden suprotstavljanjem nekoliko suprotstavljenih glasova:

- (a) konzervativni glas Hajdegerovog traganja za ontologijom u polju opasnosti od tehnike, to je sukob ontologije zemlje i ontologije mašine;
- (b) radikalni kritički glas Jirgena Habermasa koji suočava u tkanju Hajdegerovog glasa sukob apstraktnog i konkretnog, odnosno, filozofskog i političkog; pokazuje se kako političko napada tehničko, ali, i kako tehničko pokazuje svoje funkcije političkog, međutim, danas, imamo posla i sa političkim koje je proizvedeno u tehničkom;

- (c) radikalni glas Feliksa Gatarija i Žila Deleza u okretu od označitelja ka mašini (od semiologije ka fluksu, od psihoanalize ka šizoanalizi);
- (d) barokni glas Žaka Lakana koji brujanje tehnike vraća predsemiološkoj anticipatorskoj neodređenosti označitelja i mehanici želje;
- (e) retorički glas Žaka Deride koji tehniku vidi kao još jedan mogući diskurs dekonstrukcije (registrovanja) indeksa zapadne metafizike ili, barem, njenih neoštrina, zakrivljenosti i višeznačnosti;
- (f) zavodljivi neokonzervativni glas Žana Bodrijara koji ponavlja i multiplicira trenutni obrt od kritičkog (društvene kritike) ka fatalnom, opscenom i zavodničkom efektu objekta u središtu sveta;
- (g) nekonzistentne glasove postmodernih tehnoteoretizacija koje se vitgenštajnovski (*jezička igra*) ili deridijanski (*transfiguracije retorike*) kreću kroz koridore diskursa o razlikama realizma (proizvodnje realnosti) i relativizma (tržišnog izbora događaja potrošnje jedne od mogućih realnosti);
- (h) glasove kritičkog identiteta koji imanentno subvertiraju obećanje ekstaze i nagoveštaj igre zavođenja ukazivanjem na manuelno naspram mašinskog, telesno naspram ekranskog, političko naspram potrošačkog (dobar primer je pristup američkog pesnika Čarlsa Bernstina);
- (i) tehnostetsko u postsocijalizmu se paradoksalno ukazuje u otklonu od teorijskog ka tekstualnoj proizvodnji fikcionalnog (mogućeg sveta izvan uzglobljenja religioznog i političkog fundamentalizma); fikcionalno tehnostetskog se ukazuje kao otpor teoriji, na sličan način na koji se istoricizam u američkoj kulturi pokazuje kao otpor aistorijskoj teoretizaciji (pragmatizma, analitičke filozofije, strukturalizma); drugim rečima, tehnostetsko u postsocijalizmu je moguće samo kao jedna fikcionalna produkcija prikazivanja mogućnosti izvan ontologije svakodnevice.

#### LITERATURA:

- \*\*\* "Fantastika - nauka, utopija, religija" (temat), *Treći program RB* br. 65, Beograd, 1985.
- \*\*\* Gregory Ulmer, *Teletheory: Grammatology in the Age of Video*, Routledge, New York, 1989.
- \*\*\* "Aesthetik Des Immateriellen? Das Verhältnis von Kunst und Neuen Technologien II" (temat), *Kunstforum* bd. 98, Köln, 1989.
- \*\*\* "Teorije haosa" (temat), *Treći program RB* br. 84, Beograd, 1990.
- \*\*\* Félix Guattari, *Les trois écologies*, Galilée, Paris, 1990.
- \*\*\* Žan Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991.
- \*\*\* Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.
- \*\*\* Žan Bodrijar, *Amerika*, Buddy Books & Kontekst, Beograd, 1993.

- \*\*\* Verena Andermatt Conley (ed), *Rethinking Technologies*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1993.
- \*\*\* Pol Virilio, *Mašine vizije*, Svetovi, Novi Sad, 1993.
- \*\*\* Žan Bodrijar, "Svet videa i fraktalni subjekt", *Košava* br. 11, Vršac, 1993.
- \*\*\* Peter Galison, "The Ontology of the Enemy: Norbert Wiener and the Cybernetic Vision", *Critical Inquiry*, Chicago, Autumn 1994.
- \*\*\* Charles Bernstein, "I Don't Take Voice Mail", *M/E/A/N/I/N/G* No. 16, New York, 1994.
- \*\*\* Žan Bodrijar *Drugo od istog*. Habilitacija, Lapis, Beograd, 1994.
- \*\*\* Janez Strehovec, *Virtualni svetovi*, Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana, 1994.
- \*\*\* Žan Bodrijar, *Prozirnost zla*, Svetovi, Novi Sad, 1994.
- \*\*\* Žan Bodrijar, *O zavođenju*, Oktoih, Podgorica, 1994.
- \*\*\* "Kiberkultura" (temat), *Časopis za kritiku znanosti* št. 166-167, Ljubljana, 1994.
- \*\*\* Douglas Kellner (ed), *Baudrillard: A Critical Reader*, Basil Blackwell, Oxford, 1995.
- \*\*\* William Bogard, *The Simulation of Surveillance. Hypercontrol in Telematic Societies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
- \*\*\* Jo Ann Oravec, *Virtual Individuals, Virtual groups. Human Dimension of Group Ware and Computer Networking*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
- \*\*\* Marina Gržinić, *V vrsti za virtualni kruh. čas, prostor, subjekt in novi mediji v letu 2000*, Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana, 1996.
- \*\*\* *Trans katalog* br. 1-5, Novi Sad, 1995-97.
- \*\*\* Barbara Borčič, Vanesa Cvahte, Liljana Stepančič (eds), *Medij v mediju*, Open Society Institute, Ljubljana, 1997.
- \*\*\* "Tijelo tehnologija" (temat), *Frakcija* br. 4, Zagreb, 1997.
- \*\*\* Jean-Francois Lyotard, "Logos i téhne, ili telegrafija", *Frakcija* br. 4, Zagreb, 1997.
- \*\*\* Paul Virilio, "Perspektive stvarnog vremena", *Quorum* br. 4-5, Zagreb, 1996.
- \*\*\* Žan Bodrijar, *Cool memories*, KOV, Vršac, 1997.

dr. Miško Šuvaković

## PARAGRAMI TELA/FIGURE

**Predavanja i rasprave o strategijama i taktikama teorijskog 'izvođenja'  
u modernom i postmodernom  
performance art-u, muzici, filmu i tehnoumetnosti**

Edicija:

TEORIJA U TEATRU

Urednici edicije:

grupa Teorija koja Hoda

Recezeni:

dr. Sonja Marinković

dr. Nevena Daković

Vladimir Kopić

Izdavač:

CENPI - Centar za Novo pozorište i igru  
Beograd, Dositejeva 9/II, 011/635-768

Za izdavača:

Jovan Ćirilov, direktor

Milan Lučić, programski direktor

Dizajn i prelom:

Daniel Đarmati

Nikola Stevanović

Štampa:

Colorgrafx

Tiraž:

500 primeraka

Fotografija na koricama:

Džil Sigman

ISBN 86 - 83547 - 01 - 9