

НОВИ АСПЕКТИ НА ТОЛКУВАЊЕ НА ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТА

Натали Рајчиновска Павлеска
„Универзитет Сингидунум“, Белград
nrpavleska@gmail.com

Предмет на анализа во оваа студија е преисчитувањето на медиумските конвергенции што се појавуваат во 1960-тите години од XX век, прикажано преку делото *Prune. Flat.* (1965) на уметникот Роберт Витман. Интермедијалноста, карактеристична за ова дело, е резултат на истовременото изведување перформанс и филмска проекција, кои во процесот на совпаѓање и на јукстапонирање создаваат медиумски специфичности, кои иманентно им припаѓаат на одвоени дисциплини. Нивното спојување генерира, според Р. Констеланец, медиум на проширен театар, а преисчитувањето има цел да покаже дека проширувањето се случува како дијалог меѓу различните дисциплини во нова уметничка форма, настанот, и како такво е проширување не само на театарот туку и на филмот. Студијата има цел да покаже дека станува збор за суштински дијалектички принцип на обликување и на структурирање, преку примената на поимите коприсуство, прекинувачки механизам, монтажа, според Б. Брехт. Соодносот меѓу медиумските артикулации ги изложува границите на поетската одредливост и онтолошката валентност, го одредува авторскиот глас и гледната точка (М. Бал), поставувајќи го конфликтот меѓу структурните елементи на концептуално рамниште (С. Ејзенштајн). Студијата поминува низ генеалогичката на процесот на структурирање на делото, опфаќајќи референцијален ризом меѓу *йоеи-скиоџ чин како чин на оџџороџ* (според Ц. Агамбен) и различни теориски вкрстувања, кои низ дедуктивен пристап ја преиспитуваат ремедијацијата, како формулација на нова естетска материјалност.

Клучни зборови: интермедијалност, филм, театар, настан, репрезентација, ремедијација

NEW ASPECTS OF INTERPRETATION OF INTERMEDIALITY

Natali Rajčinovska Pavleska
„Singidunum University“, Belgrade
nrpavleska@gmail.com

The subject of analysis in this study is the re-reading of the media convergences that appear in the 1960s of the last century, shown through the artwork *Prune. Flat.* (1965) by Robert Whitman. The intermediarity characteristic for this work occurs as a result of simultaneous performance and film projection, which in the process of overlapping and juxtaposition create a nexus of media specifics, which immanently belong to the separate disciplines. Their merging generates new media specificity, according to R. Konstelnetz, a medium of extended theater, and the re-reading aims to show that, expansion occurs as a communication and a dialogue between different disciplines in a new art form, event, and as such could be read, not only as an extension of the theater, but also of the film. The study aims to show that this is an essential dialectical principle of shaping and structuring, through the application of the terms co-presence, disruptive mechanism, assembly, according to Bertolt Brecht. The co-relationship between media articulations exposes the boundaries of poetic determinism and ontological valence, determines the author's voice and point of view (M. Ball), placing the conflict between the structural elements on a conceptual level (S. Eisenstein). The study goes through the genealogy of the process of structuring the work, covering a referential rhizome between the poetic act as an act of resistance according to G. Agamben and various theoretical intersections which through a deductive approach re-examine mediation as a formulation of the new aesthetic materiality.

Keywords: intermediality, film, theater, event, representation, remediation

1 Вовед

Преисчитувањето на уметничките дела од историска дистанца дозволува примена на нови интерпретативни методи, откако конвергенцијата на медиумите по 1960-тите години од XX век стануваше сè поексплицитна и појасна. Почнувајќи со изведбените практики, како што е хепенингот, а особено со развојот на експерименталните филмски практики и епскиот театар,¹ кои се појавуваат неколку децении претходно (околу втората и третата декада на XX век), повторно реинкарнирани во неоавангардата како наследство на дадаизмот, Баухаус, надреализмот и футуризмот, практиката на редефинирање на онтолошката медиумска поставеност продолжува во современата уметност и денес. Интермедијалноста во уметноста резултира со трансдисциплинарни и интертекстуални вкрстувања на теориско рамниште, трагајќи по нови обрасци и дивергентен епистемолошки приод во однос на уметничките артикулации. Преку аналитичко толкување и аргументација на интермедијалноста, оваа студија реферира на генеричкиот потенцијал на уметничкото дело, на односот меѓу театарот и филмот, односно дијалогската форма на уметничкото дело, кое произлегува од чинот на комуникација со восприемачот и поетскиот чин како чин на отпор кон каква било обликовна конечност. Избраното дело како студија на случај се смета за податлива и соодветна уметничко-обликовна артикулација за изложување на аналитичкиот концепт, имајќи ја предвид комплексната структурна методологија врз која е конципирано. Методолошкиот пристап вклучува теориски вкрстувања меѓу наратолошката теорија (Мике Бал) и теоријата и практиката во филмот (Сергеј Ејзенштајн и Всеволод Пудовкин), поставувајќи ја монтажата како структурен елемент на концептуално рамниште и во контекст на интермедијалноста. Теоријата на хепенингот (Мајкл Кирби) и теоријата на перформансот (Ричард Шекнер) се вкрстени со цел да се покаже дека изведувачките дисциплини (хепенингот и театарот) се потенцијално отворени облици за ремедијација, за проширување и поставување на поимот настан во едно ново дискурзивно поле. Воведувањето на поимот „театар на мешани средства“ (Ричард Констеланец), е една од основите за понатамошно преисчитување на делото *Prune. Flat.* (1965) на Роберт Витман, бидејќи неговата формулација е податлива за нови аспекти на толкување и на проширување на аналитичкиот ризом кон современите теории. Дијалогската теорија на Михаил Бахтин претпоставува дека поетското дело има потенцијал за проширена перформативност, како што е комуникативното дејство, додека релациската естетика на Никола Бурио е аналитички употребена, со цел да се

¹ Околу 1920 година, кога Брехт го воведува епскиот театар како практика, тој станува еден од основните принципи врз кои почиваат театарските и кинематографските практики на советските уметници. Меѓу уметниците што го користат овој поим како дел од своите креативни постапки е и Ејзенштајн во филмот *Окјомври* (1926), каде што го демонстрира целосниот потенцијал на кинематографската епичност. Епскиот театар повикува на преисчитување, ревалуација, реформулација и еволуција на уметничките практики, воведувајќи ја социјалната димензија на уметничкото дело како идејна генеративна подлога на комуникативната и дијалогска форма на уметноста (Walsh 1981).

прикаже временската димензија на делото, како еден од аспектите на поврзувањето и на интеракцијата со публиката. Односот меѓу креаторот на уметничкото дело и восприемачот се дефинирани според структуралните анализи на Ролан Барт, како концепт што овозможува да се доживее делото како отворена поетска структура.

2 Интермедијалност

Во времето кога за првпат се изведува *Prune. Flat.* (1965) на Роберт Витман (Robert Whitman), делото е забележано како проширен медиум на театарот, за што Ричард Констеланец во 1968 година ќе напише: „Во една смисла, театарот што ги меша своите средства не е нов, поради тоа што фузијата на уметностите е стара колку и самата уметност“ (Kostelanetz 1980: 3). Во исто време, за поетскиот јазик се говори како за автономен чин, сè уште одделувајќи ја поетиката како единствено дејство, додека за „средствата“ што се во функција на новата изразна форма – театарот на мешани средства (mixed media), сосема суптилно се провлекува поимот „медиуми“, како објаснување за нетрадиционалната употреба на медиумските обрасци. Преисчитувањето, во таа смисла, е во функција на одредување на поетскиот јазик, кој ги применува различните медиуми во еден уметнички јазик, како единствен и едновремен процес, а не како посебни процеси на кои им се додадени средства (нови медиуми) како алатка за проширување. За новата театарска форма Констеланец ќе напише дека поимот „ја изолира главната карактеристика, а сепак, го опфаќа целото движење“ (Kostelanetz 1980: 4).² Таа нова уметност вклучува четири сосема различни жанрови на настани со мешани средства: чисти хепенинзи, кинетички амбиенти, сценски хепенинзи и сценски перформанси, за кои Констеланец ќе изјави дека јасно се „вклопуваат“ еден во друг, зборувајќи за нив како за „настани“, а за „медиумите“ се употребува поимот „средства“, понекогаш „преклопувајќи ги стилските граници“ (ibid., 4). Тука јасно се гледа дека во тоа време сè уште не постои чиста претстава за тоа како еден уметник ја генерира и ја конципира идејата за единство на изразот, комплексен и многуслоен, и дека во суштина може да говориме за поетика во настанување, која иманентно и конститутивно ги содржи и концептуалната премиса и изразниот метод во самиот зачеток.³ Исто така, може да се утврди дека не е само уметноста таа која еволутивно бавно се развива туку и нејзиното впишување, т.е. последователната историзација. Констеланец ќе понуди графикон (види Табела 1) кој ги обележува разликите меѓу различни изведбени жанрови како категории на театарот на мешани средства (Theatre of Mixed Means):

² Според Ричард Констеланец, чистите хепенинзи имаат сценарио што честопати е нецелосно дефинирано, а со тоа се овозможува непредвидливоста на настанот, на неговото траење и на последователноста на дејствата што се одвиваат во тоа траење (Kostelanetz 1980: 4).

³ Па, сепак, Констеланец ќе укаже дека „аудитивниот простор“ нема посебно одреден фокус. „Тоа е сфера без фиксирани граници, простор создаден од самото нешто, простор што не постои во тоа нешто“ (Kostelanetz 1980: 5). Ова тврдење нуди идејна перспектива за поимањето на поетскиот чин како конститутивен во однос на околностите во кои се остварува.

Табела 1. Приказ на разликите меѓу изведбените жанрови

ЖАНР	ПРОСТОР	ВРЕМЕ	ДЕЈСТВО
Чист хепенинг	Отворен	Променливо	Променливо
Хепенинг на сцена	Затворен	Променливо	Променливо
Перформанс на сцена	Затворен	Фиксирано	Фиксирано
Кинетички амбиент	Затворен	Променливо	Фиксирано

Ако проширеното кино е „револт наспроти конкретните и културни ограничувања на киното“ и се обидува да ги надмине „традиционалното“, „доминантното“ или „конвенционалното“ (Rees 2011), тогаш сите овие карактеристики се заемни со проширениот театар, особено надминувањето на клишето „пасивен гледач“. Функцијата на филмската проекција во театарот е еден од суштинските дијалектички методи на Бертолт Брехт (Bertolt Brecht), според кого „социјалниот комплекс на настаните [...] зазема место во преден план“, како гест што ги поместува границите на конвенционалното поимање на театарот (Walsh 1981: 5). Ова за Брехт подразбира тензичност меѓу присуството на актерот на сцена и проектираните слики на платното, како соприсуство, кое не е наменето ексклузивно за драмскиот ефект, кој неминовно се постигнува, туку има функција на намерен „прекинувачки механизам“,⁴ кој би бил аналоген на „монтажата“ во филмскиот дијалексис, како дијалектика на изразните форми или поетскиот чин во уметничкото создавање. Оваа дијалектика е метод што се спротивставува на линеарниот тек на нарацијата, на пасивноста на гледачот, на континуитетот на дејствието, поставувајќи ја монтажата (во филмот и во театарот) како елемент за „критичка дистанца“, која обезбедува „силно присуство на умот“, можност да се опфати „бесконечното“, како што ќе забележи Валтер Бенјамин (Benjamin 1998: xiii). Една понова линија, која го воведува онтолошкото поимање на поетскиот чин, дефиниран од Агамбен како „чин на отпорот“⁵ (Agamben 2019), може да ја следиме и во Бенјаминовата констатација, која укажува дека брехтијанската монтажа претставува „коментар на репрезентацијата“, сметајќи дека репрезентацијата никогаш не е целосна сама по себе, туку е отворена и континуирано споредувана со животот што го претставува, и дозволува надворешно поставување и набљудување на самиот процес на создавање.⁶ Во теориското дело *Мал орѓанон за*

⁴ Според Волш, брехтијанскиот ефект на прекинување рефлектира и ѝ се обраќа на публиката, од која се очекува да го комплетира значењето на настанот (Walsh 1981: 6).

⁵ Изложувањето на *чинои* на *ошјорои* како конститутивен елемент на поетскиот чин имплицира дестабилизација на нормативните *време* и *ипросјор*, оттука и дијалектичкиот медиум – *насианои*, се појавува како можно протегање, како зачеток меѓу почетокот на дејството, неговото траење и задршката на сопствениот завршеток во процесот на создавање. Зборувајќи за чинот на создавање како поетски чин, од *poiein* (to produce), Агамбен смета дека, исто како што потенцијалот се ослободува со чинот на создавање, така и *чинои* на *ошјорои* ќе биде *внайрешен*. Потенцијалот нема да значи само изведување туку и *задршка* на *пошеницијалои* (Agamben 2019).

⁶ „[...] монтажата го доловува бесконечното, [...] како еден од суштинските аспекти на уметничката имагинација во технолошката ера.“ Независно од тоа дали „[...] критичката интелигенција интервенира со коментар врз репрезентацијата, репрезентацијата никогаш не е довршена,

īēaiāpōū (1949) (*A Short Organum for the Theatre*), мислејќи на поетичкиот чин во однос на можностите за репрезентација, Брехт ги преиспитува ставот и *ēsēiōū* на уметникот во однос на вообичаените *ēsēiēi*ски норми на производство: „Каков е продуктивниот став кон [...] општеството, што ние, децата од еден научен период, сакаме да го воведеме во нашиот театар?“ за што понатаму појаснува дека тој став е нужно критички, „соочени со општеството, кон преобразба на општеството“ (Brecht, Willett 1964: 185; Brecht 1966: 223). Дека „социјалната функција“ на филмот е од суштинско значење за Брехт (Walsh 1981: 9) ќе нотира и Бенјамин во книгата *Разбирајќи го Брехт* (1998) (*Understanding Brecht*), сметајќи дека на тој начин репродукцијата на уметничкото дело би била, исто така, еден од начините на кој политиката ќе влезе директно во уметноста, како можност за општествена контрола врз медиумите, кои сè повеќе се апсорбирани од капитализмот, бидејќи од него и потекнуваат како механички прогрес. Социјалната перформативност на медиумите во иста мера ќе произведува и нови форми во уметноста, како чин на политизација, што директно ќе ја постави политизацијата на уметноста (Benjamin 1998: xii) како еден од најважните уметнички начини на современото промислување. Социјалната заднина на релацијата меѓу филмот (киното) и театарот, Андре Базен ја гледа и како ослободување од потребата на театарот за независно постоење. Проширувањето на киното кон театарот Базен, сепак, го гледа и како „позајмување малку од сцената“ со воведувањето на звукот во филмот. Забележувајќи дека „[...] киното постои за да се откријат или да се создадат нови драматични факти, преку неговиот капацитет да ги трансформира театарските ситуации, кои инаку никогаш не би ја достигнале својата зрелост“ (Bazin 2005: 77–79), тоа ќе биде уште еден показател дека конвергенцијата на медиумите не се должи исклучиво на нивната последователна примена или сукцесивно спојување, туку тоа е онтолошка потреба за разбирање на поетскиот чин како единство.⁷ Меѓу театарот и филмот, дијалектиката се одвива како *īpōiēgāne* меѓу онтологијата на поетскиот акт, на естетската иманентност во однос на зависноста од технолошкиот напредок, за што Теодор Адорно забележува дека е неопходно да се преиспита некритичката зависност од технологијата (Adorno 1997: 202–4), отворајќи ја вратата за новите медиумски конвергенции и нивната генеричност во однос на општественото позиционирање на уметноста.

таа е отворена постапка/процес, кој континуирано се споредува со животот што го преставува [...]“; монтажата како средство е еден од принципите на отворената форма (Benjamin 1998: xiii).

⁷ „Во споредба со театарот, киното може да овозможи едноставна ситуација, која во театарот би била ограничена од времето и од просторот“ (Bazin 2005: 79). Во таа смисла, споредбата на Базен меѓу темпоралната и просторната димензија на настанот во двата медиума е различна, или е компресирана во киното (филмот), или е реално достапна во времето и во просторот, кои ја придружуваат перформативноста на медиумот. Спојот меѓу овие две медиумски траења е новото контекстуално време и простор, кое во исто време му припаѓа и на театарот и на филмот, но и на нивното заемно присуство, т.е. се појавува како коприсуство во веќе детерминираниите време и простор.

3 Преисчитување на делото *Prune. Flat.* (1965) на Роберт Витман⁸

Уметничкото дело на Роберт Витман *Prune. Flat.* (1965), за кое можеби повеќе соодветствува категоризацијата „дејствен процес“, претставува проширување на два медиума: „филмот“, проектиран на киноплатно и „перформансот“, кој се изведува непосредно пред платното, зачеток што произлегува како облик на нов медиум, некаков театар во кој отсуствува вербалниот говор на изведувачите. Како конвергенција на два медиума, првиот е, всушност, проширување на киното, а вториот – проширување на перформансот. Нивниот интермедиијален простор претставува нешто сосема трето, „проширен театар“. Станува збор за специфичен поетски јазик, кој вклучува различни односи на посебни уметнички елементи во еден заеднички сооднос, кој е во постојан зачеток,⁹ процес што поседува различни комплементарни и конститутивни почетоци, различни техники и технолошки достигнувања, различни медиумски специфичности, синхронија што во целост зависи од асинхроничноста на поединечните елементи. Суштински парадоксално спојување кое трага по нов онтолошки образец на просторно и временско создавање преку „настанот“ како уметнички чин.

Според исказите на Витман, еден од основните структурни елементи на театарот е времето. „Времето [...] е нешто материјално [...] може да се употреби на ист начин како и бојата или [...] секој друг материјал“ (Whitman in Kirby 1965: 134). Ова е едно од клучните поаѓалишта во неговиот пристап кон обликувањето на перцептивната фактура на суштински нематеријалните елементи, како што е времето. Искуството преку времето е една од аксиомите на *релациската естетика*, дефинирана од Никола Бурио. Како што наведува Бурио: „[...] веќе не е можно да се смета современото дело како простор низ кој се шета“, туку како: „временски период што треба да се живее, како отвор за неограничена дискусија“ (Bourgiaud 2002: 5). Поврзувањето и непосредната интеракција на публиката со делото за Бурио претставуваат „гледање“ и „перципирање“ во исто време. Уметноста како простор што произведува специфичен одговор станува место за „средба“ и „коментар“. На тој начин „формата на уметничкото дело“ произлегува од „преговори со разбирливото“, тогаш „уметникот започнува дијалог“ (ibid., 6–9). Пристапот кон формата на уметничкото дело за Бурио, како и за Витман, подразбира преиспитување на материјалноста, односно формата како носител на *значењето*. Дијалогската теорија на Михаил Бахтин претпоставува дека секој комуникативен чин, секоја инстанција на говорот или уметничка форма зазема место преку размена на значењето (Flanagan in Branigan, Buckland 2014: 128). Ако се има предвид дека комуникацијата е секогаш општествено одредена (Habermas 1991: 6), тогаш и *дијалогот* ќе има функција на проектирање на структурата на комуникацијата преку поетското дело/чин (Greimas and Courtés 1982: 78).

⁸ Делото е презиодено во декември (2016), Фридманова галерија, Њујорк.

⁹ Според Мартин Хајдегер, зачетокот на самиот почеток е во настанот, каде што поетскиот чин во зачеток иманентно подлежи на внатрешна дијалектика (Heidegger 2013). Сето ова укажува на интермедиијалноста како можно протегање на поетскиот чин, како дејство, практика, настан како отворен комуникативно-дијалогски концепт на уметничкото обликување.

Според наративната семиотика, настанот (événement) е дејството на индивидуалниот или на колективниот субјект, до степен до кој таквото дејство е препознаено и толкувано од когнитивниот субјект (Greimas and Courtés 1982: 110). Во студијата на случај, толкувачот е восприемач, но и креатор на дејството (уметникот), како едновремен читател на сопственото поетско создавање според Ролан Барт (Barthes in Bal 2004). Преземајќи ја оваа дефиниција од Грејмас, *настаниот* како дискурзивна конфигурација не е едноставна последователност на дејствата, туку совпаѓање или *интермедијалност* на повеќе дејства, чие времетраење не зависи од хронолошката линеарност на филмот и на театарот, туку од нивното заедничко соприсуство во хипотетичко време и хипотетички простор, чие врзивно ткиво е единствената форма на настанот. Следствено, и хипотезата за настанот на Ален Бадју, кој сугерира дека настанот е формализација на она што претходно било бесформно (Corcoran 2015), овозможува транзиција кон *релациската естетика* на Бурио, каде што формите произлегуваат едни од други, односно произведуваат други форми (Bourgiaud 2002: 8). Доколку овие стојалишта ги пренесеме на ниво на медиумска конвергенција/интермедијалност, тогаш *теоријата на комуникација* соодветно ја издржува хипотезата дека медиумите произведуваат настани, но и изедначувањето на медиумот и пораката што треба да се пренесе (McLuhan 2008). Како една од основните карактеристики на хепенингот, настанот е дислоциран од сопствениот онтолошки домен во меѓудејството или соодносот меѓу театарот и филмот во студијата на случајот *Prune. Flat*. Преместувањето на материјалните форми во виртуелниот домен на комуникацијата и дијалогот не значи едноставно генерирање нова форма, туку ремедијација, како што е забележано во *Ремедијација: Разбирање на новиите медиуми* (1999) (*Remediation: Understanding New Media*), и имплицира трансмисија и на содржинско рамниште. „[...] ‘содржината’ на кој било медиум е секогаш друг медиум“ (Bolter and Grusin 1999: 45; McLuhan 1964).

Во делото на Витман се одвиваат две динамични дејства: дејството во филмот, во единствен простор и време и дејството што се одвива како резултат на изведувањето, во сопствено време и простор. Третото дејство, кое се случува едновременно со претходните две, е чин на процесуалност на посебните специфики на различните медиуми во новото заемно време и новиот заеднички простор, во кој постои уште едно променливо присуство, она на публиката, во блиска асоцијација со она што значи „четврти сид“. Имено, се наметнува прашањето: Дали тој постои за киното и дали е избришан за театарот? Перформансот има дефинитивна структура, тој се спроведува според зададено сценарио, исто како и филмот, се изведува во претпоставен и планиран простор и време, со точно определено времетраење. Она што останува нецелосно одредливо или потенцијално променливо е, всушност, чинот на изведување на перформансот како една реалност, во однос на траењето на филмот како втора реалност, односно како суперпониран чин врз/пред друг чин, кој има претходна конечност, и неможноста да се детерминира конечноста на овој спој – новиот вид театар во неговото траење, бидејќи секогаш ќе зависи од две динамики, од две засебни траења и две засебни дејства. Оттука, како карактеристика на „иманентната променливост“ на уметноста, ќе води кон „преде-

финирање“, односно не нужно како нова уметност, туку повеќе како „друга“, како што истакнува Вилиќ (1998: 19). Сето ова во смисла на Агамбеновото поимање на поетскиот чин како чин на отпорот, што ќе значи обликување на уметничкото дело/јазик како артикулирана форма (Walsh 1981: 18–19),¹⁰ која не создава нов уметнички/медиумски образец, туку облик што е во постојано движење. Дијалогската (комуникативната) кинетичка структура¹¹ ги опфаќа и материјалниот, и виртуелниот, и когнитивниот домен на рецепцијата. Наведеното дело *Prune. Flat.* претставува отворена динамична структура, која и покрај извесно планирање, смислено и намерно кодифицирање и структурирање, содржи една иманенција на самиот чин на изведување, не на филмот, не на перформансот, туку на нивната заедничка процесуалност во настанот како таков. Четвртиот елемент, кој ја надополнува структурата на делото, е конститутивниот гледач, реципиентот, читателот, восприемачот, кој учествува во процесот на изведување како рецептор на чинот на изведување, потпирајќи се на сопствената сетилна перцепција, визуелна, акустична, корпорална потенцијалност како когнитивни чинители.

Киноплатното има сопствена материјалност преку/врз која се изведува филмското дејство, додека изведувачите облечени во „бела облека“ претставуваат една друга материјалност или подвижен проекциски/проективен елемент, врз кој се изведува/проектира филмското дејство, само што во однос на статичното киноплатно, кое има сопствена историска конотација, човековото тело поседува засебна историска слоевитост, онаа на изведувачките дисциплини и ритуалот како корпорална/антрополошка практика. Она што може бесконечно да се повторува и да се репродуцира како меморирано дејство врз платното, може бесконечно да се повторува и да се репродуцира исто така и врз човековото тело, тука во функција на динамичен објект, само што сега меморираното дејство (филмскиот наратив) добива нова функција, задршка на потенцијалот за движење, која никогаш не е иста или идентична кога се проектира како концепт во мешан медиум. Просторот во кој мешаниот медиум (mix media) се остварува, според Констеланец, е аудитивен простор без фиксни граници, не е пикторален, спакуван простор, туку секогаш е во движење, создавајќи сопствени димензии во секој нареден момент (Kostelanetz 1980: 5).

Појавувајќи се во облик на нова просторно-временска артикулација, дејството е во постојана динамичност. Она што се одмотува (unfold) како резултат на движењето на изведувачите, има една засебна енергија, која се обидува да ја следи и да ја надополнува или да влезе во интеракција со онаа другата што се одвива во филмот, според тоа создавајќи ново динамично дејство на заедничкото одмотување во нивниот сооднос. На моменти, кога киноплатното е сосема бело и дејството во филмот е запрено, дејството на изведувачите останува разголено или осамено на сцена. Тој момент на процеп, прекин на заедничкото емитирање, може да се толкува како *монџажа*, дијалектичка

¹⁰ Подвлекувајќи ја мислата на Ѓерг Лукач, според Волш, методот на артикулација во уметничката техника значи она што ќе ја донесе целината на апстрактната содржина на делото, додека функцијата на формата подразбира унифицирање во една целина (Walsh 1981: 18–19).

¹¹ Кинетичкиот амбиент, исто како и хепенингот е структурално отворена (просторна и временска) форма, што повикува на партиципативно внимание (Kostelanetz 1980: 6).

пауза што го нагласува надворешниот наратор или екстерен фокализатор, ако ја следиме наратологијата, т.е. присуството на авторот на делото. Теоријата на наратологијата на Мике Бал покажува дека авторот на делото понекогаш може да има функција на *екстерен фокализатор* и дека ваквото поставување „однадвор“ на наративот, како „гледна точка“, го воспоставува она што може да се нарече хипотетичко гледање, дозволувајќи поистоветување на нараторот со гледачот (Bal 2004: 277). Дигресијата што се создава нема само функција на разделување туку и на спојување. Монтажното парче во овој случај не е само елемент на филмската лента, и покрај тоа што тоа е, како белина на киноплатното, туку елемент на *конфликт*, кој сега добива ново својство во изведбените практики (театарот и перформансот). Како елемент на алтернација, конфликтналниот прекин директно се обраќа кон публиката, активно вклучувајќи ја како читател/пишувач на делото. Публиката во сценските хепенинзи се разликува од публиката во хепенинзите што се одвиваат во партиципативен простор, таа е вклучена, но не како чисто интерактивна (медиум сам по себе, како и другите материјални елементи), туку повеќе како довршител на делото, едновремен, но и пост фестум довршител на значењето. Теоријата на филмот, особено преку практиката и записите на Сергеј Ејзенштајн во есејот *Монтажата е конфликт* (1929), укажува дека монтажата е конфликт или судир на два дела, еден наспроти друг (Eisenstein in Campany 2007: 30–32), додека Пудовкин ја дефинира како спојување или поврзување¹² на деловите, со цел да се изложи една идеја (Pudovkin 1954). Следствено на тоа (Eisenstein 1949), монтажата е конфликт, како што е основата дека секоја уметност е конфликт, трансформација на дијалектичкиот принцип.

Теоријата на хепенингот на Мајкл Кирби говори за проширувањето на медиумот на хепенингот кон театарот како поттип или форма на театар: „[...] хепенингот е нова форма на театар, како и другите нови форми на визуелна уметност, создадени во стилот на колаж и со помош на елементи на спротивставување и жанровски конвергенции“ (Kirby 1965: 11). Додека, пак, теоријата на перформансот на Ричард Шекнер ја идентификува брехтијанската глума како коментар на општествените парадигми.

Од ова пообјективно место, уметникот може да понуди мислење – директно и со помош на одреден гест (Брехт го нарекува „гест“) – за дилемата што се однесува на ликот, социјалниот контекст на драмата, и односот на драмата со ситуацијата на публиката. Важно е да се создаде уметност во која историјата

¹² Покрај формулацијата на монтажата како алатка за спојување на елементите, Пудовкин говори за процесите што се одвиваат пред филмската камера, а за кои ќе каже дека „не се реални“, не се одвиваат во реален простор и време, туку дека се делови од филмот на кои тие процеси се снимени (Stojanović 1978: 158). Ова толкување наметнува подлабока полемичка расправа околу разбирањето на реалноста на просторот и времето прикажани во филмот и нивната реална димензија во моментот и во просторот во кој се одвиваат реалните дејства. Доколку овие реални параметри ги споредиме со детерминантите на времето и на просторот во кој се одвива театарското дејство, тогаш неминовно ќе дојдеме до заклучок дека тоа се конфликтни односи, кои во новата медиумска конвергенција (проширениот театар) добиваат нова смисла, бидејќи нивното јукстапонирање ги дестабилизира и двете појдовни позиции на толкувањето: она на нереалните простор и време во филмот и она на реалните простор и време во театарот, кон новите детерминанти на настанот, процесуалните одредници што немаат одреден почеток ниту крај, и се во постојана компензација.

не е зададена, театар што не е под контрола на [...] судбината, туку е отворен за историска интервенција и вистински општествени промени (Schechner 2013: 181–182).

Визуелното кодирање на дејството (во филмот и во театарот) е апстрахирано до тој степен што во исто време кога се создава *заедничко* во поетскиот чин, се истакнува и независното постоење на две рамнини, на две плохи, на две различни ликовни површини: првата во функција на другата и, обратно, така создавајќи волуменско раздвојување на визуелните рамнини, за гледачот што постои како почетна точка пред која хоризонтот се раслојува на две последователни и јукстапонирани визуелни димензии, тромп л'олеил, која нема традиционална функција, туку трансисториска. Новата медиумска форма, која Констеланец ја дефинира како „театар на мешани средства“ (Theatre of Mixed Means), произлегува како резултат на долготраен уметнички процес на апропријација: „[...] заедничкото за овие движења (футуризмот, дадаизмот, Баухаус, надреализмот) е отфрлањето на архаичните концепции на естетската форма, како и бариерите што традиционално ги одвојуваа уметностите едни од други“ (Kostelanetz 1980: 11).

Проширеното кино како медиум на моменти е мошне експлицитно, тогаш кога изведувачите отстапуваат од блиската поставеност пред киноплатното и исчекоруваат кон публиката, на сцената поблиску до гледачите, оставајќи ја сопствената сенка врз платното како силуета што ги нагласува нивното променливо совпаѓање, спојување и одделување.¹³ На моменти делото станува покомплексно, тогаш кога апстрактното визуелно дејство се претвора во наративна игра, внатре во филмскиот простор, со изведувачи во филмот, а изведувачот на предната сцена се обидува да го следи истото дејство што се случува во меморираниот простор и време. Ова совпаѓање покажува *интервенција* внатре во филмското дејство, каде што на моменти изведувачот е замаглен, избришан, додека изведувачот што е во преден план е нагласен, потенциран со проектирање на сноп боја директно насочен врз силуетата во реален простор. Тоа е уште една интервенција во чинот на изведување, реализирана преку монтажата или преку конфликтното отсекување на постојните дејства. Може да кажеме дека различното проектирање/емитирање на двете дејства симултано, она на киноплатното и она на фигурата во движење, претставува процес на создавање, каде што чинот на театарното дејство (филмот и перформансот) е конститутивен за новиот медиум, задржувајќи ја како неодминлива антрополошката димензија на креативниот чин. Филмскиот медиум, вкрстен со аналогното изведување на перформерите, на овој начин податливо се менува во една нова дигитално-антрополошка форма, ново проширено медиумско единство. Тоа е протегање меѓу поетскиот чин, кој секогаш е во задршка на потенцијалот кон сопственото остварување, и потенцијалот спротивен од насоката на сопствениот завршеток. Преку театарот на мешани средства како жанр, според Констеланец, се нагласува процесот на создавање, наместо крајниот производ, што ја поврзува современата уметност со примитивните ритуали.

¹³ Медиумската фузија за Констеланец, како поетски јазик, е нова просторна артикулација, а репрезентацијата на времето, како нова архитектура, потенцијално го обликува и просторот (Kostelanetz 1980: 3–9).

4 Заклучок

Авангардните практики, кои во голема мера се засноваат врз проширени медиумски изразни форми, во втората половина на XX век се појавуваат како интермедијалност, која произлегува како критика на формалниот аспект на репрезентацијата, но и како критика кон поширокиот социјален контекст, во кој едно дело се поставува субверзивно во однос на зададените и прифатени норми на уметничкото и на културното производство. Бришењето на границите меѓу медиумите и формите на репрезентација е, во исто време, и обид да се надмине естетичкото поимање на синтетичката димензија на автономните дисциплини. Од една страна, може да се констатира дека *Prune. Flat.*, како пример за проширен медиум, ја преиспитува можноста за техничката репродуктивност на делото, како копија на копијата, додека, во исто време, генерира автентичен настан, кој при секое ново изведување не може да биде копија на она што го повторува. Оттука, изведувањето на *Prune. Flat.* претставува отворен процес, кој конститутивно учествува во неговата континуирана недовршеност.

Библиографија

- Вилиќ, Н. (1998). *Осум предавања за уметноста и новиите технологии*. Скопје: Музеј на современата уметност.
- Adorno, W. T. (1997). *Aesthetic Theory*. London and New York: Continuum.
- Agamben, G. (2019). *Creation and Anarchy: The Work of Art and the Religion of Capitalism*. Kotsko, A. (trans.). Stanford, California: Stanford University Press.
- Bal, M. (2004). Narration and Focalization. In Bal M. (ed.). *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol. 1, *Major Issues in Narrative Theory*, 263-296. London: Routledge.
- Barthes, R. (2004). Introduction to the structural analysis of narratives. In Bal M. (ed.). *Narrative Theory, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol. 1, *Major Issues in Narrative Theory*, 65-94. London: Routledge.
- Bazin, A. (2005). *What Is Cinema?* Volume 1. Gray, H. (trans.) California: University of California Press.
- Benjamin, W. (1998). *Understanding Brecht*. Bostock A. (trans.). London, New York: Verso.
- Flanagan, G. (2014). Dialogism. In Branigan, E. and Buckland W. (eds.). *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, 128–132. London, New York: Routledge.
- Brecht, B., and Willett, J. (ed., transl.). (1964). *Brecht on Theatre: The Development of An Aesthetic*. New York: Hill and Wang.
- Brecht, B., i Suvin, D. (prev.). (1966). *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit.
- Bolter, J. D. and Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press.
- Bouuriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Pleasance, S., Woods, F., Copeland, M. (trans.). Dijon: Les presses du réel.
- Eisenstein, Sergei. (1949). *Film Form: Essays in Film Theory*. Leyda, J. (ed., and trans.). New York, London: A Harvest, Harcourt, Brace and World, Inc.
- Eisenstein, S. (2007). Montage is Conflict/1929. In Company D. (ed.). *The Cinematic, Documents of Contemporary Art*, 30–32. Co-published by London: Whitechapel and Cambridge, Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press.

- Greimas, A. J. and Courtés, J. (1982). *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Habermas, J. (1991). *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge, Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press.
- Heidegger, M. (2013). *The Event*. Rojcewicz, R. (trans.). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Kirby, M. (ed.) (1965). *Happenings: An Illustrated Anthology*. New York: E. P. Dutton and Co., Inc.
- Kostelanetz, R. (1980). *The Theatre of Mixed Means: An introduction to happenings, kinetic environments, and other mixed-means performances*. New York: RK Editions.
- McLuhan, M. (2008). *Razumijevanje medija*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
- Pudovkin, V. I. (1954). Film Director and Film Material. In Pudovkin, V. I. *Film Technique and Film Acting: the cinema writings of V.I.Pudovkin*, 51-93. Montagu, I. (trans.). London: Vision.
- Rees, A. L., White, D., Ball, S. and Curtis, D. (eds.). (2011). *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*. London: Tate Publishing.
- Schechner, R., Brady, S. (ed.). (2013). *Performance studies: An introduction*. Third edition. London: Routledge.
- Stojanović, D. (1978). *Teorija filma*. Beograd: Nolit.
- Walsh, M., Griffiths, K. M. (ed.). (1981). *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*. London: British Film Institute.

