

**Филипа Ротфилд**  
*Ла Троб универзитет, Мелбурн*

## ФИЛОЗОФИЈА И ТЕЛЕСНЕ УМЕТНОСТИ

Овај је урадак покушај да се Ничеово разумевање тела мисли у односу на статус (пост)модерног плеса. Разматрање је, пратећи Ничеову критику свести, усмерено на однос плеса и субјективитета, а са циљем да се артикулише поимање плеса који измиче концептуалном одређењу живог субјективитета. Централни је постав назначеног настојања оформљен у тези да је могуће евидентирати сугласје између Ничеовог разумевања телесности и покрета тела присутног у (пост)модерном плесу. Реч је о критици субјективитета покрета изведеној у оквиру Ничеових ставова о уметниковом укусу стављених у контраст стваралачких моћи саме уметности. Релевантним се узима Клосовски у своме читању Ничеа, колико и у разматрању статуса плесачког субјективитета на начин његова самокритичког укључивања у произвођење дела којим искушава могућности властитих покрета.

**Кључне речи:** Ниче, Клосовски, плес, филозофија тела, субјективитет покрета, кинестетичка сензибилност

*„и не бих знао шта дух филозофа може више желећи  
но да буде већи плесач.  
Јер је плес његов идеал, његова уметност,  
а на последњу и његово једино обожавање“  
Фридрих Ниче, Весела наука<sup>1</sup>*

Док се може чинити како плес задовољава основне поставке теорија о „телу“ кроз телесно опуштање до кога доводи, размишљати кроз тело у покрету није баш лако. Говорити о „телу“ значи произвести одређени концептуални одраз који неминовно изобличава оно што се креће и што је неухватљиво у много већој мери. Нама, људима, је веома тешко да разумемо реалност која је у непрестано понављајућем покрету, јер наш сопствени начин разумевања тежи ка стази, ка схватању бића и ствари као фиксираних видова

1 Friedrich Nietzsche, *The Gay Science* [1882], ed. Bernard Williams, trans. Josefine Nauckhoff (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), §381.

постојања.<sup>2</sup> Где почети? Уопште узев, тело које плеше је посматрано кроз две доминантне филозофске парадигме. Феноменолошки приступи плесу покушавају да субјективност плесача артикулишу на пољу отелотворења, док постструктурализам усмерава своју пажњу ка конституцији плесачеве субјективности преко модалитета дискурзивне инскрипције. Свака од ових парадигми се односи на различите видове остваривања покрета. Док постструктурални приступи истичу начине помоћу којих се изведбе покрета изражавају, и самим тим конституишу субјективитет плесача, феноменологија жели да појасни живу телесност плесача.

Феноменологија плеса Максин Шитс-Џонстон представља иницијални покушај да се размотри „суштина плеса“ помоћу живог доживљаја плесача.<sup>3</sup> Иако је феноменологија са пуним правом критикована јер сугерише сингуларну форму искуства, могуће је утврдити културну феноменологију која истиче разлике међу живим телима без прихватања одређеног универзалистичког оквира. На пример, Томас Чордаш је развио антропологију живог тела која је заснована на разликама у култури.<sup>4</sup> Чордаш користи концепт „соматске пажње“ како би истакао да субјекти успостављају читав варијетет телесних оријентација, и да оне варирају од културе до културе. Соматска пажња означава „начине на који се бавимо својим телом и уз своје тело у окружењу које укључује отелотворено присуство других“.<sup>5</sup> Чордашов рад на културној феноменологији је утабао пут за прихватање поставке да постоји плуралитет живих тела. Уколико бисмо желели да ревидирамо феноменологију плеса у правцу различитости и удаљимо је од универзализма, то бисмо могли да постигнемо усвајањем Чордашове поставке о „соматској пажњи“. Плес би тада био посматран као вид културе, а соматска пажња елаборирана као специфична жива телесност усађена у реализације покрета. Естетске норме и конвенције које уређују свако поље деловања биле би објашњене у вези са њиховим имплицитним видовима соматске пажње или живе телесности. Овај приступ је стога усмерен ка кинестетичким димензијама деловања и њиховим имплицираним формама субјективитета покрета.

2 Claire Colebrook пише: ‘Сам концепт субјекта је везан за стратегију бивствовања и суштине, пре него постајања’ Claire Colebrook, ‘A Grammar of Becoming: Strategy, Subjectivism and Style’, in *Becomings: Explorations in Time, Memory and Futures*, ed. Elizabeth Grosz (Ithaca and London: Cornell University Press, 1999), 117–40 (p.117).

3 Maxine Sheets-Johnstone, *The Phenomenology of Dance* (London: Dance Books, 1966), 4.

4 Thomas Csordas, ‘Embodiment and Cultural Phenomenology’, in *Perspectives on Embodiment: The Intersections of Nature and Culture*, ed. Gail Weiss and Honi Fern Haber (New York: Routledge, 1999), 143–162.

5 Thomas Csordas, ‘Somatic Modes of Attention’, *Cultural Anthropology*, 8 (1993), pp.135–56 (138).

Ако прихватимо претпоставку да су одређени модалитети соматске пажње саставни део остваривања покрета, такође прихватамо и чињеницу о њиховим различитим испољавањима; соматска пажња тиме представља одређен начин примене кинестетичке перцепције. Ако је Чордаш у праву када тврди да је „сада тело оруђе истраживања“,<sup>6</sup> и да су тела кинестетички елаборирана у складу са разноврсношћу облика соматске пажње, онда се могу поставити питања у вези са перцепцијом и искуством покрета: ко перцепира покрет и путем којих видова соматске пажње? Неуниверзалистичка феноменологија имплицитно прихвата виђење да су различити типови субјективности покрета успостављени унутар одређених видова плесног деловања. Овим се сугерише инхерентна амбивалентност.

С једне стране, субјективност покрета је наступајуће телесно средство путем којег плесач поприма извођачку вештину. Феноменологије плеса на које утичу специфичности остваривања покрета имају потенцијал да остваре интеракцију са нијансама искустава покрета. Позитивно гледано, појава соматске пажње представља омогућујући моменат – генерацију локацијски-одређених, делатно-одређених, модалитета кинестетичке перцепције.

Са друге стране, ова вештина је и средство којим се покрет перцепира. У исто време је и погодно средство покрета, али и *филтџер*, начин на који се покрет интерпретира. Ако су видови интерпретације културолошки усађени у свакодневне студијске изведбе, ово су средства и самим тим и ограничења на основу којих се *друга* извођења перцепирају – и вреднују. Ово носи и политичке консеквенце. Уколико би један вид перцепције постао доминантан као *најистакнутији* мерило естетске вредности, онда се друга извођења могу одбацивати као непостојећа или неприкладна.<sup>7</sup>

Може се заступати став да културолошка диференцијација соматске пажње обележава силазак феноменолошког субјекта на терен Фукоовске инскрипције.<sup>8</sup> Чордаш указује на културолошку конституцију тела, док у исто време остаје везан за агентивност материјализованог субјекта. Соматска пажња је теоретизована као

6 Thomas Csordas, 'Embodiment and Cultural Phenomenology', 149.

7 За детаљнију дискусију о овој теми, погледаги Philipa Rothfield, 'Attending to Difference: Phenomenology and Bioethics', in *Ethics of the Body: Postconventional Challenges*, ed. Margrit Shildrick and Roxanne Mykitiuk (Cambridge, MA: MIT Press, 2005), 29–48; and Philipa Rothfield, 'Differentiating Phenomenology and Dance', *Topoi*, 24:1 (2005), 43–53.

8 Philipa Rothfield, 'Differentiating Phenomenology and Dance', 48. Vidi i: David Hoy, 'Critical Resistance: Foucault and Bourdieu', in *Perspectives on Embodiment: The Intersections of Nature and Culture*, ed. Gail Weiss and Honi Fern Haber (New York: Routledge, 1999), 3–21.

варијабилни културни остатак или начин који се активира, помоћу субјеката у разноврсним миљеима. У том смислу представља облик инскрипције која условљава начин постојања субјекта у свету. Иако је феноменологија традиционално супротстављена постструктуралистичким поставкама дискурзивне инскрипције, верујем да феноменологије различитог могу понудити зрневље за постструктуралистички млин, у оној мери у којој соматски видови пажње чине експлицитним велики број начина где живо тело представља маркер социјалних и културних делатности.

Ипак, ограничења феноменологије су ограничења субјективитета, његовог бављења телесном агентивношћу, кинестетичким сензибилитетом и активностима субјекта који плеше. Сада бих желела да заузмем други приступ телу које плеше, како бих га увела у филозофију која експлицитно одолева живом телу. Посматрати плес у вези са ничеанском филозофијом значи разматрати покрет у односу на телесни флуks. Ово је пројекат који је изазовнији од феноменологије јер одбацује вредност субјективног поимања. Критика субјективитета се може сумирати на овај начин:

Иако увек-већ постоји покрет са телесног становишта, ко може рећи да се *ваше* гледиште поклапа са телом које схватате као сопствено? Оно што сматрате да представља ваш телесни субјективитет није ништа друго до епифеномен, безначајна *méconnaissance* [непојмљивост] у којој у сваком случају живите заједно са онима који размишљају као ви. Оно што се у стварности дешава на телесном нивоу је и више и мање од онога што бисте могли да замислите.

Овакав изазов задире у срж телесног субјективитета јер одбацује феноменолошке приступе телу који теже да телесност лоцирају повезујући је са субјектом, и који, насупротив поменутом, радије о телесности промишља у складу са својим одређењима. Укратко, ово је покушај да се плесач одвоји од плеса.

Као што ћемо видети, приказ Клосовског о раду Ничеа даје разарајућу критику живог субјективитета са становишта телесног постајања. Предлажем да прихватимо ову критику живог субјективитета и лоцирамо га у свету плеса. Ако су Ниче и Клосовски у праву, сензибилитет плесача представља интерпретативну активност која се асоцира са одређеним типом евалуативне стазе или конзервативизма, ону коју интерпретира покрет према сопственим установљеним правилима деловања. И ако, попут Ничеа, уметност посматрамо као вид стваралачке снаге, онда постоји и тензија између уметности и уметника. Транспоново на поље плеса, ово можемо илустровати као тензију између плесачеве кинестетичке сензибилности и циљева кореографске поставке.

У делу *О генеалозији морала*, Ниче заступа тезу о значају вредновања датости мишљења и акције.<sup>9</sup> Он тврди да филозофи представљају лакмус-тест за телесно „здравље“ и да је зато важно каква се врста филозофије разрађује. Према Ничеовој терминологији, ово се своди на питање вредности или, прецизније, како то сам каже, питање вредновања вредности. Питање вредности је централно питање у Ничеовом раду, како у смислу његове критике моралних вредности, тако и према његовом афирмативном приступу животу. Проблем са моралном перспективом је тај што она инхибира распон могућих деловања путем забрана, чиме делује против настојања да се постигну значајнији циљеви. Ниче поставља питање да ли уместо тога можемо да „сведемо вредност делања на психолошке вредности“, чији би крајњи тест било питање јесте ли неко деловање одраз „пуног или инхибираног живота“ или то није.<sup>10</sup> Ничеа занима преглед вредности наших наслеђених филозофских и практичних испољавања људског деловања. Како је ово питање везе између филозофије и живота, такође се обраћа вези између филозофије и плеса, јер је плес аспект живота који потенцијално приказује Ничеове телесне идеале.

Хајдемо да поставимо питање о вредности филозофијама покрета; постоји нешто умирујуће када се феноменологија повезује са плесом, јер феноменологија обитава у телесном простору који се одражава кроз живо тело. Проблем је у томе што, чак и према сопственим правилима, живо тело – *quia* [у *својств*у, прим. прев.] агента субјективитета – представља филтер за разликовање међу телима. Ипак, код Ничеа проблем задире дубље, јер Ниче тврди да субјективитет претпоставља проницљивост и агентивност коју он сам не може достићи. Ово је аспект Ничеовог рада који ће бити разрађен у даљем тексту.

Позивам се на Ничеа јер он афирмише флукс који је инхерентан у покрету. Његова филозофија вреднује телесна постајања које плес илуструје. Ако се за плес може рећи да афирмише трајно испољавање телесне снаге, онда можда постоји и повезаност између ничеанске филозофије и плеса. Овај рад представља покушај да се укратко опише и подржи таква повезаност. Ово чиним делимично јер мој сусрет са кореографском проблематиком савременог плеса сугерише да он проблематизује плесачев субјективитет – тиме што

9 Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morality* [1887], ed. Keith Ansell-Pearson, trans. Carol Diethelme (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).

10 Friedrich Nietzsche, *Will to Power*, ed. Walter Kaufmann, trans. Walter Kaufmann and R.J. Hollingdale, (New York: Vintage, 1968), §291.

прихвата његове конзервативне тенденције – уз афирмацију вредности телесног флуksа. Укратко, верујем да повезаност постоји. Иако се разматрање у вези са плесом може разрадити уопштеније, почећу увођење ничеовске филозофије у плес кроз артикулацију области коју прилично познајем. У ономе што следи заступаћу два гледишта ничеанске филозофије тела. Прво се прелама кроз критику телесног субјективитета Клосовског, а друго је изведено из афористичне Ничеове напомене о уметности која је у супротности са уметничким укусом. Заједно узев, а тумачене у вези са одређеним објашњењем изведбе модерног плеса, усмерене су ка веома другачијој поставци о телу, оној која се везује за телесно „увек-већ“ и која се састоји од импулсивних постајања, које плесачи могу ценити, али не и контролисати.

### *Ниче, Клосовски и ишћање телесне вредности*

Ничеови радови су препуни запажања о позитивној вредности телесности. Не устручава се да искаже презир према свесном:

„Шта заиста човек зна о себи! Може ли бар једном да себе спозна у потпуности, представљен као да је у осветљеној стакленој кутији? Зар природа не сакрива од њега највећи део, чак и о његовом телу, да би га опчинила и заробила у таштој, варљивој свесности, далеко од сплета његових црева, брзог струјања крвотока и унутрашњих дрхтаја влакана? Бацила је кључ; и јадна је несретна радозналост која само једном може провирити кроз отвор одаје свесности и погледати доле [...]“<sup>11</sup>

Неадекватност свесног није само епистемолошке природе. Ничеова критика свести је усмерена ка начину на који моралност омета живот, стању ствари које је завршило похрањено унутар два миленијума духовног уздицања, заједно са корелацијским хоризонтом омаловажавања телесног. Тиме Ниче позива на нови приступ питањима телесних вредности. При заступању става да добро здравље филозофије треба остварити физиолошки, ка телу се односи као према теми за реконцептуализацију саме филозофије, за коју верује да је симптоматично подређена морализујућој свести и њеном одбацивању телесне снаге.<sup>12</sup>

Ниче много тога говори о начинима помоћу којих свест подрива добро здравље тела и самим тим и живота. Као *најистакнутија*

11 Friedrich Nietzsche, 'On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense' [1873], u *The Portable Nietzsche*, ed. and trans. Walter Kaufman (Harmondsworth: Penguin, 1968), 42–50 (44).

12 За пример видети: Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, §372.

вештина телесног постајања, плес би се могао представити као ефектни противотров ускогрудости свести. На крају крајева, плес је уметност која вреднује тело кроз његова нијансирана испољавања. Ако се прихвати Ничеово одбацивање (људске) интенционалности у вези са делањем, може се расправљати о томе да је покрет генеративна снага плеса, да је плес тело у (поновном) стварању. Ипак, није лако раздвојити плес од плесача. Док Ниче предност даје потенцијалу тела да афирмише живот, плесачев приступ истом телу је увек-већ у посредничком односу. Ово је изнесено код Клосовског у тумачењу Ничеовог рада у делу *Ниче и зачарани круг*. Клосовски, кроз Ничеово схватање, карактерише тело као локус, место „где се у одређеној групацији индивидуализовани импулси суочавају једни са другима како би формирали интервал који сачињава *људски животи*“. <sup>13</sup> Према овој поставци, импулсивни покрети дођу и прођу, попримају обличја, затим нестају, генеришући различита тела у временском току. <sup>14</sup> Замисао о сукцесивним импулсивним активностима одражава се у плесачевој свести као тело у сталном флуксу; сада се моје тело разликује од јучерашњег, јутрошњег, оног од пре ручка, оног пре загревања. Ипак, Клосовски доводи у питање саме осећаје плесача као индекса његовог телесног стања. Он се пита како субјект, претпостављени текући идентитет, може искусити или спознати те форме телесног флукса:

„Али шта је онда *идентитет* сопства? Изгледа да то зависи од *неповраћине историје* тела, спој узрока и последица. Али овај је спој чист привид. Тело се стално модификује како би формирало једну и исту физиономију [...]. Али различите доби тела су све само веома многобројна стања, где свако од њих рађа следеће. То тело је *истио* тело само док појединачно *сојство* може и жели да се са њим сједини, са свом његовом непостојаношћу. Кохезија тела је она која се односи на сопство; тело производи то сопство, и тако имамо његову сопствену кохезију.“ <sup>15</sup> [курзив у оригиналу]

И док органски живот представља серију импулсивних постајања, пошто почне да постоји, „мора веровати у своју сопствену нужност“. <sup>16</sup> Под овим Клосовски сматра да тело производи сопствену интерпретацију. Он наводи да:

13 Pierre Klossowski, *Nietzsche and the Vicious Circle* [1969], trans. Daniel Smith (London: Continuum, 2005), 20.

14 Pierre Klossowski, *Nietzsche and the Vicious Circle*, 23.

15 Pierre Klossowski, *Nietzsche and the Vicious Circle*, 23.

16 Pierre Klossowski, *Nietzsche and the Vicious Circle*, 35.

„Тело жели да себе учини схваћеним посредством језика знакова којег свест погрешно дешифрује. Сама свест *конституише овај знаковни код* који изврће, фалсификује и филтрира оно што је кроз тело изражено.“<sup>17</sup>

Тело интерпретирано сопством, као своје сопство, у стиску је жилаве самоинтерпретације, оне која приписује сукцесивне резултате импулсивног побијања себи самој, текућем идентитету. Тако постоји свесност у којој тело – схваћено кроз сву своју многострукост – производи и сингуларну интерпретацију, субјективитет који преузима заслуге за све што се догађа „изнутра“.<sup>18</sup> Такође постоји свест у којој субјективитет – као „агент“ текуће интериорности – стоји у корелацији са другим интериорностима. Клосовски прихвата Ничеов став да је језик медијум којим је свест повезана са заједницом. Ниче каже:

„Очигледно је моја идеја да свест у ствари припада не човековом постојању као индивидуи, већ заједници и аспектима стада његове природе; према томе, ваљано се развија само кроз повезаност са њеном корисношћу заједници или стаду; и да ће као резултат свако од нас, чак и са најбољом намером на свету да *разумемо* сами себе што је индивидуалније могуће, „да спознамо себе“, увек призвати свести оно у нама што је „не-индивидуално“, оно што је просечно; ово се дешава захваљујући природи свести – „генију врсте“ који њоме руководи – саме наше мисли су непрестано такорећи *надгласане* и преведене назад у перспективу стада“.<sup>19</sup>

Ничеова теза је да свест и језик заједно раде за групне циљеве, као што је комуникација, пре него за било коју могућност да се спозна тело као такво. Стога је „ми“ изгледа заробљено унутар интерпретације предвиђене за извоз, која је онемогућена да се (искуствено) повеже са ониме што се стварно дешава. Клосовски тврди да свест појашњава, и да је ограничена, *знаковним кодом* који је фундаментално оријентисан ка мноштву, а на супрот несводљивим сингуларностима телесног флуksа. Разрадом Ничеове поставке о језику ка ономе што Клосовски назива кодом свакодневних знакова остварује се веза са структуралистичким и постструктуралистичким поставкама конституције субјективитета путем језика. Кључна разлика је у томе што су Клосовски и Ниче крајње обазриви

17 Pierre Klossowski, *Nietzsche and the Vicious Circle*, 20.

18 Међутим, сам појам унутрашњости такође је и производ самоинтерпретације: „Наша је дубина под влашћу сасвим другачијег система одређивања, и због којег нема ни унутрашњости ни спољашности“ (Pierre Klossowski, *Nietzsche and the Vicious Circle*, 30).

19 Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, §354.



при указивању на начине на који језик изоставља тело са ставом да треба повратити његову вредност, док се (пост)структурализам историјски усресређивао на начине којима језик призива субјективитет, одређујући услове субјективне агентивности.

У изузетном тумачењу Ничеове болести, тачније његових мигрена, Клосовски је претпоставио средство помоћу којег је сам Ниче био у могућности да превазиђе границе свесног расуђивања. За Ничеа је, према Клосовском, изазов био „да пронађе аргументе и ресурсе који би му омогућили да се поновно створи ван себе самог“.<sup>20</sup> Према Клосовском, Ничеова болест је обезбедила управо таква средства. Клосовски је Ничеове мигрене схватио као напад тела на разборитост и кохерентност ума, проузрокујући „суспензију мисли“, онога што представља „личност коју тело подупире“.<sup>21</sup> Према Клосовском, Ниче је искористио ово „стање напетости“ између његовог сопства и хаоса реалног, користећи га да истражи оно што се налази изван сопства. Иако је таква зона неминовно осуђена на непојмљивост, Клосовски ипак указује на *семиотику импулса*, као на алтернативни индекс телесног живота, тиме сугеришући да се живот наставља неокрњен.

„Пошто се тело препозна као производ импулса (потчињено, организовано, хијерархизовано), његова кохезија са сопством постаје случајна. Те импулсе може искористити ново тело, и они су претпостављени у трагању за новим условима. Почевши од ових импулса, Ниче је претпостављао да изван (церебралног) интелекта постоји интелект који је бескрајно пространији он оног који се сједињује са нашом свешћу.“<sup>22</sup>

Шта „трагање за новим условима“ подразумева? Има ли сврхе размишљати о остваривању таквог трагања када се ради о људима?

### ***Ниче и телесне уметности***

Овом приликом бих желела да транспонирам ова питања на други домен, препун сопствених тензија између кодификације и стваралаштва. У ономе што следи, разматраћу меру до које постоји потреба да се унутар одређених модалитета плеса превазиђе сопство, да се оствари оно што се налази ван кодова телесне интерпретације. Ничеов покушај, како Клосовски каже, да „поновно себе

20 Pierre Klossowski, *Nietzsche and the Vicious Circle*, 25.

21 Pierre Klossowski, *Nietzsche and the Vicious Circle*, 19.

22 Pierre Klossowski, *Nietzsche and the Vicious Circle*, 26.

створи тиме што ће превазићи своју сопственост“ одржава се са плесом дотле да укључује трагање за новим (телесним) условима, новим начинима изведбе, формирања, уоквиравања и подстицања сукцесивних телесних стања. Ако бисмо призвали Дионизијско схватање, ово би представљало потребу за уништењем да би дошло до стварања.<sup>23</sup> Овде се плесачки субјективитет (*quia* претходно кодификованом) разара у име уметничког стварања – кроз оно што се може назвати стварањем новог тела. Користећи одређени сегмент уметничке делатности, онај који се супротставља субјективитету као проблему, надам се да ћу пронаћи додир где плес експлицитно сусреће филозофску жељу да се измести из сопства. На крају овог рада износим поставку да плес сам по себи представља средство да се та жеља достигне.

У *Веселој науци*, Ниче казује о тензији између укуса с једне стране и *стваралачке моћи* с друге стране:

Зар не морамо да себи признамо, ми уметници, како постоји неки необјашњиви диспарат међу нама; да на чудан начин наш укус и, са друге стране, наша креативна снага стоје одвојене једна од друге.<sup>24</sup>

Ниче жели рећи да уметници генеришу дело које превазилази њихову сопствену перспективу (укус). Уметници стварају дело које има сопствени статус и живот, које се креће ван првобитног естетског гледишта ствараоца. Гледиште дела је тиме различито од гледишта његовог ствараоца:

Можда би таква особа напokon произвела дела која увелико превазилазе његову сопствену процену [...]. Ово ми код плодних уметника изгледа малтене као норма – нико не познаје дете мање од његових родитеља [...]<sup>25</sup>

Ова запажања о разлици између уметности и уметника, између укуса и стваралачке снаге, указују на проблеме са којима се уметник суочава.

Посматрајући ствари конзервативно, плес представља поље телесног посвећења које се у потпуности руководи укусом. Његови извођачи постају аватари укуса, путем кинестетичког уживља-

23 Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy: Out of the Spirit of Music*, ed. Michael Tanner, trans. Shaun Whiteside (London: Penguin, 1993).

24 Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, §369.

25 Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, §369. Ева Карчаг примећује „извођење ми у ствари често разјашњава ствари и почињем да увиђам више слојева који у делу постоје, а које нисам приметила док је дело стварано“. Elizabeth Dempster, 'Explorations Within the New Dance Aesthetic: An Interview with Eva Karczag', *Writings on Dance*, 14 (Leto 1995/1996), 39–52 (48).

вања, телесне адаптације и усађених модалитета навикавања. Као што је речено, укус има свој план деловања, своје средство понављања такво да „свако остаје онакво какво само јесте и само се по себи развија“<sup>26</sup> Пошто има сопствени идентитет и тенденције, укус инхибира оно што Ниче назива стваралачком снагом уметности. Говорити о укусу у контексту плеса значи усмерити пажњу на плесачево сопствено тело, на начин на који је његов или њен кинестетички сензибилитет произведен и на који се одржава. Оно што Ниче назива „укусом“ произилази из усвајања интерпретативних приступа као кинестетичког *modus vivendi*. Под овим подразумевам да техника или стил деловања добија на значају када постане део и пакет плесачевог свакодневног начина рада, његове или њене перцептуалне пажње и кинестетичке оријентације. Укратко, треба инвоцирати феноменолошку перспективу која је раније прихваћена. Становиште Ничеа и Клосовског је да плесачев сензибилитет представља интерпретацију чија је судбина да изневери динамизам телесног флукса. Ниче поставља изазов пред субјективне модалитете поимања и њихове усађене кодове процењивања и разумевања, наговештавајући неки други домен. Постављајући уметников укус насупрот стваралачкој снази уметности, Ниче упућује на естетски индекс који превазилази субјективне перспективе које су представљене живим телом.

Могуће је у модерном плесу пратити ову тензију између укуса и стваралачке снаге. Прво, укус. Расел Дима примећује:

Балет се заснива на одређеним крајностима и суптилности, као што је бављење променом Трише Браун, што ће вероватно бити изгубљено и у крајњем случају чак неће ни бити препознато као покрет. Технике попут балета постављају трачнице кроз сензибилитет. Балетан чита покрет и посматра га [...] о, шта си учинио? Па, поставио си се у прву позицију, а затим си се поставио у другу позицију и онда она незгодна ствар [...] и тако на крају добијеш веома необично изобличење перцепције. Она постаје твој референтни оквир; у основи, покрет доживљаваш онако како си га научио.<sup>27</sup>

Пошто је усађен – а технике се не могу усвојити без одређеног вида телесне седиментације – плесачев сензибилитет постаје начин перцепције и акције по навици. Конфигурације са сензорном вредношћу – било да су то опуштени мишићи, растућа енергија у глави, осећај тежине у удовима или просто осећаји повезани са покретом

26 Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, §369.

27 Deborah Jowitt, 'Russell Dumas: On Film, An interview by Deborah Jowitt', *Writings on Dance*, 17 (1997/1998), 1–14 (7).

– за увежбаног плесача постају експериментална средства покрета. Ма какав плесач имао тренинг, технику или естетско-сензорни став, они постају његов усвојени кинестетички приступ. Жеља обитава у пукотинама кинестетичког укуса. Тело које је кинестетички интерпретирано је тело које је схваћено, учињено видљивим или додирљивим у складу са доминантним знаковним кодом. Док индивидуе заиста поседују особено и карактеристично телесно држање, њихова кинестетичка разумљивост има порекло и генеалогiju која представља одређене начине испољавања и схватања покрета. Укратко, плесачевим кинестетичким сензибилитетом руководи код свакодневних знакова; мреже кинестетичких и чулних вредности које су телесно приказане као део плесачевог остварења субјекта. Напуштајући Клосовског, овде се јавља још кодова, од којих сваки има своје телесно извориште (или порекло). Ипак, они су коначни и препознатљиви. И када се, као код Клосовског, усвоји, знаковни код постаје средство којим се интерпретација одвија кроз акцију. Према формулацији Клосовског: „Агент размишља само као производ овог кода“.<sup>28</sup> Либи Демстер ово назива плесачева перцептуална поставка:

„[...] балет је моћан у својим ефектима на плесача. Дубоко означава не само неуромускулатуру, већ и перцептуалну поставку плесача.“<sup>29</sup>

Како Дима и Демстерова примећују, проблем је што перцептуалне поставке ограничавају колико и омогућавају. Плесачицино тело је све што она има – њене су вештине сама суштина њеног талента. Плесачева/плесачицина способност је такође и његова/њена стабилност, интерпретативни сензибилитет помоћу којег се покрет перципира.

Техника плеса се може посматрати као отелотворено, хаbitуализовано инкорпорирање одређених кинестетичких вештина, оних које симултано изражавају одређене телесне вредности. Испољити ове вештине значи прихватити ове вредности, интерпретирати их у складу са њиховим усађеним кодовима телесног и естетског поимања. Проблем је у томе што се перцептуална поставка плесача – која је усађена у плесачево вежбање и умеће – огрезла у одређене кодове телесне интерпретације. Клосовски наводи:

<sup>28</sup> Pierre Klossowski, *Nietzsche and the Vicious Circle*, 29.

<sup>29</sup> Libby Dempster, 'Ballet and its Other: Modern Dance in Australia', *Movement and Performance (MAP) Symposium*, 25–26 Jul, 1998, ed. Erin Brannigan (Melbourne: Ausdance, 1999), 10–17 (16).

„Јер и када смо сами, у тишини, када се сами себи обраћамо изнутра, *сиљашњости* је оно што се нама обраћа, захваљујући тим знаковима из вањског света који на нас насрћу и окупирају нас, и чији жагор у потпуности покрива наш импулсивни живот. Чак је и наша најдубља унутрашњост, чак и наш такозвани *унутрашњи животи*, није ништа друго до *шало*² знакова дошао од споља под изговором да нас означи на „објективан“ и „непристрасан“ начин – талог који без сумње по-прима *конфигурацију* импулсивног покрета који је карактеристичан за сваког појединца, и прати наш начин реаговања на ову инвазију знакова, које нисмо сами измислили.“<sup>30</sup>

До које мере плесачи могу идентификовати јаз између онога што је кинестетики дато и још неоствареног уметничког стваралаштва – јаз који Ниче назива „необјашњивим диспаратом међу нама“.<sup>31</sup>

Лиса Нелсон прихвата конзервативне тенденције кодификације као проблем, контрадикторни импулс усмерен ка стварању новог дела, док се Карчагова бави различитим телесним тропима са циљем да олакша промену и подстакне нове и интересантне квалитете у свом плесу.<sup>32</sup> Ово не представља одбацивање кинестетичког сензибилитета *јер се* (како би и могло?), колико представља покушај да се дође до комбиновања, кретања између и концентрисања на нове конфигурације, нове интерпретације телесне вредности. Нелсон, Карчагова и др. виде тај стисак у коме нас ти кодови (кинестетичке навике) држе, прихватају се тешког посла да помере те навике, или у најмању руку, полако доведу до померања између навика. Ослобађањем од једног кода они не постижу превазилажење навике субјективитета – али њихов рад ипак омогућава да се постигне нешто ново. Уколико постоје многоструки кодови, онда се нешто може рећи о кретању између њих, допуштајући да неки од њих отпаду, тим пре што ово омогућава промене у могућностима покрета. Али ваља бити јасан да ово не представља неки директни

30 Pierre Klossowski, *Nietzsche and the Vicious Circle*, 30–1.

31 Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, §369.

32 Последњих година Лиса Нелсон се бави испитивањем улоге и природе вида унутар плеса. Једна је од оснивача Contact Improvization of United States, као и уредник оснивач часописа *Contact Quarterly*. Види Lisa Nelson, 'The Sensation is the Image', *Writings on Dance* 14 (Leto 1995/1996), 4–16. Ева Карчаг је плесачица, плесни стваралац и предавач. Њени перформативни радови и њен наставни рад заснивају се на плесној импровизацији и вољним телесним делатностима, укључујући Таи Чи, технику Александар, идеокинезу и јогу. Ева је плесала са Плесном групом Трише Браун од 1979 – 1986, и држала је наставу плеса на утицајним факултетима широм САД, Аустралије и Европе. Види: Eva Karczag, 'Explorations Within the New Dance Aesthetic: As Yet Untitled', *Writings on Dance* 14 (Leto 1995/1996), 39–52.

приступ импулсивним покретима самима по себи. Ово пре представља другачији начин њихове интерпретације који омогућава олакшице за друге могућности покрета. Карчагова наводи да:

„Постоје ситуације где сте у потпуности истерани напоље јер сте се променили, постали сте мало другачији, и како би то могло подржати оно што сте претходно остварили.“<sup>33</sup>

Изазов не лежи у томе да се ново преобрази назад у старо, у овом случају тако што бисмо се вратили старим навикама.

Карчагова третира „тело као динамични, тродимензионални ентитет у сталном покрету – равнотежа је покрет – као фино подешен инструмент стално подложен промени“.<sup>34</sup> Идеја о телесној доступности – тело доступно промени – претпоставља одређену врсту трагања за новим условима. Расел Дима такође излаже у овом смислу о томе како произвести тело које је доступно покрету.<sup>35</sup> Дима има штошта да каже о *недоступности телā* (новом покрету) која је развијена класичним техникама и савременим извођењима. Пошто је његов сопствени рад усмерен ка стварању покрета из обликовних асортимана, потребно је да ради са телима која су отворена ка остваривању непознатог, без (поновног) претварања покрета у старе обрасце или неадекватне репертоаре. Ово представља изазов за субјективитет плесача и сталну фрустрацију за Димин кореографски импулс.

Дима тело види као инхерентно конзервативно, које радије одолева промени него што је прихвата. Ово се може посматрати као *стисак* који плесачев субјективитет – *quia* њеног/његовог кинестетичког идентитета – испољава према ономе што тело може да учини. У светлу ових разматрања, Дима је током година посегнуо за многим стратегијама које су за циљ имале опуштање тог стиска. На пример, неколико генерација плесача одвео је на Бали како би себе и друге изложио другачијој кинестетичкој свакодневици која карактерише плесну традицију Балија. Нада се састоји у томе да ће та различитост осветлити уврежене норме, чиме њихове навике као видове конвенције чини видљивим. Такође је покушао да ради када за то време није, дуго и у касне сате, са и без загревања, користећи колажне приступе како би материјал преточио у фразу, и

33 Eva Karczag, 'Explorations Within the New Dance Aesthetic: As Yet Untitled', 49.

34 Eva Karczag, 'Moving the Moving', *Writings on Dance* 14 (1995/1196), 33–38 (33).

35 Russell Dumas је уметнички директор *Dance Exchange*, Аустралија од 1976. Пре тога је наступао са *Твајлом Торп* и *Плесачима* (САД), *Групом Трише Браун* (САД), у *Краљевском балету* (УК), *Лондонском фестивалском балету* (УК), са *Рамберти балетом* (УК) и *Холандским плесним театаром* (Холандија).

адаптирао задатке који потичу из рада Твајла Торпа и Трише Браун. Што се тиче самих плесача, поента је у томе да се на неки начин створе услови који би олабавили стисак плесачевог субјективитета на покрет тела, да се изведе поставка кинестетичке „мигрене“. Са кореографске тачке гледишта, циљ је да се пронађу начини да се капитализује урођена нестабилност покретa којима не руководи фиксни репертоар, да се користе било која средства за стварање новог дела. Уколико кореографски рад није везан за поновно испољавање датости покрета (оно што Дима назива „аранжман коракa“), поставља се питање како подстаћи креацију или производњу нових телесних услова који превазилазе ствараочев „укус“. Тиме се враћамо стваралачкој снази Ничеовог плодног уметника.

Дима, Карчагова и Нелсон сви заједно цене стварање нових телесних услова у својим радовима. Сви они неминовно делују на нивоу инкорпориране екстериорности кроз оно што Клосовски назива „инвазија знакова“. Такође прихватају тезу да начин на који делујеш такође утиче на твоје поимање – преко перцептуалне поставке или Ничеовог „размаженог“ уха. Они се стога стварањем нових телесних услова суочавају *као са проблемом*. Ово је у великој мери оставштина модерног плеса и није нужно вредновано или извођено у свим осталим видовима плеса.<sup>36</sup> Одлучила сам да о овим извођачима овде дискутујем не зато што су они представници плеса као таквог, већ зато што желим да истражим шта проблем генерисања нових тела може значити на нивоу плеса и да ли је повезан са питањима Клосовског у вези са субјективитетом и кодом свакодневних знакова. Не правим чврсту и јасну поделу између плесача и кореографа, већ радије посматрам плесачев сензибилитет као отелотворење технике насупрот стварању нових телесних услова преко кореографских инвенцијских форми. Ако се вратимо Ничеовој концепцији уметности, видимо да уметник мора радити на ивици понора. Са једне стране имамо датости укуса, усађене кроз вежбу, вештину, телесне и кинестетичке облике сензибилитета. Са друге стране имамо увек-већ телесни флуks, унутрашњи сукцесивни след импулсивних покрета које плес суочава и велича.

Иако сам овде спојила Ничеову филозофију уметности са најочигледнијим кинестетичким кандидатима, верујем да се телесни флуks јавља у најсведенијим видовима – у тренутним импровизацијама јапанског Ноа театра, у микро-покретима класичног геста,

36 Ипак се супротставља традиционалним и класичним плесачима који желе да манипулишу својим наслеђеним и оствареним формама (Види Jérôme Bel и Pichet Klunchun, 'Pichet Klunchun and Myself', *Melbourne International Arts Festival*, октобар 2006).

у светлуцању, бљеску, трептају ока. Ко може рећи како ће стопало пронаћи под? Или обрнуто, како ће под пронаћи стопало? Заводљивост извођачког покрета представља баш тај ризик да ће оно што нам није познато, нешто друго бити реализовано. Ово је инхерентни потенцијал плеса, стваралачка снага уметничке форме укореењена у сензорној елаборацији. Ничеово дело подржава вредност телесног флукса, постајања тела у непрестаном покрету. За разлику од феноменологије, оно поставља плесачев телесни субјективитет као проблем, кога треба оспорити, разорити и заменити га како би се направило места за уметничку креацију. Ако је кинестетички сензибилитет плесача отелотворени укус уметника, онда кореографски импулс вреднује нешто другачије, нешто што је друго. На крају се ово своди на питање вредности. Увести тело које плеше у било које поље филозофије значи створити одређен одраз или домен вредновања. Ничеово дело велича непрекидни покрет плеса и стваралчку снагу кореографских уметности са становишта телесног постајања пре неголи позицију субјекта плесача или уметника – „О, како ми као уметници данас учимо да потпуно заборављамо, да будемо добри у незнању“.<sup>37</sup> На концу, за Ничеа је то питање искоришћења јазова и пукотина у уметничком укусу које има за циљ да ствара, укроћујући нестабилност како би се олакшало остварење новог:

*For Dancers  
Slippery ice  
is paradise  
as long as dancing will suffice*  
[За плесаче  
склиски лед  
је прави рај  
све док нам је плес довољан].<sup>38</sup>

37 Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, 8.

38 Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, 14.



**Напомена**

Хтела бих да се захвалим Доани Фокнер за њено тумачење и коментар ранијих верзија овог рада, и да се захвалим Елизабетти Грош на њеној нејпрестаној подршци, критичким освртима и корисним сугестијама. Такође бих се захвалила и двојици уредника овог броја на њиховом критичком читању овог рада. Разматрање плеса у овом раду остварено је разумевањем и несебичношћу оних уметника и делатника са којима сам радила током многих година. То је шешко визуелно представити у складу са конвенцијама академског изражавања захвалности, али је кључно у вези са било чиме што о плесу имам рећи. Стога бих желела да изразим захвалности Маргаретти Ласици, Раселу Дими, Сели Гарднер, Џулији Скољо и Анке Хансен и такође Еви Карчаг, Пем Мејт, Лизи Нелсон, Дебри Хе.

Превела са енглеског Јасмина Теодоровић

**Philipa Rothfield**

**PHILOSOPHY AND THE BODILY ARTS**

Summary

This paper is an attempt to think through some of Nietzsche's ideas about the body in relation to (post)modern dance. Following Nietzsche's critique of consciousness, the paper looks at dance in relation to subjectivity but also aims to articulate a notion of dancing that lies outside any notion of lived subjectivity. Its argument is that there is a resonance between Nietzsche's account of bodily becomings and the sorts of bodily activity found in (post)modern dance. This critique of movement subjectivity is developed through Nietzsche's remarks about the artist's taste, which he contrasts with the creative power of art itself. It also draws on Pierre Klossowski's reading of Nietzsche's work. The paper discusses a number of dance artists who critically engage their own dancerly subjectivity in an attempt to produce work that challenges their own movement givens.

Текст *Филозофија и телесне уметности* објављујемо у преводу захваљујући ангажману ауторке др Филипе Ротфилд и преводиоца Јасмине Теодоровић. Посебну захвалност на сусретљивости дугујемо Уредништву часописа *Parallax*, где је рад објављен у оригиналу: „Philosophy and the Bodily Arts” by Philipa Rothfield, *Parallax* Vol. 4:1, 2008., 24-35.

Уредништво *Наслеђа*