

SAM ČIN GLEDANJA JE MOJE PLESANJE (ili umesto uvoda)

An Tereza de Kersmaker (Anne Theresa De Keersmaecker) navodi u razgovoru koji je sa njom vodila Bojana Cvejić: „Sam čin gledanja je moje plesanje“.¹ Ova rečenica se odnosi na poziciju izvođačice u predstavi *Elena's Aria*. Dok jedna plesačica izvodi solo, ostale sede na sceni i posmatraju. Time doprinose usmeravanju pažnje publike i pružaju podršku onoj koja pleše. Ova rečenica može takođe i da artikuliše ono što je vremenom postala promena diskursa o plesu, odnosno šta je ples i gde se on dešava. Ples nije samo niz kontinuiranih plesnih pozicija koje izvodi plesač/plesačica i ne dešava se samo na mestu onog ko izvodi, već i između svih onih koji su prisutni. Publika tako postaje integralni akter plesa. Pasivna publika (koja prisustvuje produkciji koja je udaljena, ponuđena njenom voajerskom nadzoru), nastavak je pasivnog subjektiviteta izvođača, odnosno funkcionisanja teleološke postavke u pozorištu.² Promena ove pozicije se dešava kada se izmeste i multiplikuju glasovi, a aktivno gledanje menja svakog člana publike u autora.

Pitanje određenja polja plesa počinje intenzivnije da se postavlja od 1950-ih. Dileme su takve da su čak dovele i do sudskog

¹ Anne Teresa De Keersmaecker & Bojana Cvejić, *A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*, Brüssel, Mercatorfonds-Rosas, 2012, str. 157.

² Jacques Derrida, *Writing and difference*, Chicago, University of Chicago Press, 1978, str. 235.

procesa. Izvesni Rejmond Vajthed (Raymond Whitehead) je tužio *International Dance Festival of Ireland* uz obrazloženje da (između ostalog) predstava *Jerome Bel* ne može da se klasifikuje kao plesna (a kao takva je bila određena time što se našla u programu ovog festivala), pošto u predstavi nema elemenata koji definišu ples, a to je da „se ljudi kreću ritmički, skaču gore-dole, obično, ali ne i isključivo u skladu sa muzikom, što proizvodi određene emocije“.³ Tužba je odbačena, ali je ostalo pitanje šta su osnovne odrednice plesa. Promišljajući o ovom pitanju, možemo se suočiti i sa činjenicom da ples nema tako dugu tradiciju zapisivanja i teoretizacije kao što je imaju druge izvođačke umetnosti (dramsko pozorište, opera i dr.), te da još uvek traga za načinima da se artikuliraju različite plesne prakse.

Ovaj rad je pisan upravo iz potrebe da se postavi jedna šema te artikulacije, koja se nadovezuje na već postojeće sisteme, odnosno plesnu tradiciju. Istovremeno, ne pretendujem da ponudim ontološku odrednicu plesa, niti da uspostavim zatvoren sistem, već da ponudim otvoren model sistematičnog promišljanja o plesu.

Razvoj ove matrice je nastao u kreativnoj razmeni koju sam imao sa mentorom na Interdisciplinarnim master studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu, profesorom dr. Miškom Šuvakovićem u periodu između 2013. i 2014. godine. Takođe, veliki značaj za ovaj rad imali su razgovori o primerima raznih plesnih praksi koje sam vodio sa Borisom Čakširanom, kao i komentari i sugestije na sadržaj i metodologiju rada koje sam dobio od dr. Sonje Marinović i dr. Sanele Nikolić. Dragocenu podršku sam imao i od Dalije Aćin Telander (Thelander) razgovorima koje smo vodili o njenom radu *Handle with great care*, pošto sam ovo delo koristio da bih testirao uspostavljenu matricu.

Pre nego što krenem sa opisom matrice, dajem nekoliko smernica važnih za početno određenje plesa u ovom radu.

³ André Lepecki, *Exhausting dance: Performance and politics of movement*, London, Routledge, 2006. str. 2-3.

POČETNO O PLESU

Beli balet i koreografiju postavljam u ovom radu kao one *entitete* koji pomažu razumevanje plesa, ali ga ne određuju.

Beli balet se može odrediti kao umetnost normiranog scenskog ponašanja, koja je u odnosu sa tekstom libreta, muzike i scenskog uprizorenja. Ono što se očekuje je artificijelni estetski doživljaja. U belom baletu telo je anatomski ustrojeno i vertikalizovano, poništeno kao pojedinačno, personalizovano telo.⁴ Volinski (Volynsky) će pisati kako se u baletu poseže za grčkom skulpturom kao reprezentom univerzalnog ljudskog tela.⁵ Balet je onda skulptura u pokretu, koja mora da odgovori na zahteve antičke umetnosti. Telo igračice u baletu je transformisano, narcistički investirano, dovedeno (a zapravo svedeno) na nivo idealnog objekta.⁶ Levin-

⁴ Bojana Cvejić (i dr.) „Fragmentarne istorije plesa u XX i početkom XXI veka: diskursi, poze i transgresije plesa“, *TkH, Časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, Beograd, 2002, broj 4, str. 7-29

⁵ Akim Volynsky, *Ballet's Magic Kingdom*. New Haven-London, Yale University Press, 2008, str. 134-136. Volinski je bio jedan od vrlo uticajnih kritičara baleta na prelazu iz XIX u XX vek. U knjizi *Ballet's Magic Kingdom* su prikupljeni njegovi tekstovi o baletu u periodu od 1911. do 1925.

⁶Terija objektnih odnosa (Melanie Klein, Susan Isaacs, Wilfred Bion, Donald Meltzer i dr.) postavlja da se procesom rascepa objekta, ili održavanjem rascepljenih slika objekta, realizuju njegovi ekstremi - idealizovani i proganjajući oblik. Tako ista osoba (objekat) može u zavisnosti od toga koja osećanja u nama pobuđuje, lako preći iz jednog u drugi mod. Potreba da se kontoliše objekat, odnosno njegov progniteljski aspekt, vodi ka težnji da se pod kontrolom stavi i onaj idealizujući.

son (Levinson) smatra da kada se igračica podigne na point, ona izlazi iz svakodnevnog života i zakorači u začaranu zemlji – izgubi sebe u idealu.⁷ A ideal nalazi svoje uporište i u naraciji baleta koja se zasniva na bajkama i narodnim predanjima. Sukob je bazičan i pojednostavljen (između dobra i zla). Koreograf je, bazirajući svoj rad na takvom *tekstu*, pravio kompozicije od uglavnom postojećih elemenata, baletskih pozicija.

Lepeki (Lepecki) navodi da prva verzija reči *koreografija* datira iz 1589. godine i nalazi se u priručniku *Orchesographie*, koji je sastavio jezuitski sveštenik Arbu (Arbeau), spajajući dve reči koje označavaju ples i pisanje. Koreografija tako spaja onog koji pleše i onog koji zapisuje.⁸ Ovako uokvirena, koreografija bi mogla biti shvaćena kao postupak ispisivanja plesa i njegovo organizovanje u strukture i kompozicije, kako bi plesač mogao da ga sprovede i ponovi. Ona se stoga određuje kao umetnost pokreta, sa koreografom kao centralnom figurom i plesačem koji se pokorava zahtevima pisma.

Džon Martin (John Martin) smatra da je (beli) balet bio vezan za dramski narativ, a koreografija investirana u baletske pozicije, pa je tek sa Martom Grem (Martha Graham), Doris Hemfri (Humphrey), Meri Vigman (Mary Wigman) i Rudolfom Labanom (Rudolph Laban) otkriven „pokret kao esencija plesa“⁹, čime ples postaje nezavisna umetnost. Postmoderni ples je predložio politički i teoretski izazov staroj vezi između plesa i kontinuiranog pokreta, odnosno postavci da je ples isto što i plesno telo, i tako odgurnuo pitanje kinetički zasnovane subjektivnosti do kritičnih granica.¹⁰ I u

⁷ Andre Levinson, “The spirit of the classic dance”, in S. Cobbett Steinberg (ed.), *The Dance Anthology*, New York, New American Library, 1980, str. 300.

⁸ André Lepecki, *Exhausting dance: Performance and politics of movement*. London: Routledge, 2006, str. 26-27.

⁹ Ibid, str. 4.

¹⁰ Peter Sloterdijk, „Mobilization of the planet from the spirit of self-intensification“, In *Planes of composition: Dance, theatre and the global*. London and New York, Seagull Books, 2009, str. 4-5.

ovom radu, ples se neće izjednačavati sa kontinuiranim pokretom.

Neja Kos određuje ples kao:

„oblik čovekovog izražavanja pokretima. Za razliku od svakodnevnog, *namenskog* kretanja (pomeranje, rad) i okretnih igara i sporta, ples je svesno oblikovano kretanje u prostoru i vremenu. Pri oblikovanju se koncentrišemo na dinamično-ritmičnu strukturu, načine projekcije energije, kvalitet pokreta, linije tela i kretanja prostorom, korišćenje gravitacije, *teksturu* pokreta, fokus itd.“¹¹

Ono što se u ovakvom određenju može problematizovati je postavka o plesu kao obliku izražavanja, jer ako se nešto izražava, onda se to *nešto* (npr. doživljaji, misli, osećanja, iskustva i dr.) plesom predstavlja. Onda bi se ples definisao kao bliži prezentacionoj praksi, što ne važi za veći deo plesnih praksi o kojima ću pisati. U korpusu plesnih praksi koje ću predstaviti ima onih koje su bliže performativnom polu na performativno-neperformativnoj dimenziji, ako se kao performativne izvedbe odrede one koje proizvode značenja u samom konkretnom činu izvođenja, kako se o tome može govoriti naslanjajući se na Ostinovu (Austin) teoriju performativa¹².

Za ovaj rad će u određenju plesa biti važan i pojam „svet umetnosti“ Artura Dantoa (Arthur Danto). Svet umetnosti bi obuhvatao umetničku tradiciju, istoriju umetnosti, teorije umetnosti, znanja iz oblasti umetnosti i kulture, širi kulturni i društveni kontekst.¹³ Po Dantou, umetnost je moguća tek pod određenim uslovima koje određuje svet umetnosti. Diki (Dickie) termin „svet umetnosti“ primenjuje u specifičnijim značenjima kao “svet muzike”, “svet pozorišta” i sl. koje smatra sistemima u okviru sveta

¹¹Neja Kos, „Dramaturgija u plesu“, *TkH, časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, Beograd, br. 3, 2002, 42-45.

¹²Džon Ostin, *Kako delovati rečima*, Matica srpska, Novi Sad, 1994.

¹³Arthur Danto, *The state of the art*, New York, Prentice Hall Press, 1987, str. 30-31.

umetnosti.¹⁴ Mislim da možemo onda govoriti i o *svetu plesa*, gde bi se ples kao društvena institucija mogao odrediti kao ona koja svojom društvenom zasnovanošću dodeljuje određenim artefaktima statusa *plesno delo*.

¹⁴Ana Vujanović, *Razarajući označitelji/e performansa: Prilog zasnivanju pozno post-strukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti*, Beograd, Studentski kulturni centar, 2004.

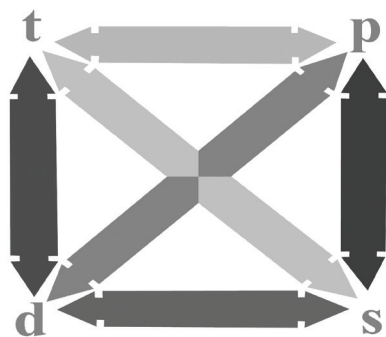
OSNOVNO O POSTUPKU

Ples se u svom razvoju često oslanjao na geometriju. Tako je na primer Laban smatrao da se ljudsko telo može kretati u stabilnom, održivom modu ako se kreće: napred-nazad, visoko-duboko (nisko) i sa jedne strane na drugu, što omogućava šest pravaca pokreta. Njihovom kombinacijom Laban formira oktahedron, koji mu je služio kao osnova za razvoj i opisivanje pokreta.¹⁵

Želeo sam da istraživanje i pokušaj sistematičnog pristupa analizi plesnih praksi uradim izdvajajući neke od važnih diskurzivnih tačaka (zona, kategorija) u plesu, kao temena zamišljenog kvadrata¹⁶. U kvadratu koji predlažem, jedna tačka (teme) se odnosi na maticu telu (t), druga na politiku pokretu (p), treća na izvedbenu strukturu (s) i četvrta na matrica drugog (d).

¹⁵Colin Caunsel, "The Kinesics of Infinity: Laban, Geometry and the Metaphysics of Dancing Space", *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 24, No. 2, 2006, str. 105-116.

¹⁶ Razmišljajući o ovom kvadratu imao sam kao asocijacije četvorouglove koji se tiču jezičkih manifestacija kako ih postavlja Bjuler, a kasnije razvija Hjelmlev.



t - telo
p - politika pokreta
s - izvedbena struktura
d - drugi

Slika 1 – četiri tačke i *vektori*.

Cilj rada je da se prvo odrede ove kategorije, a onda istraži povezanost i priroda veze između njih, odnosno kakva je *korelacija* između npr. diskursa o telu i politike pokreta ili politike pokreta i izvedbene strukture. Stoga rad ima delove koji se upravo odnose na moguće relacije (s obzirom na to da su te relacije dvosmerne): $t \leftrightarrow p$, $p \leftrightarrow s$, $s \leftrightarrow d$, $d \leftrightarrow t$, $t \leftrightarrow s$, $p \leftrightarrow d$. Ove relacije se mogu predstaviti putem *vektora*, koji ukazuje na smer i orijentaciju. O intenzitetu *vektora* je u kontekstu plesa teško govoriti, a osim toga ove strelice ne ukazuju samo na jednu stranu pravca prema kojoj je vektor orijentisan. Možda bi preciznije bilo da imamo dva jednoorijentisana vektora između svake dve tačke, npr. $t \rightarrow p$ i $p \leftarrow t$, ali će razmatranje svake dve tačke imati za cilj da ispita međusobnu povezanost, te se ta dvosmernost može sažeti u jedan znak. Dodajem i da pojam *vektor* upotrebljavam u izmenjenom značenju, kao način da ukažem na prirodu uticaja dve tačke i na smer naše pažnje, plesne analize.

Izbor baš ove četiri tačke je donekle arbitraran. Kao što sam već naveo, ne nudim ovu matricu kao ultimativni aparat, već više

kao primer moguće sistematizacije plesne analize. Istovremeno smatram ove tačke važnim kategorijama. Jedno od značajnih pitanja za polje plesa je njegov odnos prema pokretu, stoga mi izgleda da je važno ispitati načine činjenja i stvaranja pod kojima se pokret otelotvoruje. Osim toga, čini se da je prisutna sveopšta zainteresovanost za odnos između politike i umetnosti, gde se političko realizuje ne više u toj meri na nivou sadržaja, koliko na nivou načina korišćenja medija umetnosti, stoga mi izgleda da je pitanje politike pokreta važno pitanje. Telo je još od baleta bilo važna površina upisa, a odnos prema sistemima disciplinovanja tela su bili značajni *momenti* promene diskursa u modernom i postmodernom plesu. Slično je i sa konceptom drugog. Jedna od *tačaka* je mogla biti i diskurs o subjektu, ali mi je izgledalo da će se u različitim kategorijama, a posebno u matrici drugog, neminovno pojaviti i diskurs o subjektu. Kako je ples o kome pišem deo izvođačkih umetnosti, izgledalo mi je važno da se pozabavim i izvedbenom strukturom.

Pod *diskursom* ću podrazumevati načine „značenjske kontekstualizacije (smeštanja identifikacije) ili dekontekstualizacije (premeštanja i multipliciranja identifikacija), kojom se bilo koja institucija zastupa i time se konstruiše kao praksa unutar kulture i društva“.¹⁷ O diskurzivnim praksama ću razmišljati na način koji predlaže Fuko (Foucault), pojašnjavajući da one nisu samo 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“¹⁸ O plesu ću u ovom radu razmišljati kao o praksi, koja se delom konstruiše putem kategorija koje navodim, odnosno putem ove četiri diskurzivne tačke.

¹⁷ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, Beograd, Orion Art i Katedr za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti Beograd, 2010, str. 12.

¹⁸ Mišel Fuko, „Želja za znanjem“, u *Predavanja (kratak sadržaj) 1970-1982*, IP Bratstvo i jedinstvo, Novi Sad, 1990, str. 10.

Pretpostavka od koje polazim je da se konstruisanje plesa daleko jasnije i šire može činiti ukoliko se vrši putem (ovakve) multidiskurzivne matrica. Naročito, ako se ima na umu da se u određenju jednog tako razuđenog pojma kao što je ples, možemo prevashodno (da ne kažem jedino) pozvati na Vitgenštajnovu (Wittgenstein) ne-esencijalističku definiciju igre. Ono što čini igru nije neko njeno ontološko svojstvo, već se ona definiše tako što će se opisati i tom opisu dodati - to i slično jeste igra.¹⁹ Ono što novu igru čini igrom nije to što ona ima nešto zajedničko sa ostalim igrama, već to što između nje i drugih igara postoje sličnosti na osnovu kojih će i ona biti podvedena pod pojam koji se primenjivao na već poznate igre. Ali ni sam pojam u tom procesu neće ostati *netaknut*. Uvođenjem novog primerka i pojam igre će se delimično izmeniti. Sličnost među igrama se naziva *porodičnom sličnošću*. Pojam igre se onda može odrediti kao porodica različitih, a sličnih igara. Primjenjeno na ples, možemo reći da se pojam plesa (i plesne prakse) može odrediti kao porodica različitih, a sličnih plesova (i plesnih praksi). U kontekstu ovog rada fokusiraću one plesne prakse koje možemo locirati u polju izvođačkih umetnosti.

¹⁹ Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980, str. 61.