





MARJANA KRAJAČ

# VARIJACIJE O OSJETNOM

**Izvode:**

Lana Hosni

Irena Mikec

Katarina Rilović

Irena Tomašić

Mia Zalukar



# VRIJEME SÂMO

**ili: fragmenti povodom  
VARIJACIJA O OSJETNOM**

## Film sporosti

Dvostruki dobitnik nagrade Zlatnog lava, filmski redatelj Tsai Ming-liang u svojem posljednjem filmu „Xi you“ (*Putovanje na Zapad*) nastavlja bilježenje kretanja budističkog monaha Lee Kang-shenga kroz svijet, kroz filmsku apoteozu unificiranog *prostorvremena* Minkowskoga, učvršćujući kulturni status filma sporosti čiji su apostoli filmski redatelji Tarr, Alonso, Sokurov, Bartas, Hou, Diaz, Costa. Bilježenje kretanja sporog, na trenutke gotovo neprimjetnog, ali permanentnog i neprekinutog. Kretanja koje se, ako se mjestimično i ne odvija u prostoru, odvija u vremenu. I *vice versa*. Kretanja koje umješta pokret u diskurzivnu matricu *prostorvremena* izazivajući, čak rugajući se uvriježenom

doživljaju događa(n)ja. Kretanja koje gotovo da vizualno parafrazira poznati *koan*: „bez mirovanja, bez pokreta“. Kretanja koje je *ovremenjivanje* prostora i tijela(-u-pokretu). Sporost toga kretanja pri tome nije tek vizualni efekt, već sama srž procesa istraživanja dishronosti, asinhronosti i sinhronosti vremena. Temeljne prirode (filmskog) vremena.

Unutar filmologije i studija filma napetost između brzine i sporosti rezonira najjače u seminalnom djelu Gillesa Deleuzea. Uzimajući Drugi svjetski rat kao razdjelnicu, Deleuze razdoblje prije toga karakterizira akcijom i pokret-slikom – klasičnim filmom i definira moderni film u razdoblju nakon Rata u znaku tišine i vrijeme-slike. Za Deleuzea radi se o dva različita načina reprezentacije vremena. U prvome, vrijeme „ostaje predmet indirektne reprezentacije u onoj mjeri u kojoj to ovisi o montaži i proizlazi iz pokret-slike“. U potonjem to je direktno vrijeme-slika, „malo vremena u čistom stanju “koje se„ uzdiže na površinu ekrana“. Ključna implikacija Deleuzova koncepta je stvaranje prostora – i filmskog i diskurzivnog – u kojemu vrijeme sâmo može postati novi subjekt reprezentacije. Oslanjajući se na Deleuzea, Andrew Klevan tvrdi da „vrijeme nije [nužno] podložno diktatu akcije, već postaje subjekt po sebi“, dok Rodowick smatra da u suvremenom filmu vrijeme „više ne proizlazi iz pokreta“.

U filmu sporosti situacije se ne proširuju u akciju ili reakciju u skladu sa zahtjevima pokret-slike. Umjesto toga, gledateljevo pitanje više nije „Što ćemo vidjeti u narednoj slici“, već „Što vidimo u ovoj“ što izaziva – posebno neuvježbanom (ili... tek malevolentnom)

promatraču – osjećaj anksioznosti.

Ta tjeskoba subjekta u iščekivanju, koju Tsai prateći Leeja želi da publika osjeti daleki je odjek ideje Tarkovskoga o pritisku vremena pri čemu i Tarkovski nekad i Tsai danas pronalaze takav modus temporalnosti unutar dugih kadrova, a ne putem montaže. Za Tarkovskoga je dominantni, svemoćni faktor filmske slike ritam, koji izražava „tijek vremena u kadru“. Suprotno uobičajenom mišljenju da se ritam u filmu postiže montažom, Tarkovski predlaže da montaža tek spaja „kadrove koji su već ispunjeni vremenom“, tako da se „vrijeme sâmo, prolazeći kroz kadrove, susreće i međusobno povezuje“. Ritam se ne određuje duljinom montiranih komada, već konzistentnošću prolaska ili intenzitetom vremena što Tarkovski naziva „pritiskom vremena“.

Što, pak, kada „pritisak vremena“ postane neizdrživ, kada se intenzitet vremena bliži graničnom pragu izdržljivosti, kada vrijeme sâmo preuzme ključnu i gotovo sve ostale uloge? Ekonomija vremenskog gubitka u odnosu na dosadu gledateljstva uklopljena je u pojmu „mrtvo vrijeme“, koje je, po definiciji, „izvan događaja“ (Doane). Umjesto građenja priče u kojoj je mnoštvo događaja, film sporosti odabire prebivati u međuprostorima između događaja ili u trenucima unutar događanja tijekom kojih se ne događa ništa značajno. Doista, on se koristi mrtvim vremenom da bi stvorio ne-događaje kao događaje u kojima drugačije vremenitosti, smisao i vrijednosti mogu doći do izražaja, čime se dovodi u pitanje i sam pojam „događaja“ ili „događanja“ i protresa same temelje filmske naracije. Za Doanea „mrtvo vrijeme – vrijeme

u kojemu se ništa ne događa, vrijeme koje je na neki način 'izgubljeno', potrošeno bez proizvoda [je] stanje konceptualizacije 'događaja'. To jest, odnos između „mrtvog vremena“ i „događaja“ je strukturalan, a pojam „mrtvo vrijeme“ je ono što čini većinu konvencija filmskog narativa mogućim.

Međutim, ako gledanje sporih filmova postavlja dilemu jer tjera „na koncentraciju (kao obranu od monotonije) i kroćenje želje za narativom“ (James), ta želja za narativnošću nedvojbeno je pogrešna, jer definicija o tome što se smatra narativom postaje temelj takve promatračke dosade. Kao što Karl Schoonover pita: „Ako je vrijeme način na koji *art film* postavlja pitanje rada vidljivog u slici, kako onda izgleda neproduktivnost?“, nastavljaajući s neugodnim pitanjima: „Tko je autoriziran da kvalificira, valorizira ili mjeri rad recepcije?“ Jer valoriziranje sporosti karakterizira ključalni sociopolitički parametar konzumacije art filmova koji „se obraća većem sustavu pridavanja vrijednosti vremenu, rada tijelima i produktivnosti partikularnim oblicima i formama kulturalne produkcije“ i koji je aktivno političan. Jer, ako film sporosti promatramo kao oblik otpora (prisjećajući se Raymonda Williamsa), ono čemu se opire je ubrzana temporalnost čija je materijalna forma *mainstream* filmska industrija i čija se estetika bazira na pretpostavkama pojačanog kontinuiteta. Međutim, diskurz otpora treba shvatiti kao odnose moći među načinima kulturalne proizvodnje, a ne nužno kao vrijednosne sudove o estetici samih tih načina. Kao što nas podsjeća Rey Chow, kulturalne artikulacije, bez obzira na oblik ili podrijetlo, su „puni, materijalistički i najvjerojatnije jednako korumpirani,



jednako dekadentni sudionici u suvremenoj svjetskoj kulturi“.

Način na koji trošimo naše vrijeme i posrednički artefakti kroz koje vremenitost posredujemo imaju duboke materijalne i moralne implikacije. Dudley Andrew (uz mali dodatak) u tome smjeru sažima Bazinovu koncepcija filma: „Film (sporosti) otkriva tjeskobnom i pažljivom promatraču svijet ispunjen mogućnostima pri čemu percepcija rezultira skrbi i estetika pronalazi ispunjenje u moralnosti“.

## Orječavanje opokrećivanja

Na početku bijaše riječ. Ili, možda, ne.

Grčki višeznačni λογος postao je latinski jednoznačni *verbum*. S pravom ili ne. Možda je nešto (svašta?) izgubljeno u prijevodu. To je, uostalom, česta pojava. Prevođenje je sumnjiv i gadan posao. Predstavljanje koncepta/pojma prevođenja kao komunikacije između dva specifična jezika je bez ikakve sumnje povijesni konstrukt. Imajući na umu socijalno-političko značenje prevođenja, nije slučajno da je režim prevođenja postao široko prihvaćen u mnogim dijelovima svijeta u vremenu nakon feudalnoga poretka, u procesu konstituiranja poretka disciplinarnih režima kako je to opisao Michel Foucault. Prevođenje, odnosno sam koncept prevođenja, koji ide ruku pod ruku s normiranjem i standardiziranjem nacionalnih jezika zapravo potvrđuje nacionalni suverenitet.

Mreža leksikografskih konotacija povezana sa samim terminom vodi ka shvaćanju prevođenja kao

prelaska (ili transfera) s nekog mjesta na neko drugo ili pak nalaženja parnjaka riječima, frazama, tekstu s nekim drugima. *Übersetzung, translation, traduction, fanyi, honyaku...* ali što to putuje, što prelazi? Gayatri Chakravorty Spivak svakako bi rekla da putuje totalitet specifičnog diskurza te da je stoga prevođenje „nužno ali nemoguće“. Vanja Matković jednom je prilikom rekao da je za prevođenje barem jednako važno znati jezik na koji se prevodi kao i onaj s kojega se prevodi – i opet govorimo o totalitetu diskurza. Da bismo prevodili, dakle, moramo jedan diskurz zamijeniti drugime, a možemo li to uopće? I što podrazumijeva to poznavanje „jezika“? Svakako ne samo gramatička i pravopisna pravila, sintaksu i vokabular. Stvar postaje gotovo neuhvatljiva kada se radi o intersemiotičkom prevođenju, odnosno transmutaciji, interpretaciji neverbalnih znakova znakovima verbalnog semiotičkog sustava – u konkretnom slučaju o orječavanju plesnog eksperimenta.

Kulturalni obrat na polju studija prevođenja dogodio se u kasnim osamdesetima i naglasio je značaj razumijevanja interjezičke komunikacije kao interkulturalnog fenomena: prevođenje nije jednostavno re-kodiranje teksta u drugom jeziku, već artikulacija drugosti. Stoga je (ne)vjerojatnost interjezične komunikacije obilježena nužnošću interpretacije stranih lingvističkih i kulturalnih parametara prema kojima je izvor stvoren. Prihvatanje neprevodivosti (ograničenja u prijevodu) ne poriče mogućnost prevođenja, već iskazuje kontingentnost naše interpretacije Drugoga kao entiteta koji izražava sebe i svijet svojim terminima, koji se mogu razumjeti ili objasniti na našem

jeziku, ali ne nužno i biti orječeni u našem jeziku. Posljedično, to je težnja za prihvaćanjem različitih, drugačijih i drugosnih kultura bez pokušaja njihovog prekrojavanja na „metar“ naših vrijednosti, sustava vjerovanja ili diskurza. Na kraju, Rada Iveković je u pravu: možda paradoksalno, ali prevođenje je (najvećma) pitanje tijela, otjelovljenog jastva. A kako dva tijela ne mogu u isto vrijeme zauzimati isti prostor i kako značenje uvijek ovisi o kontekstima, dakle, i o trenutku u kojemu je nešto rečeno, prevođenje je doista nemoguće i uistinu ostaje samo „razmjena među različitim oblicima postojanja“.

Sve rečeno, na daleko većoj skali (problema), vriedi za intrasemiotičko prevođenje. Ples je, ipak, Dru-gost riječi. Iako oboje najvećim dijelom kreću iz iste točke (riječ kao orječena misao, pokret kao opokrećena misao), komunikacija među njima, jednom poostvarenima, uzglobljenima ne samo u *prostorvremenu*, već i u vlastitim diskurzivnim totalitetima u najboljem se slučaju svodi na dobrohotnost u iznalaženju komplementarnog zajedničkog nazivnika. Transmisija, translacija i transgresija utjelovljene su i otjelovljene u i kroz njihov dijalog (nasilno) prepriječen kartezijskim dualizmom poput rijeke na kojoj je obitelj dabrova zasnovala dom.

Ali što ostaje ako klasične konstrukcije tjelesnosti i identiteta više jednostavno ne mogu izdržati ne samo teorijski pritisak dekonstruktivizma, poststrukturalizma itd., već i fizičke stvarnosti novih tehnologija (bio-, info- i nano-) koje nameću ne-fiksnost, „mehaniku fluida“ koju još Luce Irigaray veliča nasuprot konceptualnog mišljenja?

## Učiteljice neznalice

Još je Adorno ustvrdio da se pedagogija svodi na ujednačavanje čiji je konačni cilj neistina; analogno tome, pojavljivanje različitih, drugih, *neujednačenih* glasova, drugih jezika (ili govora unutar istoga jezika) nužno vodi razrahljivanju kompaktnosti i homogenosti hegemonijskih nastojanja. Na isti način na koji akustička tehnologija odvaja glas od tijela što, kako kaže Anthony Enns, „dozvoljava uneređivanje, manipulaciju i krađu govornikova glasa“, tako se i *privodjenjem* na jedan dominantan govor – na Jezik – govorniku odriče njegova subjektivnost, njegova sloboda i njegov identitet. Naravno, isto vrijedi i za sve neverbalne izričaje, uključujući pokret i ples. Dominantni, unificirajući Jezik teži tome da forma više ne prenosi poruku, već sama postaje poruka. Takav izričaj je „standardiziran kao i svijet na koji se odnosi“ kako kaže Adorno, odnosno počiva na kvazidistanci od stvarnosti. Kada biva „oslobođen“ od formalizacije, vrlo često ne preostaje ništa – velike riječi kojima se koristi zapravo skrivaju „šuplje misli“ kako će reći Eggers.

Marjana, Lana, Irena, Katarina, Irena i Mia čine oslobodilački napor u tome smjeru, smjeru odbacivanja standardnoga, nametnutoga, zadanoga, propisanoga; u smjeru rancièrovskog načina na koje umjetnost otvara nove mogućnosti gledanja, osjećanja, doživljavanja i opisivanja svijeta. Pri tome je ključno da ne nameću gotova značenja ili jednostruke odgovore. Umjesto toga stvaraju se temporalna mjesta na kojima su promatrači direktno izazvani da se suoče s neodređenostima koje proizlaze iz

susreta s raznolikošću. Rancièereovim riječima, one su „učiteljice neznalice“ koje ne poučavaju učenike svojem znanju, već ih izazivaju da kažu što su vidjeli i što misle o onome što su vidjeli, da provjere i da ovjere. Ali čine i bitan, nužan iskorak. Umjesto poziva na put kroz Rancièereovu „šumu stvari i znakova“, one plesnim pokretom u *prostorvremenu* stvaraju *krčevinu*, prostor oslobođen narasloga drača, divljih i još više planski sađenih, uzgajanih i čuvanih šuma (livada ili pašnjaka, svejedno je), prostor događa(n)ja koji je povremeno i privremeno i struktura događa(n)ja. Kao što strpljivo i ustrajno Tsai prati Leeja, kao što ustrajno i strpljivo Lee savlađuje i ujedno (re)kreira/prezentira *prostorvrijeme*, tako se u VARIJACIJAMA O OSJETNOM mukotrпно, strpljivo i ustrajno istražuju, re/kreiraju i daju na uvid prostor, vrijeme i tijelo, njihove granice – stvarne i prisilno naučene – i mogućnosti pluralnih, gibljivih, otvorenih načina umjetničkog stvaranja prostora.

A možda... možda čak stvaraju jednu drugačiju „lingvistiku“ vrijednosti.

Igor Marković



„Trenutak plesa“ je izlaganje održano 11. travnja 2014. na skupu „The Dance in/and Theory“ na američkom sveučilištu Brown. Zahvaljujemo se autoru na ustupanju teksta.

**Jacques Rancière:**

# TRENUTAK PLESA

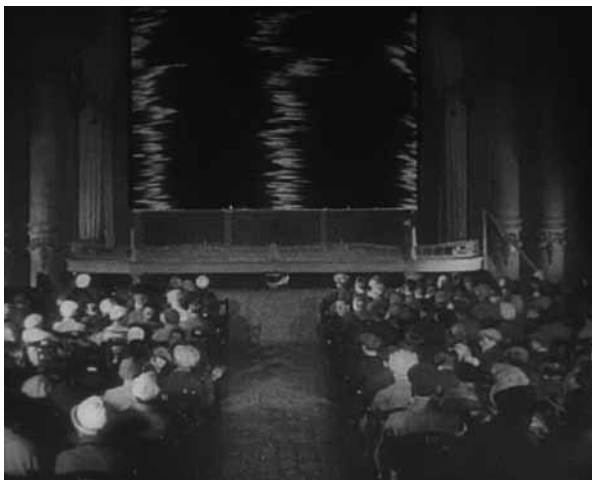
Naslov koji sam prvotno predložio za svoje izlaganje glasio je „Tijelo koje pleše: mišljenje, umjetnost i politika“. Svim ću se tim pitanjima svakako pozabaviti. Međutim, dok sam pisao učinilo mi se da bi naslov najprikladniji sadržaju izlaganja bio „Trenutak plesa“. Da objasnim tu promjenu, moram precizirati iz kojeg ću se kuta pozabaviti pitanjem plesa u „teoriji“, odnosno odnosom „teorije“ prema plesu. Nisam osobito stručan kad je o plesu riječ. Neću iznijeti neku teoriju plesa kao umjetničke forme. A neću ni ponuditi neku ontologiju tijela koje pleše. Jutros ste mogli čuti Jean-Luca Nancyja i znate kako je on, u *Aliteracijama*, predložio takvu ontologiju plesa kao izraz prvobitnog razdvajanja

[separation]. Možda ste čitali i drugog suvremenog filozofa, Alaina Badioua, koji je iznio pogled na ples kao na metaforu za mišljenje, kao izraz iskonske sposobnosti tijela da pokazuje događaj mišljenja prije nego što je taj događaj dobio ime. Nancy nas na fenomenološki način poziva da istovremeno opažamo kretanje tijela u plesu i prvobitno kretanje misli. Na svoj aksiomatski način Badiou, prema Mallarméu, izriče „aksiome“ plesa. U oba slučaja, filozof sebe smješta, fizički ili imaginarno, „ispred“ tijela koje pleše i staje nam govoriti što se „dogada“ u trenutku kad se tijelo počne kretati. No za mene takav „početak“ kretanja plesa i misli o tom kretanju uvijek dolazi poslije. Plešuće tijelo već se moralo smjestiti u određen oblik vidljivosti i u određen obzor mišljenja eda bi takva mizanscena ishodišta plesa bila postavljena. Takve su filozofske tvrdnje moguće jer je u određenom povijesnom trenutku ples postao paradigmom umjetnosti. Takvo pak postajanje povlači za sobom dva glavna odnosa. Postajanje paradigmom umjetnosti, to ponajprije znači: postajanje paradigmom odnosa između onoga što umjetnost jest i onoga što umjetnost nije, primjerice između slike u muzeju i predmeta u izlogu ili između kretnji tijela na pozornici i gesti tijela u radionici ili na ulici. Drugo, to znači postajanje paradigmom odnosa između misli i nečega što nije misao – svjetla na nekoj slici, kretanja neke melodije ili tijela u prostoru. Da bi „teoretičar“ sebe postavio ispred nekog umjetničkog djela i iznio teoriju o toj umjetnosti, već mora postojati određen okvir odnosa između mišljenja, prostora, vida, svjetlosti, pokreta, tijela i tako dalje. Ono što nazivamo umjetnostima stanoviti su povlašteni čvorovi unutar



te raspodjele. Ti su čvorovi povijesne konfiguracije. Umjetnost kao specifična konfiguracija sfere iskustva postoji u zapadnom svijetu od 18. stoljeća. Kad je o plesu riječ, možemo izdvojiti trenutak kad je on ne samo dodan na popis umjetnosti uvrštenih u tu sferu, nego i kad je utjelovio novu paradigmu umjetnosti, što znači novu paradigmu odnosa mišljenja spram onoga što mu je izvanjsko i umjetnosti spram ne-umjetnosti. Postoji „trenutak plesa“. Taj izraz ne označuje tek period između 1890-ih i 1930-ih kad je plesu dano dostojanstvo visoke umjetnosti i status nove paradigme umjetnosti. Razmotrimo li etimologiju te riječi, trenutak [moment] nije samo odsječak vremena, nego i kretnja izazvana određenom ravnotežom – ili neravnotežom – između utegā na vagi. Rečeno mojim jezikom, određenom preraspodjelom osjetilnog: preraspodjelom odnosa između onoga što tijela čine i načina na koje se to činjenje opaža i kako je ono povezano s drugim načinima činjenja eda bi sačinilo zajednički svijet. Taj trenutak preraspodjele i mjesto plesa u tom trenutku bit će tema moga govora. Da bismo otvorili to pitanje, predlažem da pogledamo kratku sekvencu slika posuđenu iz filma snimljenog 1928. godine. To nije film o plesu. To je film koji konstruira zajednički senzorijski svijet novoga društvenog života. A ono što je zanimljivo u tom odlomku jest način na koji je ples uprizoren kao oblik kretanja koji može simbolizirati cjelokupno kretanje jednog novog svijeta.

*Sekvenca iz "Čovjeka s filmskom kamerom"*  
*Dzige Vertova*







Morat ću se ovoj sekvenci slika vratiti nekoliko puta i iščitati je na različitim razinama. Prva razina: upada u oči simboličko mjesto dano plesu u tom odsječku smještenom u značajnom trenutku u filmu koji se predstavlja kao djelo koje definira specifičan trenutak u specifičnom vremenu. *Čovjek s filmskom kamerom* film je što ga je snimio revolucionarni sovjetski filmaš. Međutim, revolucionarni film za njega nije film o revoluciji. On nije umjetničko djelo koje pripada umjetnosti zvanj kinematografija, posvećeno prikazivanju društvenog događaja zvanog Revolucija. On je aktivnost koja je dio svih aktivnosti koje tvore komunizam ne kao politički sustav, nego kao novi ustroj zajedničkog osjetilnog iskustva. Zbog toga taj film nema priču, nema likova, nema riječi koje bi govorile što se zbiva na platnu. On je puki spoj tih aktivnosti koje čine sadašnjost svakoga dana u modernom gradu od buđenja

ujutro do večernje dokolice, preko aktivnosti rada u tvornicama, trgovinama, javnom prijevozu itd. Sada smo na kraju Vertovljeva filma, u trenutku kada se sinteza svih tih aktivnosti prikazuje u kino-dvorani onima koji su izvodili te aktivnosti tokom dana. Zbog toga se taj ulomak može nazvati „strateškim“: u njemu se radi o odnosu pojedinaca spram vlastite aktivnosti kao „komunističke“ aktivnosti, izgradnje novoga zajedničkog svijeta. To je također ono što prisutnosti plesa ovdje pruža veliko simboličko značenje. Pokreti triju plesačica koje vidimo na platnu nisu podsjetnici na predstavu koja bi bila dio aktivnosti toga dana. Oni se pojavljuju u tom trenutku kako bi sintetizirali i simbolizirali globalno kretanje što su ga te aktivnosti sačinjavale tokom dana, zajedničku energiju na djelu u zamašnjaku u tvornici, osmijeh tvorničkog radnika, ruke zaposlenikā u telefonskoj centrali, kretanje vlakova ili autobusa, brzinu kameranova motocikla i brzinu njegove ruke dok okreće ručicu kamere. Ta je zajednica pokreta također bila sintetizirana na plakatima kojima su braća Stenberg oglašavali film: kretanje umjetnosti prikazano je istovjetnim kretanju života, koje je također kretanje stroja. To definira određenu ideju revolucije, koja je također određena ideja moderniteta.

Problem se sada javlja kad se zapitamo: kakva točna ideja? Ta zajednica kretanja koja izražava kretanje zajednice može se gledati kao oživljavanje paradigme „politike kretanja“ koja potječe još iz Platonovih *Zakona*. Ona je paradigma zbarske zajednice u kojoj svi građani sudjeluju vlastitim tijelom u kretanju, za razliku od kino-dvorane gdje pasivno prate spektakl – što znači laž prikazivanja u kojemu glumci izražavaju osjećaje

koji nisu njihovi, nego fiktivni osjećaji što ih je pjesnik posudio fiktivnim likovima. Ples je dakle umjetnost aktivne zajednice, izravno očitovanje života koji ignorira razdvajanje, pasivnost i laž spektakla. Još uvijek isti model „horee“ [grč. *khoreía*: ples u kolu] u kojoj zajednica konkretno uživa u sponama bratstva Rousseau će suprotstaviti teatarskim sjenama u *Pismu d'Alembertu o kazalištu* objavljenom 1758. To oživljavanje staroga spartanskog modela bilo je odjek revolucije koju je u isto vrijeme zahtijevao koreograf Noverre, koji je u *Pismima o plesu i baletu* osudio mehaničku narav konvencija aristokratske umjetnosti baleta. Da bi postao istinska umjetnost, ples mora odbaciti virtuoznost nogu koje opisuju elegantne figure na podu i razraditi jezik mimikrije i gesti, kazujući priče i izražavajući situacije i osjećaje koji izgledaju poput onih što se događaju u zbiljskom životu i u svim društvenim uvjetima. Na takav se način konvencionalna umjetnost dramske akcije i „mehanička“ umjetnost baleta mogu odbaciti i zamijeniti jedinstvenom umjetnošću tijela koje izvodi predstavu „govoreći“ publici na univerzalnom jeziku kretanja. Znamo da se to poistovjećivanje jezika i kretanja kroz izraz pokazalo utjecajnim u cjelokupnoj povijesti performansa u moderno doba i u svim pokušajima uspostavljanja podudarnosti između nove umjetnosti i novog oblika života. I moglo bi biti posve relevantno protumačiti na taj način mjesto dano amblemima plesa u filmu koji smjera biti film bez riječi, „kinematografski eksperiment“ ispisan isključivo na jeziku kretanja što kondenzira energiju svih kretnji koje tvore dio novoga komunističkog života. Istovremeno je u Njemačkoj riječ koja se najsnažnije pove-

zivala s prijedlogom reforme plesa bila upravo riječ „izraz“, ekspresija.

Međutim, to nije način kako Vertovljev film povezuje ples s idejom umjetnosti koja izražava kretanje novoga života. I stara platonička paradigma i moderne reforme kazališta i baleta u Diderotovo i Noverreovo vrijeme suprotstavljaju „laž“ mimeze istini izražajnog pokreta. No u oba slučaja ta istina kretanja bila je istina kretanja kao jezika, kao izravnog jezika tijela koji čuvstvima duše daje njihov pravi rječnik. Time je teatarska mimeza zamijenjena oblikom hiper-mimeze. Nasuprot tome, kretanje Vertovljeva plesača posve je a-mimetično. Ono ne kazuje priču. Ali nije dovoljno ne kazivati priču. Poanta je u tome da se uopće ne kazuje, da se tijelo ne koristi da bi bilo što „kazivalo“. Taj ples ne izražava nikakvu unutarnju istinu ljudskih čuvstava. A ne izražava ni nesvjesne sile koje nastavaju tijela. On samo izražava kretanje. Kretanje kao kretanje, hoću reći, oblik kretanja koje nije ni sredstvo za postizanje određenog cilja ni izraz određenog osjećaja, emocije ili nesvjesne sile koja počiva iza njih kao njihov uzrok. Ono što tri balerine izvode u filmu nije ples stroja, poput onoga koji je u tom trenutku bio omiljen u Sovjetskom Savezu i koji je ovjekovječila slavna fotografija Margaret Bourke-White. Niti je to ekspresivan ples u smislu Mary Wigman. Novi komunistički život nije izražen skupom nagomilanih tijela poput onoga koji možemo vidjeti na toj slici. Ono što tri balerine izvode jest kretanje, kretanje koje nije podčinjeno ničemu izvan sebe. To je ono što plesu daje njegovo strateško mjesto. Ples nije samo nova umjetnost – umjetnost čije je autonomno kretanje oslobođeno kako narativ-

nih spona pripovijedanja, tako i mimetskoga jezika pantomime. Važnost neke umjetnosti uvijek potječe iz činjenice da je ona više od konkretne umjetnosti; ona je ujedno paradigma ili alegorija umjetnosti. Ples stupa na to mjesto u sovjetskome revolucionarnom umjetničkom eksperimentu zbog toga što je, otprije dva ili tri desetljeća, postao alegorijom nove umjetnosti, slobodne umjetnosti. E sad, cijelo je pitanje u tome da se razumije što ta „sloboda“ točno znači. Mislim da je u tu svrhu vrijedno propitati dvije glavne figure koje tvore pozadinu evolucije Vertovljeva plesača, dvije figure koje utjelovljuju tu „slobodu“ plesa kao slobodu nove umjetnosti i možebitno novoga društvenog života.

Prva figura koja se pojavljuje kao pozadina identifikacije između balerine, zamašnjaka u tvornici i zanesenog osmijeha tvorničke radnice jest ona Loïe Fuller, onakva kakvu je dvadeset godina prije toga opisao Stéphane Mallarmé: ona je, kazao je, figura koja ilustrira „brojne slike što se vrte i teže prema dalekom razviću“, slike što se vrte i istodobno obuhvaćaju, kaže on, „opijenost umjetnošću“ i „industrijsko postignuće“. Navodim iz teksta *Temelji baleta* u kojemu Mallarmé izriče upravo načela „obnovljene estetike“ koja se može naći u „istančanostima uključenim u misterije plesa“. Te istančanosti, rekao je, demonstrirane su samim „čuvstvom“ odjeće koju je nosila Loïe Fuller. Francuski tekst glasi „avec le seul émoi de sa robe“. Engleski prijevod Barbare Johnson glasi „with a tiny shiver of her dress“ („tananim drhtajem njezine haljine“), što točno opisuje izvedbu Loïe Fuller, ali izostavlja trop prisutan u Mallarméovoj riječi „émoi“. „Émoi“ je pomalo arhaična riječ koja označava „emociju, čuv-



stvo“, ali ujedno naglašava, na francuskom, etimološku vezu između „emocije“ i „pokreta“ (*mouvement*). Cijela „emocija“ koju izražava ples Loïe Fuller emocija je komada tkanine, stvari koja ne bi trebala ćutjeti nikakva čuvstva. „Emocija pokreta“ jedini je sadržaj te predstave. Zbog toga je ples amblem novine u umjetnosti, novine koju tvori egzaktna istovjetnost oblika i sadržaja. Budući da su izvođač i koreograf postali jedna jedinstvena osoba, ples upravo utjelovljuje umjetničku izvedbu kao izvedbu koja razvija vlastitu moć samo tako što iz sebe same stvara specifično „okružje“. Kao što kaže Mallarmé malo dalje u istom tekstu: „Sva čuvstva dolaze iz tebe i šire se u okružje; ili dolaze k tebi i oživotvoruju ga.“ Cijeli problem počiva u tumačenju odnosa između „sebstva“ pokreta/emocije i širenja u „okružje“. Lako je to razumjeti kao autonomiju umjetnosti, autonomnu moć umjetnika koji je obvezan samo svojim medijem. Budući da je medij plesa plešuće tijelo samog umjetnika, ples bi savršeno ilustrirao takozvanu modernističku paradigmatičku autonomije i specifičnosti medija. No specifičnost toga medija upravo dovodi u pitanje pojednostavljeno shvaćanje moderne umjetnosti kao autonomije umjetnosti i njene predanosti „vlastitom“ mediju. Ples nije slobodna umjetnost pokreta. On je umjetnost slobodnog pokreta. Pokret nije slobodan samo uslijed činjenice što nije određen nikakvom izvanjskom silom. On je slobodan kad nije određen nikakvom silom. Slobodan je u mjeri u kojoj nije proizvod volje. Ono što ples Loïe Fuller čini paradigmatičnim nije predstava umjetnice koja se služi svojim tijelom da bi, pomoću artefakta od tkanine, proizvođila bilo kakve pokrete koji

su joj po volji. Pokreti koje ona proizvodi uopće nisu nikakvi pokreti. Svi oni uprizoruju isti temeljni obrazac kretanja, kretanja naprijed i nazad, širenje iz sebe i povlačenje u sebe. To je ono što označava emancipacija plesa od baleta. To kretanje naprijed i nazad u baletu je bilo apsorbirano i pervertirano dvojakim ograničenjem narativne izražajnosti i mehaničke virtuoznosti koja je također podrazumijevala hijerarhijski odnos zvijezde prema anonimnoj skupini. Ples Loie Fuller u kojemu se širenje vela i sâmno širi svjetlima projektora dovodi kretanje zvijezde do njegove istine: širenje kroz koje se samopotvrđivanje individue gubi u moći ne-individualnog. Ono što plesačica kondenzira i takoreći oslobađa iz sebe jesu „ukrasni skokovi oceana, večeri, miomirisa i pjene“. Izvještačeno kretanje plesačice koja razvija i ponovo skuplja svoju haljinu jest igra pojavljivanja i iščezavanja koja umjetnost čini jedinstvenom. No ta igra koja čini umjetnost jedinstvenom ujedno je ono što iskričanje majstorije na pozornici usklađuje sa svakodnevnim pojavljivanjem i iščezavanjem Sunca, jer je ona usklađuje sa svim kretnjama razvijanja i ponovnog skupljanja koje urađaju otvaranjem cvjetova, letom ptica ili bijelom pjenom na valu. Autonomija koju postiže ples nije autonomija umjetničke volje; ona je autonomija samoga kretanja. Ono preuzima na sebe cijelo svoje značenje kada se *autos* umjetničke prakse podudara s razvijanjem oblikâ pojavljivanja i iščezavanja koji pretvaraju prirodni svijet u oblike zajedničkoga osjetilnog svijeta.

To podudaranje „obnovljene“ umjetnosti plesa sa samim kretanjem koje čini svijet još više naglašava druga figura „novoga“ plesa koja potkrepljuje Vertovljevo

povezivanje te umjetnosti s novim ritmom komunističkog života: umjetnica koja je očigledno bila bliža izgradnji novoga komunističkog svijeta nego Loïe Fuller, odnosno Isadora Duncan. Ono što njezinu figuru čini relevantnom za razumijevanje Vertovljeva povezivanja plesa, industrije i komunizma nije toliko rana simpatija Duncanove spram Sovjetske revolucije, koliko njezino poimanje slobodnoga kretanja: onog koje je srodno samome ritmu sveopćega života – ritmu života koji nikad nije započeo i koji ne zna za kraj ili zastoj. Dok je Mallarmé naglašavao istovjetnost umjetničke majstorije s razvojem pojavljivanja samih stvari, Duncanova stavlja naglasak na drugi vid „slobodnoga kretanja“, na drugu istovjetnost suprotnosti koju ne simbolizira toliko pjena na valu, koliko repetitivno kretanje samoga vala: slobodno kretanje jest neprekidno kretanje, kretanje koje neumoljivo začinje drugo kretanje. To neprekidno kretanje otklanja i samu preku kretanja i mirovanja. Poznato je da je Duncanova oblikovala svoju viziju slobodnoga kretanja iz nepomičnog kretanja likova oslikanih na grčkim vazama. To je lako protumačiti kao naivnost ako se o tome razmišlja u smislu ničeanske opreke između Apolona i Dioniza. No „trenutak plesa“ također je trenutak kad se opreka između dionizijske mahnitosti kretanja i apolonskog spokoja oblika i crte dovodi u pitanje. Vertovljeva mahnita plesačica, baš kao i sama Duncanova, nešto je poput apolonske Menade. Aby Warburg pokušao je oživjeti pomamu Menada kada komadaju Pentejevo tijelo u lelujanjima tijela i kose Botticellijeve Venere. No nema potrebe za prizivanjem Menada: energiju nove ljepote, energiju ljepote novoga svijeta donosi

val na obali. Univerzalna krepost slobodnoga kretanja počiva u otklanjanju opreke između dionizijske jarosti i apolonske forme. Sama forma, tihoća lelujave linije izražava snagu pokreta koji je po mjeri mahnite struje univerzalnog života. No istovjetnost kretanja i mirovanja seže dalje u prošlost. Onkraj prijepora Apolona i Dioniza imamo šilerovsku definiciju estetskoga stanja kao stanja ravnoteže između aktivnosti i pasivnosti koje odbacuje normalne koordinate osjetilnog iskustva. Onkraj Schillerova estetskog stanja postoji Winckelmannov opis Belvederskog torza, torza nepomičnog Herakla u kojemu se misao junaka koji uživa u sjećanju na svoja prošla djela izražava isključivo lelujanjem njegovih mišića, koji ulaze jedan u drugi kao valovi mora koji se neumoljivo uzdižu i padaju natrag. Val nije naprosto metafora za univerzalnu moć života. On je paradigma određene ideje umjetnosti kao prisutnosti misli izvan nje same. On je amblem kao način te prisutnosti: ekvivalentnost kretanja i mirovanja, djelovanja i nedjelovanja.

Da bismo razumjeli što ta ekvivalentnost znači, moramo otići još dalje natrag: o nepomičnom kretanju vala ili jednakosti djelovanja i nedjelovanja u slobodnoj estetskoj igri valja misliti u odnosu spram čuvenog razlikovanja što ga Aristotel provodi u 8. knjizi *Politike*. Aristotel suprotstavlja dva oblika „nedjelatnosti“ koji također definiraju dva oblika vremenitosti: postoji mirovanje koje je zastoj, opuštanje potrebno tijelima posvećenim radu prije novog naprezanja. A postoji i dokolica, slobodno vrijeme onih koji nisu podčinjeni pritisku rada. Moramo se prisjetiti da je ta hijerarhija nedjelovanja vrijedila usporedo s hijerarhijom djelova-

nja. Oni koji su mogli uživati u dokolici bili su „djelatni ljudi“ ili „slobodni ljudi“, oni koji nisu bili podvrgnuti pritisku svakodnevnog rada. Zvali su se „djelatnima“ jer su mogli ili pred sebe projicirati svrhu svoga djelovanja ili djelovati isključivo zbog užitka u djelovanju. Nasuprot tome, pasivni ljudi nisu bili zvani tako zbog toga što nisu činili ništa, nego zato što su njihove aktivnosti uvijek bile neposredna sredstva za neposredne ciljeve. Zbog toga ih se također zvalo „mehaničkim“ ljudima, ljudima zatočenim u svijetu sredstava, u svijetu nužnosti. S toga gledišta možemo razumjeti paradoks nalaženja nove umjetnosti pokreta iz nepomičnih oslikanih likova na grčkim vazama. Ono što se vidi na površini vaza jest beskonačno slobodno kretanje vala. A val utjelovljuje odbacivanje hijerarhije vremena i kretanja koja je dijelila čovječanstvo na dvije klase.

Ples je nova umjetnost utoliko što nudi novu paradigmu umjetnosti koja izjednačuje umjetnost s cjelokupnom preraspodjelom osjetilnog, s razaranjem hijerarhije tijelâ, pokretâ i temporalitetâ. Zbog toga sama ta „apstrakcija“ tjelesnog nastupa koji priziva otvaranje cvijeta ili dizanje i padanje vala može biti amblem djelovanja nove zajednice slobodnih radnika. Nema potrebe za plesnim strojem, za plesom koji oponaša micanje klipova naprijed i natrag. Umjesto toga, zamašnjak u tvornici ispostavlja se istovjetnim vrtnji plesačice. Moguće je da je to najdublje značenje znamenitog aksioma što ga je Mallarmé izrekao o plesačici koja nije žena i ne pleše. Izostavljanje spolne podjele i rodne specifičnosti nije toliko nijekanje tijela, koliko razaranje hijerarhijske raspodjele sposobnosti, zadaća i uloga zadanih tijelima. Zbog toga ono što balerina po-

kazuje nije ni otplesana priča ni očitovanje virtuoznosti, nego „metafora našeg oblika“ (citiram Mallarméa). Nastup balerina u Vertovljevu filmu takva je metafora. No zamašnjak i kretanje zaposlenika u telefonskoj centrali također su takve „metafore“. One su to utoliko više što je nova „opijenost umjetnošću“, kao što je kazao Mallarmé, „industrijsko postignuće“. Dakako, Mallarmé je pritom mislio na specifičnu ulogu koju u predstavi Loie Fuller igra tehnika: mislio je na reflektore koji obasjavaju njezinu haljinu i daju pokretu vrtne intenzitet vatre ili dugine boje. No reflektori nisu tu kao tehnička sredstva za osvjetljavanje umjetnične predstave. Oni su dio same predstave. S jedne strane, oni stapaju pokretne nijanse svojih obojanih svjetala s evolucijama plesačice i njezine haljine; s druge strane, njihov položaj po strani i ispod pozornice širi zračće kretanje „zvijezde“. Na tom stupnju umijeće prirodnog i iskonskog kretanja vala može se uklopiti u novi svijet industrije: svijet elektriciteta, svijet nematerijalne energije koja oživljava materijalni svijet. Može se u njega uklopiti jer je razorilo i samo razlikovanje između slobodnih ljudi i mehaničkih ljudi. Slobodno kretanje jest kretanje u kojemu ciljevi i sredstva više nisu razdruženi. To ne-razlikovanje jest u srži estetskog režima umjetnosti. Svoju je najčuvaniju formulaciju našlo u Kantovoj trećoj definiciji lijepog: „Ljepota je forma svršnosti nekoga predmeta, ukoliko se ona opaža na njemu bez predodžbe neke svrhe.“<sup>1</sup> No ono je i u srži izvorne marksističke formulacije o „ljudskoj revoluci-

.....

1) Prema Immanuel Kant, *Kritika rasudne snage*, prev. V. D. Sonnenfeld, Kultura, Zagreb, 1957., str. 74.

ji“ koja ide s onu stranu puko političke revolucije: ljudska revolucija suzbija otuđenje uslijed kojega radnici koriste rad, koji je suštinsko, generičko djelovanje ljudskog bića, kao puko sredstvo za reprodukciju svoga postojanja. Ples je „estetička“ umjetnost *par excellence*. I upravo zbog toga ona može također sintetizirati komunističku simfoniju u kojoj su sve djelatnosti jednake i čine dio istoga globalnog kretanja.

Problem je što ta jednakost ima svoj uvjet: uvjet je taj da svaki pokret bude odvojen od specifične svrhe za kojom ide. Srodnost plesačice i zamašnjaka u tvornici jest konkretna stvarnost komunizma dotle da je zamašnjak puki intenzitet kretanja kao vrtnje, da je odvojen od proizvodnje bilo koje specifične robe koja je namijenjena implementaciji nekog ekonomskog plana. Ples je amblem komunističke revolucije kao estetičke revolucije. Ta estetička revolucija prikazuje sebe kao stvarnost komunizma, stvarnost jednake zajednice tijela u kretanju, usklađenih s ritmom strojeva. Daka-ko, ta se pretenzija kosila sa strateškim zahtjevima izgradnje komunizma. S gledišta potonjega, istovjetnost ciljeva i sredstava jest cilj koji valja dosegnuti u budućnosti tako što će se najprije uspostaviti uvjeti njegove mogućnosti. Strojevi u tvornici, kretnje radnika i predstave u kazalištima nisu jednako vrijedna očitovanja slobodnoga kretanja. Oni su oruđe koje mora graditi, svako na svoj način, uvjete mogućnosti te budućnosti. Ovdje se ne bavim tim aspektom problema. Moja tema nije komunizam, nego ples kao paradigma nove umjetnosti u smislu nove prisutnosti mišljenja u tijelima i novog odnosa između umjetnosti i ne-umjetnosti. S te bih točke gledišta želio iz te filmske inscenacije plesa

izvesti neke posljedice po sam ples. Poanta je da ta inscenacija dovodi u pitanje prevladavajući način na koji se shvaća paradigma nove umjetnosti plesa, hoću reći, paradigma prvoga susreta između umjetnosti i života. Počeo sam od dvaju primjera filozofskog tumačenja toga prvog „susreta“: kod Nancyja, ples je prvotni trenutak u kojemu se tijelo počinje otkidati od primitivnog nerazlikovanja što ga materijalizira tlo na kojemu leži kao dijete u majčinoj utrobi; kod Badioua je pak ples prva intelektualna predstava tijela, koje sebe otkida od zemlje kako bi očitovalo sposobnost tijela općenito da prima ideje. Ples nije umjetnost, kaže Badiou; on je još uvijek ne-umjetnička manifestacija sklonosti tijela za umjetnošću. Tako je prvi susret trenutak kada tijelo biva privučeno svome zračnom odredištu, sukladno platoničkoj definiciji čovjeka kao „biljke iz neba iznikle“. Znamo, međutim, da nastojanje suvremenih plesača i koreografa najčešće ide u suprotnom smjeru: oni teže poslati plešuće tijelo natrag zemlji, navesti ga da manifestira svoje zemaljske korijene. U Vertovljevo vrijeme to je kretanje bilo najbolje izraženo u sjedećem položaju vještijeg plesa Mary Wigman i u njezinim rukama kojima je pritiskala koljena kako bi ova snažnije udarala po tlu. U vrijeme Yvonne Rainer i Judson Dance Theatrea plesači su željeli vratiti ples običnim radnjama i zadaćama tijela u kretanju: hodanju, mijenjanju smjera, vrtnji glave, oslobađanju ruku, naginjanju, ispravljanju, rukovanju predmetima itd. No čini mi se da i filozofsko tumačenje tijela koje se otkida od zemlje i umjetničko nastojanje da se ples pošalje natrag tlu i svakodnevnom potvrđuju, iako na suprotne načine, to gledanje na ples kao na „izvor umjet-



nosti“, trenutak primitivnog i samotnog odnosa između tijela i tla. Vertovljeva montaža, nasuprot tome, sugerira da ples nije niti „osamljen“. U sekvenci koju sam prikazao tri balerine plešu pokrivajući jedna drugu, plešu kao dio globalnoga kretanja, plesa strojeva, kamere, gomile. Mogli biste kazati: ovo je majstorija montaže. Ono što me zanima upravo je odnos plesa prema montaži. Kretnje plesačica prikazane su u ritmu montaže. Ali i obratno, ples je umjetnost koja utjelovljuje rad montaže, umjetnost sklapanja stvari upravo u njihovoj međusobnoj udaljenosti, što također znači održavanje razdaljine u srcu panteističke simfonije kretanja. Držim da je tomu tako zbog toga što postoji snažna veza između plesa i montaže. Ples nije toliko model izvornog skoka tijela koliko je model prijevoda, u oba smisla te riječi: on je kretanje koje sebe predstavlja kao prijevod drugog kretanja. To je ono što hoće reći Mallarméova formula: plesačica ne pleše. Umjesto toga, ona piše. Međutim, ono što ona piše nije kompozicija pokreta i figura koje pripadaju vokabularu baleta. Ono je, kaže on, „metafora naše forme“. No ta metafora nema prijevoda ni u jednom rječniku tropa. Zadaća je gledatelja da je prevede, da za sebe sastavi pjesmu koju balerina ispisuje stopalima. Ples je prijevod teksta koji tek trebaju napisati, i to na drugom jeziku, oni koji ga gledaju. U tom smislu, pravi prizor plesa nije prizor izvorišta. On je prizor montaže. Montaža je praksa koja sastavlja stvari koje ne idu zajedno ili za koje se čini da ne idu zajedno ili pak za koje se još nije vidjelo da bi mogle ići zajedno. Takav je slučaj s odnosom između stopala i raširene haljine američke varijetetske umjetnice te unutrašnjeg snatrenja istančanog francu-

skog pjesnika. No to je slučaj i s odnosom između plesne umjetnosti, rada na tekućoj vrpici u sovjetskim tvornicama, svakodnevnih aktivnosti običnih muškaraca i žena te filmske montaže koja ih sve združuje. Tu analogiju u Vertovljevu filmu naglašava analogija između balerinine vrtnje, zamašnjaka stroja i kretnje kamermana koji okreće ručicu kamere. Ples simbolizira ekvivalentnost svih kretnji, njihovu prevodivost. No upravo ta prevodivost mora biti simbolizirana. Jedan oblik kretanja mora prevesti taj univerzalni prijevod. I on mora biti predložen gledateljima. U Vertovljevu filmu zaneseno kretanje balerina pruža gledateljima osjećaj simfonije koji oni utkivaju u svoju svakodnevnu djelatnost; no ono im ga pruža kao gledateljima; u našoj sekvenci vrteća kretanja skupnog plesa mora se spojiti s kretanjem naprijed i nazad između pojedinaca kao dionika simfonije i njih kao gledatelja u kino-dvorani. Mislim da to dvostruko kretanje prijevoda daje Plesu njegovu paradigmatiku funkciju. Filozofska i politička mizanscena plesa kao izvora umjetnosti ili umjetnosti nove zajednice konkretne su varijacije analoške mizanscene koja je na djelu u pjesnikovu prikazu predstave u Folies Bergèreu kao i u komunističkoj koreografiji novog života. No, dakako, te konkretne forme reinscenacije moraju zaboraviti „izvorni“ prizor, koji upravo nije prizor izvornika, nego prizor „prijevoda“. E sad, isto se događa sa suzbijanjem ne-izvornika kao i sa suzbijanjem izvornika. On uvijek iznova izlazi na površinu. To ponovno izlaženje na površinu bilo je u središtu propitivanja o sudbini demokratske subverzije plesa koja je proglašena početkom 1960-ih, kad je Terpsihora trebala zamijeniti tenisice prozaičnog živo-

ta kako baletnim papučama, tako i bosim stopalima izražajnog plesa.<sup>2</sup> Zašto su toliki plesači koji su prvotno usvojili taj program ponovo uveli oblike i sekvence pokreta posuđene iz baleta? Mislim da se to dogodilo stoga što problem nije toliko u tenisicama koliko u tome što tenisice znače, odnosno što prevode. Ono što ponovo izlazi na površinu nije minuli sjaj baleta, nego model „prijevoda“ ili analoški odnos između dvaju kretanja. Ovdje razmišljam o komadu čiji je sam naslov, kao i datum, amblematičan, komadu Lucinde Child koji je naprosto nazvan *Ples* i koji je stvoren potkraj sedamdesetih. Pomišljam da je, kroza sve preobrazbe modernog i postmodernog plesa, moguće povući crtu koja povezuje ples Loïe Fuller u Mallarméovu tumačenju, dankanovski ples izveden u toj sekvenci Vertovljeva filma i ovu koreografiju. Ne mislim naprosto na apoteozu pokreta koju predstavlja *crescendo* repetitivnih figura upisanih u prostor repetitivne glazbe Phila Glassa. Mislim na „majstoriju“ prozirnog platna na koje su bili projicirani prizori plesa, prema montaži koju je zamislio Sol Lewitt, tako da je ples bio izvođen u dva prostora u isto vrijeme: u stvarnom prostoru pozornice i u imaginarnom prostoru koji su tvorile povećane slike na zaslonu od tila. Ples je bio izveden kao svoj vlastiti prijevod – prijevod koji i sam izgleda kao analogija operacije prevođenja koju izvode gledatelji. Moglo bi se reći da je takav prijevod malko suviše spektakularan. No mislim da se proces prevođenja može uočiti i u minimalističkim formama plesa. Ovdje

.....

2) Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance*, 1980.

mislim na jednu od Pet plesnih konstrukcija što ih je u New Yorku 1961. predstavila Simone Forti, *Platforme*. Nisam bio ondje. No predstave su nekoliko puta ponovo izvedene, a jedna od tih ponovnih izvedbi dokumentirana je u filmu. *Platforme* su prilično minimalistička predstava. Muškarac i žena nalaze se pod drvenim kutijama pa ne postoji čak ni vidljivo tijelo na podu. Moglo bi se, na mallarmeovski način, kazati kako se ne događa ništa osim mjesta. No, sjećate se, Mallarmé tome „ništa“ dodaje „osim“. U Mallarméovoj pjesmi iznimni dodatak je Sazviježđe na nekoj praznoj i povišenoj površini, blistavi prijevod Broja. U komadu Simone Forti dodatak je zviždanje. Iz svojih međusobno udaljenih kutija muškarac i žena zvižde jedno drugom. Na taj su način ljubavna priča i umjetnička predstava svedeni na minimalno očitovanje ljudskoga života: dah. No taj dah izvodi predstavu utoliko ukoliko gledatelji, koji sjede uokolo, povezuju to zviždanje izdaleka s nekom pjesmom o ljubavi i razdvojenosti: na primjer s onim „drevnim napjevom“, pastirovom melodijom koju Tristan, koji leži daleko od Izolde, čuje na početku trećega čina u Wagnerovoj operi. Zvižduk nije engleski rog, svakako. No film koji dokumentira predstavu pruža nam upečatljivu analogiju takvog prijevoda. U trenutku visokog intenziteta, kamera napušta dvije kutije i fokusira se na nečije lice: lice pozornog mladića koji gleda i sluša predstavu, što ujedno znači da upotpunjuje predstavu. Taj kratki krupni plan može nas podsjetiti na još jedan film o jednoj drugoj predstavi: na verziju *Čarobne frule* Ingmara Bergmana, kad nas kamera navodi da opažamo glazbu uvertire kao da je ona „odražena“ na licu mlade djevojke. Da odemo

još dalje u prošlost, može nas podsjetiti i na Eisensteinov tekst o montaži u kojemu on objašnjava da je došao na zamisao o „montaži atrakcija“ dok je za vrijeme probe jedne predstave promatrao lice nekog mladića na kojemu su bili odraženi svi događaji u drami.

Moglo bi se, dakako, reći da ovdje komentiram film o predstavi, a ne samu predstavu. No taj nam film omogućuje uvidjeti da upravo ovo „samu“ mora biti dovedeno u pitanje. Radi se o tome da se plesna predstava ne može svesti na vlastitu predstavu tijela koje pleše. Ples nije izvor umjetnosti. On je kretanje koje prevodi drugo kretanje i treba mu još neko drugo kretanje da ga prevede. On je nijema pjesma koja treba dopunu još jedne nijeme pjesme, nijeme pjesme koju je sročila pozornost gledatelja. U tom je smislu, kao što je jednom kazao Mallarmé, ples „emblematička umjetnost“, odnosno amblem umjetnosti.

*S engleskog preveo Dinko Telečan*

**Urednik publikacije:** Igor Marković

**Prijevod:** Dinko Telečan

Zagreb, listopad 2014.

---

**Autorica i koreografinja:** Marjana Krajač

**Izvedba:** Lana Hosni, Irena Mikec, Katarina Rilović, Irena  
Tomašić, Mia Zalukar

**Oblikovanje grafičkih materijala:** Valentina Toth

**Fotografija:** Damir Žižić

**Tehnički direktor:** Duško Richtermoc

**Tehnika zvuka:** Miroslav Piškulić

**Asistencija:** Leonardo Krakić

**Komunikacije:** Anita Klapan

**Produkcija:** Sodaberg koreografski laboratorij

Zahvaljujemo se Jacquesu Rancièreu, Leonardu Kovačeviću i  
Petru Milatu.

**Tipografija:**

Arno Pro (Robert Slimbac, Adobe)

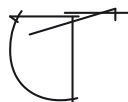
Maven Pro (Vissol Ltd)

**Tisak:** Koprivagraf d.o.o.

**Naklada:** 300 primjeraka



Republika  
Hrvatska  
Ministarstvo  
kulture  
Republic  
of Croatia  
Ministry  
of Culture



HRVATSKO  
DRUŠTVO  
LIKOVNIH  
UMJETNIKA



GALERIJA  
BACVA



Realizirano uz podršku Grada Zagreba, Ministarstva kulture RH, Zagrebačkog plesnog centra, Uferstudios / Tanzfabrik Berlin, Santarcangelo dei Teatri, Hrvatskog instituta za pokret i ples te Hrvatskog društva likovnih umjetnika.

---

## SODABERG KOREOGRAFSKI LABORATORIJ

Breščenskoga 4

HR-10000 Zagreb

**Telefon:** 01 / 4554629

**E-mail:** office@sodaberg.hr

**Web:** <http://sodaberg.hr>

