

Соња Здравкова-Цепароска

ТЕОРИЈА НА ИЗВЕДБАТА 1

автор уметничко дело публика



**УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“
ВО СКОПЈЕ**

СОЊА ЗДРАВКОВА-ЦЕПАРСКА

ТЕОРИЈА НА ИЗВЕДБАТА 1
АВТОР, УМЕТНИЧКО ДЕЛО, ПУБЛИКА
учебник

Скопје, 2025

Издавач:

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Бул. „Гоце Делчев“ бр. 9, 1000 Скопје
www.ukim@ukim.edu.mk

Уредник за издавачка дејност на УКИМ:

проф. д-р Биљана Ангелова, ректор

Уредник на публикацијата:

проф.д-р Соња Здравкова-Џепароска

Рецензенти:

1. проф.д-р Јелена Лужина
2. проф. д-р Иван Џепароски

Техничка обработка:

Мартин Џепароски

Лектура на македонски јазик:

Милена Манчиќ-Пауновска

Илустратор:

Мартин Џепароски

Насловна страница: *Молитви на моето тело – раѓање*

Фотографија: Александар Томовски

Комплетниот фотоматеријал е од личната архива, архивите на Театролошкиот институт, Ивана Коцевска, Јована Зајкова и од Александар Томовски (користење со дозвола на авторите и со наводи во текстот).

CIP - Каталогизација во публикација

Национална и универзитетска библиотека "Св. Климент Охридски", Скопје

7.091(075.8)

7.038.531(075.8)

ЗДРАВКОВА-Џепароска, Соња

Теорија на изведбата 1 [Електронски извор] : автор, уметничко дело, публика : учебник / Соња Здравкова-Џепароска ; [илустратор Мартин Џепароски]. - Скопје : Универзитет "Св. Кирил и Методиј", 2025

Начин на пристапување (URL):

<https://www.ukim.edu.mk/e-izdanija/FMU/Teorija-na-izvedbata-1.pdf>. - Текст во PDF формат, содржи 98 стр. - Наслов преземен од екранот. - Опис на изворот на ден 21.01.2025. - Фусноти кон текстот. - Белешка за авторот: стр. [97]. - Регистар. - Библиографија: стр. 85-92

ISBN 978-9989-43-517-1

а) Изведувачки уметности -- Теоретски аспекти -- Високошколски учебници

COBISS.MK-ID 65123333

СОДРЖИНА

Предговор	6
<u>Општи појдовни категории</u>	8
Изведба, перформативност: зафатнински капацитет	9
Уметничко дело: поглед на уметноста и на уметничкото дело од различни толкувачки	13
<u>Автор</u>	21
Автор и авторство	22
Текст vs сценски текст: мултипликација на категоријата автор	26
Трансформација на авторството	31
<u>Уметничко дело</u>	36
Уметничкото дело и неговиот капацитет: отвореност, плуралност, полисемичност	37
Уметничко дело, прашања за неговата верификација: форми на новата уметност	41
Постмодерно уметничко дело	47
Дијалектика на спротивностите: високо и ниско, авангардно и популарно, кич и уметност	52
<u>Публика</u>	60
Публиката како суштински елемент во функционирањето на уметничката изведба: следење, однесување, реакција	64
Сцена, архитектура и публика: некои историски факти за сценските изведби	63
Рецепција на уметничкото дело: фактори во процесот на создавањето и толкувањето	72
Афекција на публиката: неколку причини за интересот на гледачот	77
<u>Индекс на користена литература</u>	85
<u>Индекс на имиња</u>	93

Предговор

Курсот *Теорија на изведбата* 1 и 2 на Факултетот за музичка уметност е воведен во 2012 во листата изборни предмети на првиот циклус студии. На барање на студентите, веќе следната година е проширен со нови содржини конципирани во *Теорија на изведбата* 3 и 4. Со програмите акредитирани во 2017 предметот стана задолжителен двогодишен курс за студентите од насоката по современ танц. *Теорија на изведбата* тендира да даде проширен интердисциплинарен опсег на знаења во секторот изведба, со фокус на музиката, односно танцовата изведба и нејзините специфики. Ова учебно помагало е екстракт, односно сублимат од материјалите што се подготвувани низ годините во форма на скрипти. Подготовката на овој учебник воедно е одговор на заложбите да се создаде адекватен висококвалитетен материјал, кој комплетно одговара на актуелната наставна програма и на форматот што се користи во центрите кои многу подолго се занимаваат со проучување на оваа област.

Теоријата на изведбата е релативно нова гранка која почнува да се развива во 70-тите години на XX век. На почетокот како простор за промислување на театарските практики, подоцна теориски мошне сериозно фундирана. Иницијално е поттикната од неколку практичари во најголем дел режисери, кои провоцирани од сопствената креативна работа отвораат прашања за изведбата и за нејзините закономерности. Оваа истражувачка дисциплина е позната во светски рамки под англискиот назив *performing theory*. Како едни од првите истражувачи, пионери кои ја поставија базата, ги издвојуваме имињата на режисерите Ричард Шекнер, Еуџенио Барба, Питер Брук, театролозите Патрис Павис, Николо Саварезе, Ан Иберсфелд, Марвин Карлсон, Франко Руфини, антрополозите Виктор Тарнер, Мери Даглас и др. Во однос на нашето поблиско опкружување, за оваа сфера се значајни истражувањата на Никола Батушиќ, Борис Сенкер, Радослав Лазиќ, Дарко Лукиќ. За развојот на македонската театрологијата најзаслужна е Јелена Лужина. Сè уште не постои договор што го ограничува во некакви тесни рамки самиот истражувачки материјал и начинот на неговото третирање. Тој се разликува во однос на авторот-истражувач, односно неговиот конкретен интерес. Еуџенио Барба се занимава со театарската антропологија, детално проучувајќи ја оваа сфера. Навлегувајќи во опсервација, но и во компарација на различни изведувачки форми на Европа и на Азија, преку нив дефинира општи закони на изведбата. Ан Иберсфелд ја третира текстовната предлошка со сите нејзини закономерности, за потоа да се задржи на текстот на претставата со карактеристичните за неа знаковни системи. Овој приод

го забележуваме и кај Елејн Аштон и Џорџ Савона. Марвин Карлсон се занимава со интердисциплинарниот однос на изведбата со социјалните науки, литературните теории, психологијата и др. Притоа централна категорија во овие истражувања е самата природа на изведбата протолкувана преку диоптријата на споменатите науки. Независно каков инструментариум ќе се примени, полето на истражување е детерминирано и во самиот наслов на дисциплината, а тоа е изведбата. Овој проширен пристап дава можност за продлабочена анализа на различни пластови, односно сектори со што овие истражувања добиваат квалитет.

Како автор на овој учебник, водејќи се пред сè од наставните програми, постојните материјали и општонаучните дискурси кои им припаѓаат имплицитно, дозволувајќи си и проширен приод, понудив концепт поврзан со неколку клучни категории. Самиот учебник е конципиран во четири генерални топоса, поврзани со теориите на изведувачките уметности. Сметам дека ваквата структура дава поголема прегледност. Материјалот се занимава одделно со трите најзначајни столба на изведбата - авторот, уметничкото дело и публиката. Во воведниот дел се определуваат основните категории кои се централни/клучни/темелни/крупни во материјалот што следи. Првата тема се занимава со дефинирање на полето на истражување, односно дефинирање на изведбата како општокористен поим, за потоа да се премине кон категоријата на уметничкото дело и да се изложат релевантните аспекти за изведувачката сфера. Следниот топос е поврзан со првиот елемент во синџирот на креирање на изведбата, а тоа е авторот. Во овој дел, преку неколку тематски конципирани содржини, се прави осврт на главните карактеристики на категоријата автор/креатор на уметничкото дело. Авторот е анализиран преку повеќе теориски дискурси. Следната истражувачка содржина, мошне природно поврзана со авторот, е уметничкото дело. Тоа е третирано преку главните карактеристики и функции поврзани со зоната на изведбата. Тука се отвораат многу прашања што ги донесе современата уметничка продукција на XX и XXI век и се изложуваат релевантните, во научна смисла, одговори. Последниот сегмент е посветен на публиката, која во истражувањата до половината на минатиот век беше речиси сосема запоставена. Овој став драстично се измени во последните децении, што резултира со спектар приоди и толкувања на оваа категорија. Преку овие три генерални топоса/категории се следи развојот (разгледан не во историска, туку во функционална смисла), но и диверзитетот во изведувачките уметности, прашањата за природата на изведбата, за постојните категории итн.

Во изложениот материјал појдовна опора е поставена на истражувачките театролошки позиции значајни за оваа област, но кон нив доминантно се надоврзуваат автори-филозофи, но и студии од областа на антропологијата, комуникологијата, архитектурата (колку и да звучи неверојатно), литературата, кои со своите позиции се релевантни за научниот „прочит“ на изведувачките уметности.

ОПШТИ ПОЈДОВНИ КАТЕГОРИИ

ИЗВЕДБА/ПЕРФОРМАТИВНОСТ

Зафатнински капацитет

Изведбата е стожерен поим околу кој се надградуваат, испреплетуваат, интерферираат содржините на оваа наставна програма, која сама по себе наметнува комплексност, шареноликост, многуслојност, мултидисциплинарност, поливалентност. **Перформативноста/изведбеносота**¹ се поврзува со терминот перформанс/изведба. Пребарувајќи го терминот *performance/performativity* започнувајќи со најопштите извори, па преку специјализираните изданија што имплицитно, супспецијалистички се занимаваат со нејзините поддисциплини, резултатот е речиси идентични толкувања/дефинирање на терминот во сите извори. Во online речникот Миријам-Вебстер дадени се шест можни точки² под кои се разгледува поимот - од дејствување, преку изведување лик во драмска претстава до начинот на кој се работи на одредени механизми итн. Во енциклопедијата *Британика* пронаоѓаме спектар од излистани резултати, од кои некои дијаметрално спротивни (од изведба во инженерството и архитектурата до изведба во социјалниот развој на детето, преку изведба во ликовните уметности до дефинирање на изведбата

¹На македонски, англискиот термин *performance* се изедначува со зборот изведба, иако терминот перформанс и перформативност се навлезени во јазикот и се користат напоредно со македонскиот термин. За спецификата на значењето на англискиот термин, неговиот капацитет, како и термините изведени од него (*performing art, performativity, performing study, performing theory*) и за дилемите што се јавуваат при обид за преведување, пишуваше Борис Сенкер во *Вовед во современата театрологија II* (Senker 1997), како и кај авторките Александра Јовановиќ и Ана Вујановиќ во *Вовед во студиите на перформансот* (Jovićević, Vujićević 2007)

² Целосна дефиниција на перформанс

1а: извршување дејствие

б: нешто постигнато: дело, подвиг

2а: Исполнување барање, ветување, или барање: имплементација

3а: толкување лик во драма

б: јавна презентација и изложба (a performance)

4а: способноста да се изврши: ефикасност

б: начинот на кој дејствува механизмот (перформансите на моторот)

5: Начинот на реакција на дразби: однесување

6: Јазичното однесување на поединецот: говор; исто така: можноста да зборуваат одреден јазик - споредената способност (<http://www.merriam-webster.com/dictionary/performance>)

поставена во правно-регулаторна рамка итн.)³. Перформативноста интегрира широк опсег и пронаоѓа примена во различни полиња на науката и истражувачката сфера. Авторите Сонентанг и Фрис ја третираат перформативноста во контекст на бихевиористичките истражувања.

Авторите се согласуваат дека во конципирање на една изведба има разлика помеѓу акциски (на пример, однесувањето) аспект и финален/исходен аспект на изведбата (Campbell, 1990; Campbell, McCloy, Oppler, & Sager, 1993; Kanfer, 1990; Roe 1999). Во бихевиористичкиот аспект се вбројува сето она што поединецот го прави во зададена работна ситуација, тоа опфаќа однесувања при монтажа на делови на моторот на автомобилот, продажба на персонални компјутери, предавање на основните вештини за читање кај децата од основните училишта или вршење операција на срцето. (Sonnentag, Frese, 2002:5)

Од ваквата дифузност во толкувањето на поимот се престојуваме кон теорискиот блок кој доминантно ја третира изведбата како сценска практика, духовно и естетско моделирање, дел од културната продукција и понуда. Надевајќи се дека тоа ќе овозможи приближување до за нас (луѓето што практично или теориски се занимаваат со сценската изведба, театарот), конвенционалното значење на овој поим, ќе се осврнам на неколку дефиниции од автори кои се занимаваат со сценската изведба и ја толкуваат. Првата книга посветена на „историјата на перформативноста“ ја напишала авторката Роуз Ли Голдберг во 1979 година. Таа во неа пишува: „Историјата на изведувачката уметност во дваесеттиот век е историја на слободен, отворен медиум со неограничени варијабилни, изведувана од артисти кои се ограничени од лимитите на етаблираните уметнички форми“ (Goldberg, 1988:9). Овој став на авторот ја потврдува потребата од проширување на сферата на изведбата радијално во повеќе насоки заради изнаоѓање нови форми, сфери, теми. Во овој дел особено место треба да му се отстапи на еден од пионерите, неуморниот истражувач на оваа област, театарскиот експериментатор, режисерот Ричард Шекнер. Тој на своја осумдесет и едногодишна возраст во учебната 2015/16 при мојата посета на катедрата за изведувачки студии [Tisch Department of Performance Studies New York University]⁴, која самиот ја основаше, сè уште активно го исполнуваше својот професорски ангажман. Тој неуморно работи на истражување на оваа сфера публикувајќи голем број студии (Schechner 1985, 2003, 2004, 2013 итн.). Пишувајќи за перформативноста во серија книги, од кои во овој сегмент ја издвојувам *Перформативни студии – вовед*, (која доживеа неколку изданија и неверојатна популарност кај сите што практично или теориски се занимаваат со оваа проблематика), го потврдува првично дефинираниот дијапазон сфери кој беше изложен погоре:

³ <https://www.britannica.com> (пристапено на 17.07.2023)

⁴ Ова е прва студиска програма и прва катедра по изведувачки студии во светот, оформена е во 1980 година

Перформативноста мора да се толкува како 'широк спектар' или 'продолжение' на човековите активности кои го вклучуваат ритуалот, играта, спортовите, формите на популарна забава, изведувачките уметности (театар, танц, музика) и секојдневните животни пројави каде што се манифестираат социјални, професионални, полови, расни и класни улоги, па сè до исцелување (од шаманизмот до хирургијата), медиумите и интернетот.
(Schechner, 2013:2)

Марвин Карлсон во студијата *Изведбата, критички вовед* го определува поимот, дефинирајќи два блока во однос на неговото значење, односно примена: „Значи, имаме два мошне различни концепта на изведба - еден како приказ на вештини, другиот, исто така, вклучува прикажување, но помалку како приказ на конкретни вештини, а повеќе како дефинирани и културно кодирани модели на однесување". (Carlson, 2004: 4). Шекнер декларира четири основни правца на изведбеноста кои се поврзани со мултидисциплинарниот пристап на овој теориски композит, што уште еднаш ја потврдува комплексноста на оваа материја. Првиот пласт на изведбата е однесувањето кое станува „предмет на проучување" (Schechner, 2013:2). Тој го опфаќа бихевиористичкиот дискурс и го третира однесувањето поставено во различни ситуации (од секојдневните релации и односи до канонизирани облици). Од изведба на политички митинг, па сè до изведба во комерцијален спот. Вториот аспект ја третира уметничката изведба, во него се назира театролошкиот дискурс во истражувањето и третман на овој специфичен пласт. Кај третиот правец, проучувањето на изведбата е поставена екстериерно (антрополошки анализирајќи ги феномените). Фокусот е адресиран доминантно кон друштвата што најчесто не се дел од културниот контекст на „западната култура", но Шекнер тука нагласува: „Во перформативните студии 'другиот' можеби е дел од нашата култура (незападна или западна) или аспект од човековото однесување". (ibid, 2) Четвртиот правец се однесува на изведбата која е дел од општествените манифестации. „Всушност, основни теоретски претпоставки се дека ниту еден пристап или изграден став не може да биде 'неутрален'" (ibid, 2). Интеракцијата општество-култура детално, во повеќе наврати, е апсолвирана од овој автор прикажувајќи ги фазите на овие прикриени, но мошне закономерно реализирани флукуации. Дејствувајќи врз етаблирањето и врз моделирањето на перформативните студии, Шекнер го прошири опсегот на проучуваниот материјал. Аналогно користејќи дисциплини како истражувачки алатки кои првично не се доведуваа во врска со театарот, сцената и со изведбата. Филип Ауслендер во својата книга *Теорија за изведувачките студии* ја прошири дополнително зафатнината на теорискиот корпус, вклучувајќи ги како можни научни приоди во третман на овој материјал, теориите на Маркс, Фројд, преку Бахтин, Барт, Дерида, Фуко до Вилијамс и Жижек (но притоа мора да се подвлече дека на оваа листа се изоставени Тарнер, Шекнер, Брук, Павис, Барба, кои всушност имаат најдиректно влијание врз формирање на теориската платформа на оваа дисциплина).

Професоката Лужина акцентира еден специфичен квалитет на театарот, односно на сценските/изведувачките уметности. Таа пишува: „**театарот** егзистира само како `спектакуларна жртва на човековата минливост`, работејќи исклучително со/за кратките неповторливи мигови кога се случува" (Лужина, 1996:19). За

перформативната теорија е особено сложен процесот на истражување бидејќи истата се занимава со феномени кои се лабилни, ефемерни и силно темпорални. Оваа одлика на сценските, односно на изведувачките уметности изискува особен начин на нивно толкување, промислување и исчитување. Затоа, како истражувачка апаратура често се користат и се „позајмуваат“ теории кои им припаѓаат на други научни полиња, но приспособени и моделирани за и кон изведбата. Ауслендер истакнува:

Мултидисциплинарноста, не само на перформативните студии, но, исто така, на зголемениот академски интерес во однос на перформансите, е видлива во изворите на книгите и на предметите наведени во библиографијата вклучена тука (во неговата книга – авт. заб.), чии полиња на потекло вклучуваат, покрај театарот и перформансот, студии од областа на социологијата, антропологијата, вербалната комуникација, литературата, музиката, филозофијата, танцовите студии, културолошките студии, географијата, психологијата, политичката и културната теорија, меѓу многу други.
(Auslander, 2008:3)

Марвин Карлсон ги поврзува перформансот и перформативната уметност со уметничките форми на XX век - футуризам, дадаизам, танцовите експерименти, хепенинзите итн. „Како што се развиваше перформативната уметност во текот на 70-тите и 80-тите таа стана поразнолика во своите активности и се движеше не само кон мејнстримот или кон современата култура, барем не во јавното поимање, туку се поврза со многу традиционални носители на популарната култура, како клонови, стенд-ап комичари ... “ (Carlson, 2004:110). Обидувајќи се да бидат поставени некакви гранични меѓи, сепак констатација е дека оваа материја се шири ризомски, вклучувајќи сè повеќе феномени што ги третира. Сè повеќе теориски дисциплини интерсекциски се вклучуваат во сферата на интерес:

- Изведбата и антропологијата
- Изведбата и социологијата
- Изведбата и психологијата
- Изведбата и родовите студии
- Изведбата и религијата итн.

УМЕТНОСТА И УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО

Поглед на уметноста и на уметничкото дело

од различни толкувачки агли

Зборувајќи за уметноста, односно за уметничкото дело кое е основа за толкување на перформативниот дискурс, уште во првите чекори наидуваме на потешкотии. Во *Прирачникот на естетиката на Блумсбери*, авторот кој се зафати со дефинирање на уметноста констатира: „Плуралистички заклучок за унитарен концепт на уметноста не постои. Наместо тоа, таму се неколку испреплетени концепти на уметноста: институционален, историски, естетски, нерепрезентативен, занаетчиски/вештина, оценувачки“ (Adajian, 2012: 46). Секој од овие аспекти дава можност за сосема издвоени и уникатни одредници за тоа што е **уметност**. Без никаква интенција да се даде некаков универзален клуч или универзална дефиниција, поаѓајќи од полето на интерес ќе бидат изложени неколку аспекти кои се конектираат со поимот **уметничко дело**.

Еден од првите кој ја толкуваше уметноста и на кој многу често се повикуваме е грчкиот филозоф Платон. Тој ја дефинира уметноста како **мимезис** (подражавање, односно имитација, обид за веродостојно прикажување на нешто). Според Платон, уметничките дела се само привид на реалното. Тие не можат да доведат до знаење, односно не можат да нè доведат до „светот на идеите“, сфера која е највисоко поставена во филозофската доктрина на Платон. Аристотел ја толкува уметноста, исто така, како подражавање, но за разлика од Платон ѝ дава многу поголемо значење и се занимава со нејзиното промислување. Аристотел особено внимание му посвети на дефинирањето на драмската уметност. Ренесансните автори, но и филозофи, ја прифаќаат и ја дообликуваат идејата за уметноста како имитација, односно како одраз на природата.

Жан Жак Русо понуди сосема поинаков став. „За него (за Русо – авт. заб.) уметноста не е опишување или репродукција на емпирискиот свет, туку изблик на емоции и страсти“ (Касирер, 1998:209). На овој став се надоврзува Јохан Волфганг фон Гете, кој истиот го продлабочува. Оттука се надоврзува поимањето на уметноста многу пошироко и со бескрајно многу приоди. Уметноста носи автохтони карактеристики и вредносни категории. Естетичарот Иван Џепароски, правејќи кус екскурз низ класификацијата на уметноста во различни епохи и историски периоди,

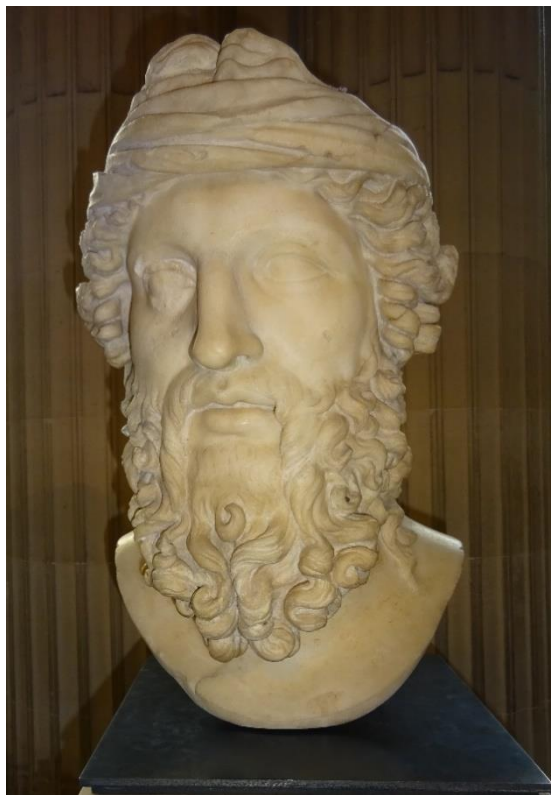
констатира дека до XVI век е во оптек поделбата на „Првите уметности, во кои доминира физичката сила, се именуваат како 'прости уметности' (artes vulgares), или во средниот век 'механички уметности' (artes mechanicae), додека вторите како 'слободни уметности' или 'ослободителни уметности' (artes liberales)". (Џепароски, 2005:xvi). Веќе од XVI век се воведуваат низа класификации и поделби на кои нема да се задржуваме. Толкувајќи ја уметноста, Ернест Касирер се повикува на општоприфатениот став за уметноста како подражавање и гореизложената условна дуална поделба преку сопствен приод. Наспроти миметичката ја поставува „карактеристичната уметност“ за која вели: „сета карактеристична или експресивна уметност е 'спонтан изблик на моќни чувства'“ (Касирер, 1998:211).

Без намера идеите и дефинициите за уметноста да бидат хронолошки подредени, ќе бидат издвоени неколку различни става за уметноста. Можеби најконцизната дефиниција на уметноста ја дава Жерар Женет, „Уметничкото дело е артефакт (или човечки производ) со естетска функција“ (во Џепароски, 1989:12), Џорџ Дики, толкувајќи го новиот бран на уметничката креација од XX век, вели: „Уметничкото дело во општа смисла е (1) артефакт (2) врз кој некое општество или некоја подгрупа на тоа општеството му има доделено статус на кандидат или потврда“ (Dickie, 1969:254). Касирер анализирајќи ја уметноста ја поврзува со моралната и со етичката сфера. Тој истакнува: „Уметноста би можело да се опише како парабола на моралната вистина. Таа се сфаќа како алегорија, фигуративен израз кој под својата сетилна форма крие етичка смисла“ (Касирер, 1998:206). Фридрих Шилер ја толкува уметноста како игра. Филозофот Херберт Маркузе излага став за општеството како уметничко дело. Останувајќи во шумата дефиниции и приоди, ќе се повикам на текстот на Стефан Дејвис, кој исто така се обидува да дојде до најзначајните толкувачки поенти поврзани со уметноста. Тој забележува: „Во минатото уметноста беше различно дефинирана како имитација или претставување (Платон 1955), како медиум за пренос на чувства (Толстој 1995), како интуитивен израз (Croce 1920) и како значајна форма (Bell 1914)“ (Davies, 2000:170). Обидувајќи се уметноста, односно уметничкото дело да биде сфатено, „прочитано“ или декодирано на најсоодветниот приод за истражувачкиот контекст, креирани се неколку бинарни комбинации кои се однесуваат на различни приоди, односно агли на толкување. Во продолжение ќе бидат акцентирани тие што се поврзани со основните естетички категории, содржината и ефектот. Од нив издвојуваме два амбивалентни концепта.

Категориите убаво и грдо во уметноста

Аристотел во *За поетиката* вели дека во основа на уметноста е *мимезисот*, односно подражавањето. „Значи, епската поезија и трагедијата, како и комедијата и дитирамбската поезија, па и авлетиката и најголемиот дел од китаристиката, (земени) сите заедно, претставуваат подражавање, а се разликуваат една од друга во три нешта: или со тоа што го подражаваат со други средства, или други предмети, или на друг, а не на ист начин“ (Аристотел, 1990:37). Дури и кога се работи за уметности кои се релативно апстрактни според користените изразни средства и се далеку од арбитрарните знаци⁵ на говорната структура, може да се пронајдат елементи на подражавање. Музиката започнала да ги имитира звуците во природата, да го подражава ритмот. Танцот, исто така, ги подражава природните движења и состојбите на радост, среќа, еуфорија. Грција ја промовира идејата за уметничкото дело соединувајќи ја со **естетиката на убавото**. Дали сè што среќаваме во природата е убаво? Одговорот го наоѓаме веднаш во Аристотеловата *За поетиката*. Тој дозволува да се подобрува сликата на подражаваното. „Бидејќи, пак, трагедијата претставува подражавање луѓе, подостојни од нас, поетите треба да се угледаат на добрите сликари (на портрети) зашто и тие кога сакаат да го предадат индивидуалниот лик, ги сликаат луѓето поубави, иако сакаат да ги направат што послични“ (ibid, 57). Тоа веќе му дава слобода на уметникот да направи сопствена уметничка интервенција и да го видоизмени моделот за да се создаде подостојна слика, лик или карактер. Или, како што забележува Данто: „Естетиката е изум од осумнаесеттиот век, но е исто толку политички и од истите причини, како што Платон ги постави уметниците на далечина, за нив естетската дистанца е префинета метафора. Тоа беше храбра и конечно успешна стратегија, оставајќи уметниците да претпостават дека нивна задача е да создадат убавина“ (Danto, 2005: 12). Започнувајќи со грчката уметност, па потоа преку ренесансата, **убавината** се поставува како една од основните категории/параметри кога станува збор за уметничкото дело, доведувајќи ги во позиција на равенство. Во прилог скулптура на главата на Дионис изработена во мермер од античкиот период. Се забележува извонредна хармонија во однос на самиот лик и изведба. Дионис, односно дионисиските ритуали, кои се изворот на современиот театар, изведбата и сценската уметничка форма.

⁵ Арбитрарните знаци се знаци кои се уредени со договор/конвенција и имаат строго определен опсег на значење. Говорот, писмото е составено од овој вид знаци



Глава на Дионис, 500-30 пр.н.е. Музеј „Лувр“, Париз

Еден од најзначајните претставници на ренесанското сликарство кој мошне студиозно ги истражуваше сите аспекти во процесот на создавање на едно уметничко дело, Леонардо да Винчи, пишува за уметноста и за убавината (Da Vinci 1990). „... 'Трактатот за сликарството' на Леонардо да Винчи, јасно ја зацртува линијата на обединувањето на убавината и на уметноста што во естетиката ќе трае долго, од почетокот на градењето на концептот на 'убавите уметности', па сè до почетокот на 20 век" (Џепароски, 2005:xii). Со нагласка дека убавината во уметничкото дело не е само претставена преку визуелна, односно слушна слика, туку таа има и етички, морален, па дури и дидактички квалитет. Добро позната е изреката на рускиот писател Фјодор Достоевски кој вели: „Убавината ќе го спаси светот“ (Достоевский 1974). Долг период естетиката се врзуваше за третманот на убавото. Георг Вилхелм Фридрих Хегел во првите редови од Воведот на својата *Естетика* пишува: „Овие предавања се посветени на естетиката; нејзин предмет е широкото царство на убавината, а нејзиното потесно подрачје е уметноста, и тоа убавата уметност“ (Hegel, 1975:1). Италијанскиот писател, но и семиолог Умберто Еко ја пишува книгата *Историја на убавината* (Еко 2004), во која ги истражува различните идиоми на убавото, генерално во уметноста, но давајќи една проширена визура на оваа категорија (разумот и убавината, убавината како хармонија и пропорција, религија на убавината, убавината на машините, убавината на медиумите итн.).

Меѓутоа, убавото не останало единствен идеал на уметниците. Гете во еден свој текст оди против тенденцијата во уметноста да се прикажуваат само убави нешта: „Тие се обидуваат да ве натераат да верувате дека ликовната уметност произлезе од нашата наводна склоност да го забавуваме светот околу нас. Тоа не е точно“ (во Bosanquet, 1915:115). Вилијам Батлер Јејтс во песната *Easter 1916* воскликна: „Страшна убавина е родена“ (Yeats, 1916 online), пишувајќи за судирот, смртта и за крвопролевањата. Категоријата убаво се дилатира и преоѓа во една нова потреба на уметноста да не биде по секоја цена единствено и беспоговорно убаво. Еден од првите автори кои се занимаваа со дефинирање на „естетиката на грдотото“ е Карл Розенкранц, кој во 1853 ја објави истоимената книга. Џепароски го постави прашањето „И дали убавината не ја доживеа својата смрт уште повеќе од век и половина, кога во 1853 година Карл Розенкранц (Karl Rosenkranz) ја објави својата прочуена книга 'Естетика на грдото' (Aestetik des Hässliche, 1853), на тој начин детронизирајќи ја убавината од пиедесталот на врвна и единствена естетска вредност?“ (Џепароски, 2020:85).

Оваа категорија особено се актуализира во современата уметност на XX и XXI век, која многу често ја користи **естетиката на грдото**. Во своите нови идеи освен прикажувањето на грдото, дисхармоничното, некои уметници посегнале и по шокот како инструмент да се достигне адекватна рецепција. Уште во почетокот на XX век, Антонен Арто пишувајќи го првиот манифест на *Театарот на суровоста* истакна дека театарот треба да „ја вреже во нас идејата за постојан судир и грч во кој животот постојано се скратува и во кој сè што се создава, се крева и се бунтува против нашата состојба на веќе формирани суштества“ (Арто, 2009:100). Уривањето на единствениот наметнат концепт, концептот на убавото во уметничкото дело, доведува до можност за поливаленција и многустраност. Особено за изведувачките уметности од крајот на XX век конечниот продукт и неговата естетика ја изгуби својата крунска важност. Процесот на истражување, подготовка, експеримент многу повеќе го преокупира вниманието на современите автори, откривајќи ги овие дотогаш скриени сегменти на творештвото и давајќи ѝ ги на увид на публиката. „Веќе нема потреба да зборуваме за 'убавото' или за 'грдото' дело бидејќи успехот на делото има врска само со тоа дали уметникот можел или не да го изрази проблемот на поетиката што сакал да ја реши“ (Есо, 1989:170) Транзицијата е евидентна, како и неконзистентноста на категориите поврзани со уметничкото дело.

L'art pour l'art' и ангажирана уметност

Од просудување на естетската страна во овој дел ќе се придвижиме кон изборот на содржини во однос на уметничкото дело, имплицитно нивното значење и ефект што го креира. Изборот на уметнички теми, инспирации и провокации е различен. Тие се директно и нераскинливо сврзани со двете естетски категории кои беа елаборирани погоре, но и множество други кон кои свесно или несвесно посегнува уметникот во време на чинот на создавање ново уметничко дело. Тоа често е условено и од самата уметничка форма и од родот. Содржината, но и природата на презентацијата во голема мерка ја креира идејата за местото и за задачата на уметничкото дело.

Концептот за кој ќе стане збор, преведен од францускиот *l'art pour l'art*, има значење **уметност за(ради) уметност**. Целта на оваа естетско-формативна струја е да го постави на пиедестал самото дело што може и мора да носи единствено естетска вредности и да биде феномен само за себе и сам по себе, издвоен од сите дополнителни конекции на уметноста со моралниот, етичкиот код, со политичкото опкружување, со идејата за симулирање и уметноста како макета на општеството или на природата. Уметноста „ги урива“ сите мостови и врски, таа станува издвоен остров, оаза на уметничката креација. Теофил Готје се смета за основач на овој правец. Тој ја активира идејата во која уметничкото дело ќе биде автономно, самостојно во својата идеја и во реализацијата и ќе биде надвор од сите контексти кои го обележуваат. Можеби најдоследно оваа идеја е опишана во есејот *Поетските принципи* напишан од Едгар Алан По.

Да се убедиме дека треба да се напише песна само заради самата песна, и да се обелодени дека тоа е наше дело, би можеле да си признаеме дека ние радикално посакуваме вистинска поетска сила и достоинство. Но, едноставниот факт е да си дозволиме да погледнеме во нашите сопствени души, и ние веднаш ќе откриеме дека под сонцето не постои, ниту може да постои, каква било работа подостоинствена, благородна, отколку оваа поема, оваа песна сама по себе, поема која е поема и ништо друго, таа е напишана само да биде поема ... Да рекапитулирам, тогаш: - Накратко, поезијата на зборовите би ја дефинирал како ритмичко создавање на убавината. Нејзин единствен арбитер е Вкусот. Со интелектот или со совеста има само колатерални односи. Освен случајно, таа нема никаква грижа ниту за Должноста ниту за Вистината. (Пое, 1850:18)

Марта Вудманс, толкувајќи го ставот на естетичарот Карл Филип Мориц од 1785 за уметничкото дело и за неговата суштина, забележува: „Уметничките дела, тврди тој во овие последователни списи, се 'самодоволни тоталитети' произведени

едноставно за да се размислува 'за нивно добро', што е 'безинтересно' чисто уживање во нивните внатрешни атрибути и односи, независно од какви било надворешни односи и ефект што би можел да го има" (Woodmansee, 1994: 12) Идејата за *уметност заради уметност* може да ја пронајдеме во програмската музика. Музиката, независно од периодот и од условите на создавање, продолжува да живее и таа претставува канал за задоволување и искажување на естетските потреби. Бессижејните претстави на Џорџ Баланшин не можеме на ниту еден начин да ги поврземе со општествено-политичкиот контекст, актуелните културни модели, промовираните вредности итн., неговите балетски дела се како осамени острови кои егзистираат во времето, но и во различни простори.

Хронолошки, речиси век подоцна, ја следиме појавата на концепт кој носи еден комплетен поларитет на сите што дотогаш постоеле. Триесеттите и четириесеттите години во Германија се развиваше театар, кој според сопствената идеја ја доби и терминалошката одреденица - **ангажирана уметност**, односно **политички театар** како што е насловена и книгата на еден од неговите креатори (Piscator 1985). Може да се констатира дека особено овој тренд го застапуваа уметници кои ѝ припаѓаа на левата политичка ориентација и преку својата уметност се обидуваа да постигнат одредени промени во општеството. Голем број левичарски филозофи Ѓерг Лукач, Теодор Адорно, Ернест Блох и други го толкуваат феноменот на уметничкото дело во марксистичката теорија. Во овој дел особено го издвојуваме ставот на Лукач, кој уметничкото дело го поврзува со општествените промени и со актуелниот социјален момент. Тој пишува: „Сите патишта по коишто се движи вистинската уметност потекнуваат од општествената стварност; сите патишта на нејзиното адекватно дејствување мора оттаму да водат назад кон таа стварност“ (во Џепароски, 1998:154). Теодор Адорно, исто така, ја гледа уметноста како медиум кој ја проектира актуелната состојба на општеството. „Адорно, на пример, сметаше дека централна функција на уметноста е да обезбеди критичка перспектива на општеството; нејзината цел треба да биде ослободување на социјалната, економската и на политичката реалност“ (Fisher, 2002:533). Овој вид уметничка продукција има задача да издејствува (ре)акција - одговор од страна на публиката. Уметноста во овие дела доби сосема нова функција, таа доби задача на коректор и поттикнувач на промените во општеството. Кај нас политичкиот или ангажиран театар највоочливо егзистира во драмскиот израз започнувајќи, како што забележува театрологот Јелена Лужина, од 70-тите години на XX век кај режисерите Љубиша Георгиевски, Слободан Унковски, Владимир Милчин, Бранко Ставрев кој поставува текстови на Коле Чашуле, Богомил Ѓузел и други (Лужина 2017). Љубиша Георгиевски мошне често гради, односно искажува критички став во своите претстави. Доколку како пример ја земеме претставата *Адам и Ева*, на текст на Богомил Ѓузел, ќе видиме силни алузии на социјалистичката стварност и доживотниот претседател Јосип Броз Тито. Професорката Ана Стојаноска во анализата на оваа претстава забележува: „Врвниот авторитет Бог е поставен на директно семантичко и социјално-политичко до некаде и гротескно ниво – како симбол за врвниот авторитет на тогашната држава Јосип Броз Тито “ (Стојаноска, 97).



Адам и Ева, режија Љубиша Георгиевски (Драмски театар - Скопје, 1970),
фотоархив на Театролошкиот институт

Ефектот што го создаваат овие различни по содржина, форма, но најмногу по очекуваниот одговор претстави активираат различни сфери кај гледачот. Но да не навлегуваме во елаборација на рецепцијата бидејќи на овој предмет ќе му биде посветен цел тематски блок.

ABTOP

АВТОРОТ И АВТОРСТВОТО

Дисциплините историја на уметноста, историја на музиката, историја на танцовата уметност се занимаваат со уметничките дела, уметничките епохи, стилите и правците, но и со уметниците. Крајот на XX век донесе одредени утопистички ставови, Ханс Белтинг го прогласи крајот на историјата на уметноста (Белтинг 1997), Умберто Еко и Артур Данто, исто така, изнесоа хипотези за смртта на уметноста во однос на слободата на толкување (Еко 1989; Danto 2005). Сепак, аспектот на поврзаноста на делото со неговиот автор, толкувањето на опусот, фазите во творештвото на уметникот се актуелни и ги следиме до денес. Кога ќе дојдеме во контакт со некое познато уметничко дело, некако само по себе ни се појавува потребата да го идентификуваме преку конекција со неговиот автор. Така што *Мона Лиза* веднаш ја поврзуваме со Леонардо да Винчи, операта *Кармен* со Жорж Бизе, *Бакнежот* со Огист Роден, но го разликуваме од *Бакнежот* на Густав Климт итн.

Надоврзувајќи се на оваа потреба на опсервација на уметноста, ќе се насочиме на една од најзначајните категории – **авторот**. Кој е автор на уметничкото дело, какви квалитети и одлики поседува? Зборот автор потекнува од латинскиот израз *auctor* што во превод означува иницијатор, продавач, поттикнувач, но во средновековниот латински се поврзува со поимите зачетник, извршител, основач. Автор во денешниот спектар на употреба не е каузално поврзан со полето на уметноста (автор на учебник, автор на правен акт, автор на компјутерски софтвер, автор на кулинарски рецепт, автор на индустриски дизајн итн.), сепак ги ограничуваме истражувачките коти на толковните импликации поврзани ексклузивно со уметноста/уметничката изведба. „Во современата употреба, 'автор' е поединец кој е единствено одговорен и заслужен за создавање на единственото, оригинално дело“ (Woodmansee, 1994: 35). Креаторот на единственото, оригинално уметничко дело зависно од толковниот, но многу повеќе од историскиот дискурс е поиман различно. Од античката уметност преку средниот век и ренесансата тој е означуван како **мајстор** во својата област. Тој има вештини на обликување и истите елоквентно ги применува креирајќи го уметничкото дело. Авторот ги следи правилата на сопствениот медиум. Во *За поетиката* Аристотел ги елаборира карактеристиките на трагедијата како драмски жанр и дава упатства. Античките поети, но и писателите од други епохи ги следеле овие драматуршки шаблони. Има и негативни примери на догматизирани читања и наметување ограничувачки параметри на креирање. Никола Боало преку својата книга *Поетска уметност* повикувајќи се на „правилното читање и толкување“ на Аристотел, воведува строги рестриктивни правила за писателите, ограничувајќи ги притоа нивните креативни идеи во тесноконтролирано подрачје кое голем број класицистички писатели морале

да го следат. Но, како што забележува авторката Вудманс, веќе во теоријата на осумнаесеттиот век авторот добива значајно поголема слобода, која се поврзува со инспирацијата и вдахновеноста која, пак, доаѓа од божествената, креативна сфера. Природата и начинот на изработката на уметничкото дело се поврзани и со класификацијата на видовите уметност, која беше изложена во претходната тема. Тој, **креаторот** на уметничкото дело, е многу повеќе од вешт „занаетчија“, авторот е човек надарен со „единствена генијалност“. Овој автор им се потчинува единствено на инспирацијата и на внатрешниот уметнички порив.

Позицијата на авторот се менува гледано историски не само во правец на толкување на задачата на уметникот, туку и во однос на толкувањето/оценувањето/вреднувањето на делото што го создава. Можеби најдрастичен е ставот искажан кон крајот на XX век за „смртта на авторот“, за кој ќе стане збор во една од наредните теми. Статусот на уметникот поставува една друга дилема, а тоа е заемната поврзаност на авторот и уметничкото дело. Марко Руфини во својата книга *Уметност без автор* ја разгледува позицијата на авторот.

Естетските квалитети, личниот стил и мајсторството беа повторно воспоставени како централни категории во уметничката теорија и во практиката, на културниот елитизам, уметноста на колекционирањето и на уметничкиот пазар понатаму засилен со поврзување помеѓу уметноста и авторството, или индивидуализмот на авторот. Во уметничката продукција на раната ренесанса беше оживеана и создадена нова ера на големи мајстори познати по своите уникатни, бизарни и екстравагантни личности. Микеланџело беше сфатен не како последен индивидуален уметник, туку и како модел за ширење на индивидуалноста на уметниците и на уметничките стилови. (Ruffini, 2011:6)

Руфини ја анализира книгата *Животите на најизвонредните сликари, вајари и архитекти* (1550) од ренесансниот сликар и архитект Џорџо Вазари, во која тој пишува за ренесансните сликари. Оваа книга многумина ја третираат како прва современа историја на уметноста. Но дилемата која се поставува е дали фокусот треба да биде само на уметноста или, пак, треба да се разгледува како дел од животописот на уметникот. Перформативната теорија ја поставува и ја разгледува оваа дуална поставеност. Од една страна тоа е уметничкото дело, неговите одлики и релации со публиката. Втората позиција е поглед на уметникот преку неговата позиционираност во одреден гео-историски простор. Кон прашањето на толкувањето и приодот ќе се навратиме и во следните теми, но истиот секако зависи од теориската позиција и од погледот на истражувачот/теоретичарот кој ги третира овие прашања. „Во *Животите* главните функции се изразени преку двата принципа кои егзистираат – како дефиниција на авторството поврзано со биолошкиот идентитет на уметникот и неговата контрапозиција како интерфонализирана вредност “(Ruffini, 2011:125). И други истражувачи ја потенцираат почетната ориентација во пишувањето на историјата на уметноста: „Пред да се свртат кон

историјата на стиловите, историјата на уметноста имаше облик на уметнички биографии, кои беа подредени само според хронолошки редослед" (Јаус, 1978:90). Наспроти тоа, се воочува сè поактуелниот став во кој се прокламира делото како единствен предмет на опсервација, „отфрлајќи го позитивизмот (тесна конекција на делото со биографијата на авторот – зав. заб.), истовремено свртувајќи ѝ грб на историјата" (ibid, 95). Доминантно стојалиште, барем кога зборуваме за современата литературна, филозофска имплицитно и перформативна теорија, е самото дело, се оди дотаму да се брише категоријата автор. Оттука прашањата за како што пишува Руфини „биолошкиот идентитет" (Ruffini, 2011:105) се чини дека е неважен, обременувачки и излишен.

Говорејќи за уметноста, потребно е да се разгледа прашањето на **мултиплицитното авторство**. Дали со испишување на зборот *крај* на еден роман, драма, партитура се создава затворена матрица без можности за интервенции? Секако дека одговорот е одречен. Особено во изведувачките уметности доаѓа до многукратно прекршување на во овој случај појдовниот, темелен слој. Авторот во изведувачките уметности има множинска форма. На појдовната база се надградува цела конструкција, чии составни елементи им припаѓаат на различни авторски дискурси. Тоа графички може да го претставиме на следниот начин:



Драмскиот текст на *Хамлет*, музичката партитура на *Танхојзер* се појдовната база, но тие мора да бидат „материјализирани“ на сцената. Доколку не се случи ова, изведувачките уметности за кои станува збор нема да ја извршат својата функција. Ќе остане да постои испечатената драма или партитура, но нема да постои претстава. Во изведувачките уметности преку дообликување/надградба на појдовната текстовна матрица авторството се проширува со авторите на сценскиот текст. Прашањата за авторот и авторството особено во теоријата на XX век сè повеќе го прошируваат опфатот давајќи простор за создавање коавторства во современиот културен контекст, не само на изведувачите кои се на сцената, туку и на публиката која добива сè поголемо значење и ангажман.

ТЕКСТ vs СЦЕНСКИ ТЕКСТ

Мултипликација на категоријата автор

Надоврзувајќи се на анализата на авторот, односно тоа што тој го создава преку формата и содржината на уметничкото дело, интересот ќе се насочи кон категоријата која веќе беше спомената, а тоа е **текстот**. Авторот на уметничкото дело го обликува текстот. Меѓутоа, многу често настануваат забунувања во однос на одредување на оваа категорија текст, особено во музичко-сценските уметности. Што е текст во изведувачките уметности и како може да се класифицира? Читајќи еден роман, читателот со авторот е во своевидна *tet a tet* врска. Тој, авторот, писателот го дава текстот, додека читателот го дообликува/допишува/доразвива, тоа е еден неминовен осмотски процес. Читателот гради личен став во однос на квалитетот, стилот, концепцијата итн. Доколку делото не е завршено (на пр. *Замок* од Франц Кафка) реципиентот ја презема улогата на автор, го „допишува“, односно го завршува за себе. Но, што се случува кога некој ќе реши да сними филм по избран роман или ќе се направи адаптација за театар? Во тој случај се инволвирани екипи кои работат на проектот. Тоа подразбира сложен процес на трансформација, кој започнува со сценарист/и кој го „рециклира/ат“ веќе напишаниот текст. Потоа постапно се надоврзуваат актери, режисер, сценографи, костимографи, композитори... Интимниот и близок однос веќе се нарушува, постои (пре)обликувано егзистирање на првичниот уметнички продукт и негово транспонирање во нова форма која неминовно има и нова содржина.

Ан Иберсфелд во својата книга *Читање на театарот* напиша: „Првата дијалектичка противречност која ја содржи во себе театарската уметност е опозицијата текст - претстава“ (Ibersfeld, 1982:13). Театрологот Јелена Лужина мошне често ја истакнува деформацијата при поимањето на текстот единствено како литерарен, односно неговата условеност од линеарното синтагматско читање. „Веќе зборуваме за таканаречениот 'научен империјализам на лингвистиката' којшто денес не се предметува само во театрологијата (или особено во литературната наука!) туку во безмалку сите хуманистички науки“ (Лужина, 1998:25). Позицијата за текстот како основа која е непроменлива при што режисерот само „верно го преведува“ истиот во театарскиот, сценски медиум е рецидив кој веќе сè повеќе се проблематизира, критикува и одрекува. Текстот и **сценскиот текст** се два ентитета, два тоталитета. Театрологот Андреј Инкрет напиша: „Како што произлегува од овие формулации со извонредно далекосежни влијанија, театарот во голема мерка требаше да биде условен од јазичната уметност, но преку литературата не е можно во целост да се определат специфичната суштина и смисла на театарската креација, која настапува според логиката на автономниот процес на обликување“ (Inkret,

1987:32). Навраќајќи се кон Иберсфелд, таа ја нагласува оваа удвојувачка физиологија на театарот „Една е семиологијата на текстот која потсетува на други форми на книжевната семиологија, иако тоа е посебна тема и предмет ... Од друга страна постои семиологија на театарската претстава, која е семиотичка анализа на сценската практика“ (Lazić, 2014:23). Повикувајќи се на овие ставови, истите графички може да ги претставиме на следниот начин:

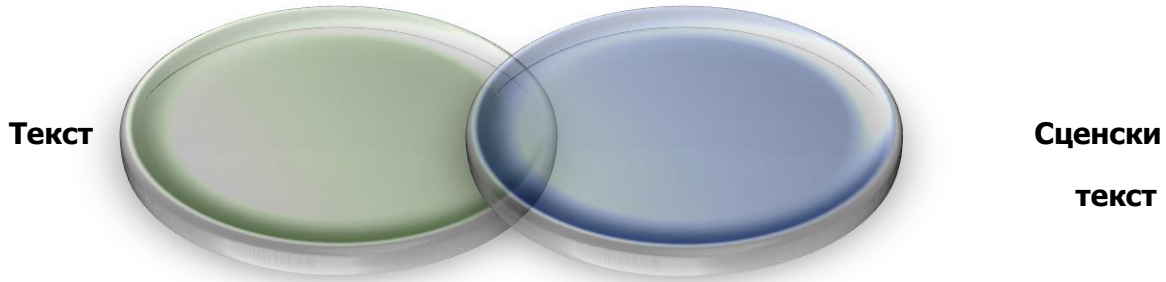


Професорот Мишко Шуваковиќ, кој го проучува односот на овие два елемента, особено од аспект на современата драматургија пишува дека текстот е „однос на два различни продукта (1) текст како писмо/пишување (*écriture*) и текст како медиумско (просторно-временско) случување“ (Šuvaković, 2001:101). Што спаѓа во текстот? Во однос на драмската уметност тоа е едноставно. Тоа се драмите (знаковната фиксација со лингвистички средства). Во драмата има два слоја текст. Првиот, најдоминантен, се репликите односно текстот кој е изговорен од ликовите. Тука авторот говори преку гласот на креираните карактери, ликови. Вториот е дидактијата. Тоа се директните забелешки на авторот кој дава опис на просторот каде што се случува настанот, времето, движењето на ликовите, одредени битни забелешки за дејството итн. Дидактијата го одредува контекстот на изведбата. Што се случува со музичко-сценските изведби? Како функционираат тие? Доколку зборуваме за концертна изведба (камерна, симфониска, не вбројувајќи ги вокалните изведби) текстот е партитурата, односно фиксираниот нотен текст. Кога станува збор за операта, структурата на текстот се усложнува, во неа се утврдува амбивалентна знаковност. За ваквото читање ви е потребна компетенција, не секој може да ја земе партитурата и да ја „прочита“. Во неа освен лингвистичкиот текст – она што се реплики во драмата - има и музички текст. Овие два различни вида текст се во нераскинлива симбиотска врска. Музичкиот сегмент – музичка реченица, фраза - е точно и мошне прецизно поврзан со одреден лингвистички текст. За разлика од динамиката на изговорениот текст, која е резултат на режисерската концепција, но многу повеќе на индивидуалното толкување и стилот на актерот,

оперскиот пејач е условен од музичката основа, која е продуцирана од оркестарот. Кореографскиот текст е, исто така, поврзан, односно директно условен од начинот на интерпретација на оркестарот. Чести се реакциите на балетските уметници за несоодветното темпо при изведба на одредена делница, што може да ја доведе во прашање успешноста на танцовиот дел. Оттука може да се согледа дека музичко-сценските дела имаат сложена структура која инкорпорира различен знаковен, изведувачки медиум (говор-музика)⁶. Во однос на дидаскалијата во музичките дела, тоа се сведува на забелешките на композиторот или дополнително внесените насоки во однос на темпото, динамиката, оркестрацијата и сл. каде што се даваат инструкции за начинот на изведба.

Говорејќи за начинот на кој функционираат сценскиот текст и текстот, можеме да констатираме различна релација и градење различен однос. Аристотел во својата *За поетиката* ја фиксира разликата помеѓу двата вида текст: „Артистите имено мислат (тука) дека гледачите не сеќаваат дека некој од нив (од артистите) нешто додал сам од себе или не, та прават понекогаш разни гестови и гримаси, како на пример лошите флејтисти тркалајќи се ако треба да имитираат диск, и влечејќи го ороводецот (корифејот) ако ја изведуваат Скила“ (Аристотел, 1990: 78). Иако Аристотел ги критикува неумесните изведби, тој сепак го констатира постоењето разлика во функционирањето на текстот, деловите што исчезнуваат или се додаваат во сценската изведба. Степенот на преклопување на двата ентитета варира од претстава во претстава, но никогаш не е можно целосно преклопување т.е. изедначување на различните сфери или комплетна самостојност. Како што истакнува и Иберсфелд, но и плејада истражувачи на сценската уметност, најголема опасност демне од валоризацијата на едно сценско читање. „Но најголема опасност е да се даде предност не на самиот текст, туку на еден посебен начин на читање на текстот со историска, кодовна, идеолошка детерминација, чија вечност овозможува фетишизација на текстот“ (Ibersfeld, 1982:14). Пример за тоа се одредени претстави на МХАТ (Московскиот художествен театар) во кој работеле Константин Станиславски и Владимир Номирович Данченко, театарот Комеди франсез во однос на постановките на текстовите на Молиер и Расин итн. Современиот театар оди кон тоа текстот и сценскиот текст да имаат што помал пресек и да се остави простор на авторот на сценскиот текст – режисерот, кореографот да даде свое обликување. Во одредени поставки текстот е само појдовна основа, која во текот на изведбата драстично се менува. Во современиот театар овој графички првичен приказ би го прикажале преку следната поставеност на двата ентитета:

⁶ Подетално за структурата и функционирањето на текстот во танцовите претстави во Здравкова-Џепароска (2003)

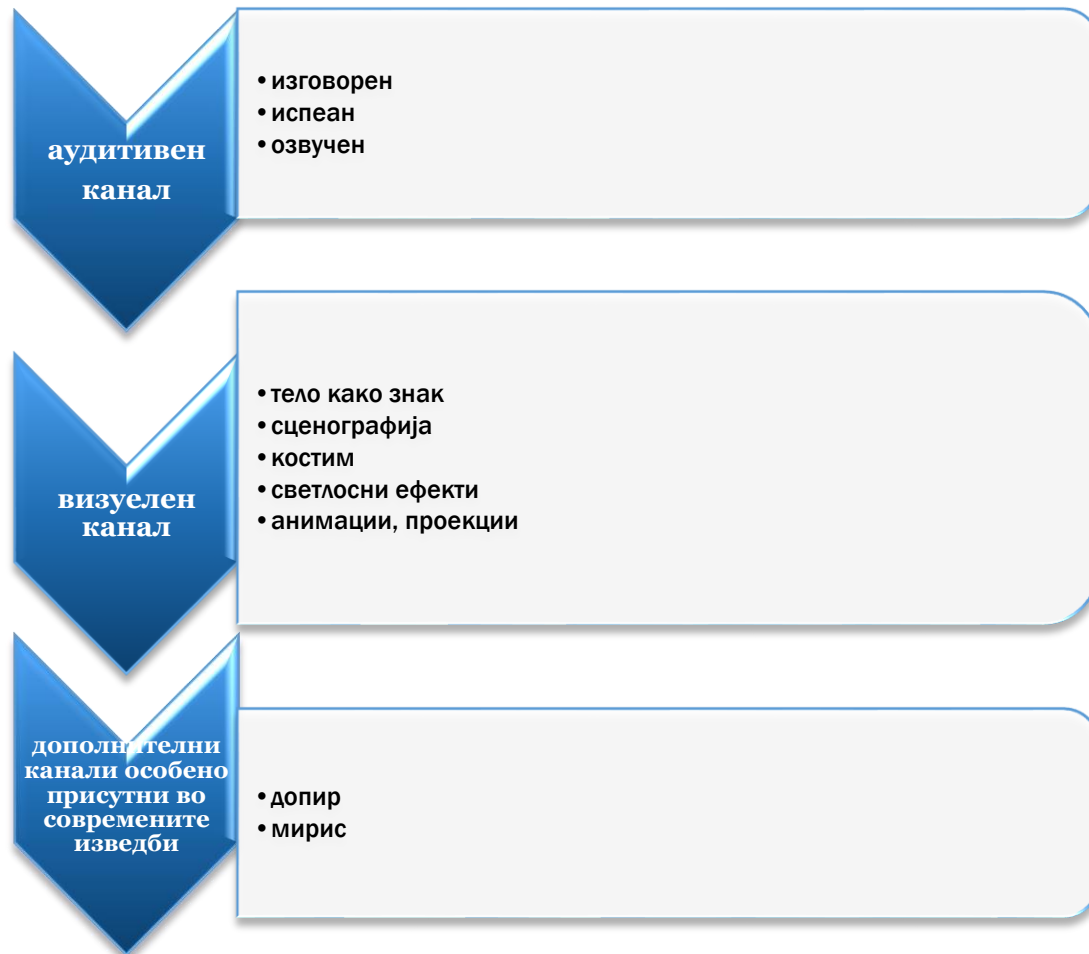


За да биде појасно, ќе биде наведен пример од современата продукција кај која особено нагласено се чувствува тенденцијата за што поголема дивергенција на текстовите. Шеесеттите и седумдесеттите години на минатиот век е пресвртен период во кој поставките во однос на појдовната матрица/текст се менуваат, односно истите се подложени на низа експериментални процедури кои резултираат со наполно нови, свежи и мошне слободоумни толкувања на текстовите. Еден од првите театарски групи кои го отпочнаа процесот на неконвенционален третман на текстот беше *Living Theatre*. На својата турнеја во Европа во 1978 година тие го поставија *Прометеј* според трагедијата од Есхил. Прометеј беше плод на колективна креативност на сите членови на групата. Секој уметник избра лик од грчката митологија и побара пандан во одредена историска личност. Изведбата се состоеше од три дела. Првиот ја прикажа хиерархиската структура на владејачките богови, предводена од Зевс наспроти Прометеј кој беше олицетворение на креативната сила која се бори за слободата. Вториот дел беше посветен на Октомвриската револуција. Револуцијата која требаше да донесе слобода спротивно од револуцијата која создаде автократија и тиранија и ја задуши слободата. Прометеј тоа го демаскира, па поради тоа беше прикован за карпа. Ленин во претставата е метонимија на Зевс. Претставата не само што не го следеше доследно текстот на Есхил, туку вметна сосем нови сегменти. Во делот посветен на револуцијата користени беа делови од говорите на Ленин, исто така беа инсценирани сцени од историски настани. Овој пример во себе внесе и интертекст (фрагменти од други уметнички дела) што како постапка се приближува до постмодерниот театар. Претставата направи монтажа на текстови, преземени од „Москва говори“ на Владимир Мајаковски. Овој дел бил решен со биомеханичкиот принцип на актерската игра на Всеволд Мејерхолјд. Вметнувањето цитати, односно цели извадоци на Мајаковски изведени преку систем на актерска игра формулиран од еден од најавангардните режисери на советскиот режим Мејерхолјд (кој беше репресиран и ликвидиран) комплетно го реструктурира појдовниот текст правејќи интеррелации, давајќи му повеќеслоен семантички материјал и поттикнувајќи го гледачот на сериозен процес на анализа.⁷

Следната етапа во одредувањето на категоријата текст е одредување на составот на сценскиот текст? Тој е мултиканален, сложен и хетероген. Доколку како што беше истакнато, романот, драмата, есејот се чита линеарно, сценската изведба

⁷ Подетално за анализата на оваа претстава во Čosić 2001

се следи како мултиканален композит со симултано дејствување на повеќе канали. Во продолжение се прикажани каналите по кои се одвива комуникацијата:



Како што може да се забележи, содржината на еден канал може да има различен составен арсенал кој му е даден на располагање на авторот. За да се прочита еден текст, потребно ви е познавање на јазикот и усвоена вештина на читање. За следење една претстава можеби (со исклучок на кодираните форми на изведба, особено карактеристични за источниот, азиски театар) не се потребни одредени конкретни вештини, но начинот на толкување зависи од многу фактори и дополнителни елементи.

ТРАНСФОРМАЦИЈА НА АВТОРСТВОТО

Ролан Барт во својот култен есеј со провокативен наслов „Смртта на авторот“, напишан во 1968 година, изнесе теза во која детално и комплетно го ревидира местото на авторот, фаворизирајќи го читателот, односно реципиентот.

Во својата книга *Sarrasine*, Балзак опишува кастрат маскиран како жена, тој ја напиша и оваа реченица: *‘Беше тоа права жена со изненадни тензии, ирационални хирови, инстинктивни грижи, нагла смиреност, растрепереност и фина чувственост’* Кој зборува? Дали е тоа јунакот на сторијата кој сака да го пренебрегне фактот дека кастратот е скриен под жената? Дали е тоа Балзак, авторот кој изнесува книжевни факти за женственоста? Дали е тоа сеопштата мудрост? Романтичната психологија? Тоа никогаш нема да го знаеме бидејќи пишувањето е уништување на секој глас, на секое стојалиште? Пишувањето е оној неутрален сложен, посреден простор каде што нашиот субјект го снемјува, негативното каде што цел идентитет е изгубен, почнувајќи од самиот идентитет на пишувањето како таков.

(Bart, 1999:198)

Еднаков проблем се појавува кога ќе го поставите прашањето „кој е гласот на авторот“? Овој проблем особено се актуализира во драмските дела, од мноштвото ликови кој е најблиску или попретцизно кој е авторот? Идентична ситуација има и во една опера во која секоја арија носи специфики и сензибилитет директно поврзан со ликот. Каде е овде авторот, чиј глас претставува директен линк со авторот? На оваа тема вешто си поигра Луиџи Пирандело пишувајќи ја драмата *Шесте лица го бараат писателот* (Pirandello, 2008). Во оваа драма шест лика го бараат писателот за да ги претвори во текст, тие упаѓаат на една драмска проба во театар. Ваквото прекршување на стварноста и на фикцијата не само што ги поставува инверзно досега утврдените категории, туку комплетно го проблематизира гласот на авторот. Дали тој е содржан во ликовите кои молат да бидат напишани или во дијалозите помеѓу актерите на сцената. Прашањето на стварноста и привидот во овој текст дури и самите актери не можат да го дефинираат. Драмата во еден момент е прекината со самоубиство на Момчето (ликовите немаат конкретни имиња), актерите на сцената различно го толкуваа тоа:

„Првата глумица - Умре! Сиротото дете умре! Страшно!

Првиот глумец - Сешто, тоа е привид! Нема зарем да поверувате...”

(Pirandelo, 2008:42)

Каде е гласот на авторот во еден вака сложен текст? Можеби за да се релативизира овој аспект, мошне лесно може да се одговори дека тоа е севкупноста на авторовата мисла, нејзината многуслојност и сложеност. Но, кога тргнуваме од стојалиште на критичар, толкувач, оценувач сакаме да откриеме - што ни кажува авторот? Каков став зазема тој или, пак, каква идеја предава? Кој е неговиот однос кон одреден проблем или тема, што во еден вака поставен систем е мошне сложено да се утврди. Но дали по секоја цена треба да се трага по одговор на овие прашања? Барт се обидува тежишната точка на толкувањето на делото да ја релоцира, односно да ја дилатира во полза на последниот учесник во синџирот на комуникација на делото - **публиката**. Иако како и Волфганг Ајзер, Ханс Роберт Јаус (теории кои ќе бидат изложени во оваа книга) и Барт е ориентиран на литературата, овие ставови се апликативни и врз другите уметности. Барт ја критикува позитивистичката критика каде што делото е тесно поврзано со авторот и со неговиот начин на живот. Така што тој забележува дека позитивистичката критика е „...сосредоточена на самиот автор, на неговата индивидуалност, на неговиот живот, неговиот вкус, неговите страсти, додека критиката сè уште се состои од тврдењето за Ван Гог и неговото лудило, односно Чајковски и неговите пороци“(Bart, 1999:198).

Барт го укинува Авторот - оној кој беше над сè и кому критичарите му посветуваа огромно значење, обидувајќи се да ги откријат скриените кодови на текстот. Во современите толкувања на изведувачките уметности, но и пошироко поимот текст не е ексклузивно поврзан со пишаниот текст, независно од профилот на текстот - музички, играчки, сценски итн. Во современите текстови **авторот**, кој Барт го прогласи за мртов, го заменува со утврдување нов поим, а тоа е **скрипторот**. Тој пишува тука и сега. Линда Хачион промислувајќи ја оваа тема пишува дека скрипторот „би го нарекла ‘произведувач’“ (Hačion, 1996:137). Независно од појдовната одреденица, статусот на единствен креатор се детронизира и тој станува само дел од веригата на создавање на текстот. Според Барт, текстот е мултидимензионален простор во кој разновидноста на писма и пишувања се судираат, интерферираат и се вклопуваат. Текстот е своевиден колаж од досега постојни цитати. Текстот е „ткиво на цитати изведен од неизмерниот број средишта на културата“(Bart, 1999:199). Идејата за мешавина на цитати ја среќаваме како базична во постмодернизмот. Пишувањето, создавањето, креирањето е во корелација со културниот контекст и тој ненаметливо го налага својот естетски систем. Од друга страна, особено во ерата на комуникациите, користејќи ја максимата на Маршал Маклуан за „глобалното село“, секоја култура е подложна на влијанија, но едновременно во зависност од сопствената моќ и наметливост и таа врши влијанија. Своевидниот ткаеж од различни цитати, како што нагласува Барт, нè доведува до третманот на делото како отворено и едновременно податливо за мноштво различни, но од друга страна подеднакво валидни читања.

Интеркултуралноста, односно постоењето мешавини/микстури на култури кои се во постојана интеракција го застапуваат и го користат режисерите Питер Брук, Ричард Шекнер, Еуџенио Барба, кореографот Морис Бежар и др. Пишувајќи за новите тенденции во театарот, Шекнер истакнува: „размената на техники и концепти за кои веќе не може така лесно да се каже дали припаѓаат на оваа или на онаа култура“ (Šekner, 1992:166).

Според Барт, модерниот скриптор не чувствува, не преживува или не пати, туку тој ги прикажува, судира и меша пишувањата. Сите тие испреплетени, вткаени писма што ги напишал скрипторот својот зенит го имаат во време кога некој од реципиентите ќе ги оживее за себе. Текстот не ја добива сопствената вредност додека е пишуван, туку тој се актуализира, толкува, обмислува во последниот сегмент од релацијата на примање на уметничкото дело, а тоа е кај читателот, слушателот, гледачот, односно кај публиката. Дејвид Робеј во воведот кон книгата *Отворено дело* на Умберто Еко ја потенцира тенденцијата и преносот на толкувања во правец на реципиентот „инсистирањето на елемент на мноштво, плуралност или полисемија во уметноста и акцентот на улогата на читателот, во литературната интерпретација е одговорот на интерактивниот процес помеѓу читателот и текстот“ (Robey, 1989: viii). Со напомена дека публиката во овој случај не е колективитет, туку таа е создадена од индивидуи, самостојни единици кои реципираат ист продукт на различен начин.

Жан Пол Сартр, исто како и Барт, му дава особено значење на реципиентот. Тој во оној невидлив синџир на комуникација вели дека читателот е тој кому му е поставена задача да го доврши текстот, освен тоа тој забележува: „Писателот според тоа апелира на слободата на читателот, тој да соработува во создавањето на неговото дело“ (Sartre, 1984:126). Продолжувајќи со еден друг текст на Барт под наслов „Задоволството од текстот“ (1973) ќе забележиме дека тој на читателот (читател во овој контекст како што забележавме и погоре се однесува на секој оној кој е „консумент“ на уметничко дело од кој било вид, кога седите и слушате програмска музика вие ја примате, но и ја толкувате, нешто полесна задача има публиката во театарот бидејќи се работи и за вербален изведувачки пласт, но еднакво и таму секој од публиката на свој начин го чита сценскиот текст) му дава мошне забавна, пријатна, но едновременно и одговорна задача да учествува во создавањето кохерентен систем на значења. Овој процес Барт не го споредува со транскрибирање на стар хиероглифски текст проследен со сериозно оптоварување и напор, туку со игра во која читателот е подложен на задоволство, односно вид хедонстичко искуство. „Ако ја прочитам оваа реченица, оваа приказна или овој збор со задоволство, тоа е затоа што тие се напишани во задоволство ... Можноста за дијалектика на желбата, на непредвидливо блаженство: облозите не се ставени, сè уште може да има игра“ (Barthes, 1975:4) Иако овие извадоци се однесуваат на читателот, современите сценски изведби ја ставаат публиката во идентична позиција, таа е своевиден ко/создавач, но и уживател во самиот процес. „Во една смисла, публиката се откажува од својата улога на публика и ја презема улогата на актер во претставата на сцената“ (Heim, 2016:5). Преку низата дадени инструменти денешниот гледач има многу поголема и поактивна улога.

Во следниот текст „Од дело кон текст“, Барт ја доразвива идејата изложена во „Смртта на авторот“. Идејата за цитатноста ја толкува како постоење безброј

преземени цитати кои се „без наводници“, на кои не може да им се влезе во трага, но тие се изречени некаде претходно.

Значи текстот: тоа може да биде само во неговата разлика (што не значи и неговата индивидуалност), неговото читање е полуактивно (ова е илузорно бидејќи која било индуктивно-дедуктивна наука за текстовите - нема „граматика“ на текст) и сепак целосно исткаено со цитати, референци, ехо, културни јазици (кој јазик не е?), претходни или современи, што го пресекуваат и претвораат во огромна стереофонија. Интертекстуалното што секој текст го има, а тој самиот е текст помеѓу друг текст, не треба да се меша со некое потекло на текст: да се обидеш да ги најдеш „изворите“, „влијанијата“ на едно дело, значи да се вклопиш во митот за врската; цитатите кои одат во креирањето на текстот се анонимни, не може да се следат, а сепак веќе прочитани: тие се цитати без наводници. (Barthes, 1977:160)

Тоа пренесено на јазикот на музиката би значело препознавање, односно преработување одреден мотив или тема што најчесто го препознаваме како цитат; или, пак, преземање одреден дел од балетски текст и негово поставување во нов контекст. Во балетот *Охридска легенда* композиторот Стеван Христиќ ја обработува темата на песната - *Билјана платно белеше*, но Барт не пишува за овој вид цитати, односно теми кои композиторите понатаму ги „рециклираат“ свесно поигрувајќи си со капацитетот на публиката и насочувајќи ги кон одредени препознатливи аудитивни матрици. Напротив, тој во оваа група би препознал сегменти - созвучја кои се преземени, но не може да се навлезе во трага на нивното потекло и авторство. Според оваа теза ниту еден од текстовите не е комплетно оригинален, туку тоа е спој на интертекстови. Стојалиштето за преземање нешто постојно не е идентично со грубата копија и плагијат, модерниот автор можеби честопати несвесно ги соединува во мозаик парчиња, исечоци од некои претходни дела. Ќе наведам овде една мошне луцидна забелешка на музичарот Горан Бреговиќ, кој во едно свое интервју го дефинира современиот уметник како „клептоман“, зборувајќи дека ниту еден композитор не може да остане имун на културниот контекст од каде што црпи инспирација, но и несвесно користи и преземени мотиви. Секоја уметничка креација не е еднаш зададена текстура, туку постои можност за нејзино повторно и повторно користење. Како што забележува Тери Иглтон: „Читателот или критичарот ја менуваат својата ролја на консумент со ролја на продуцент“ (Иглтон, 2000:146). Но, тоа не значи дека, барем во случајот на изведувачките уметности, оваа улога на *продуцент* треба да му ја ускратиме на изведувачот. Напротив, тој во голема мерка се јавува како коавтор, коскриптор (користејќи ја Бартовата терминологија) на постојниот зададен музички или играчки текст.

Авторството – креативното, но и смисловно форматирање на текстот во голема мерка добива повеќекратно дополнување преку овој сложен систем на поврзани садови/елементи во реализацијата на сценските дела. За разлика од мошне сингуларниот однос писател – дело (книга) - читател во изведувачките уметности авторството се мултиплицира, но и атомизира. Овој сложен и мошне динамичен композит е сфера на интерес на семиологијата, која ќе биде разгледувана самостојно.

Периодот на XX век за разлика од нагласениот позитивизам и величањето на критиката, која беше некаков филтер за толкување и за оценување на делата во претходните векови, го донесе во сферата на теориски интерес - гледачот. Овој комплетно запоставен елемент доби значење и тоа го толкуваме како реакција на некои глобални културни текови во кои комплетниот културен простор, имплицитно и уметноста, се преосмислува и се рedefинира. Во новите либерално-демократски општества продукциите, изданијата често зависат од вкусот и прифаќањето на публиката. Позитивната рецензија и препорака од критичарот денес не значи и полн салон со гледачи. Категоријата на проследувачот добива сè поголем простор и во однос на нејзиното теориско промислување. Неговото величество гледачот конечно го доби своето заслужено место во веригата на уметничката рецепција.

УМЕТНИЧКО ДЕЛО

УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО И НЕГОВИОТ КАПАЦИТЕТ

Отвореност, плуралност, полисемичност

Уметничкото дело само по себе е заокружена⁸, компактна целина која носи сет пораки. Тоа има изграден естетски и вредносен систем. Прашањето кое се поставува е дали уметничкото дело има едно или повеќе толкувања. Независно од стилската и формативната поставеност, како што детално беше образложено претходно, теоретичарите на изведувачките уметности од XX век особено место во креирање на делото му даваат на гледачот, читателот, слушателот, проследувачот, реципиентот, кој треба смисловно и значенски да го финализира делото за себе. Ставот на истакнатиот италијански теоретичар и писател Умберто Еко се надоврзува на оваа теориска линија, но со одредени отстапувања. Уметничкото дело како основна премиса во својата структурна конструкција ја поставува комуникацијата. Еко како семиотичар се занимава со начинот и со видовите комуникација карактеристични и за уметничкото дело. Неговиот став дека една порака може да се толкува на различен начин е особено карактеристично за уметноста. Тој наведува неколку причини за тоа, една од нив е „двосмисленоста“ на пораката т.е. постоењето можност поаѓајќи од аспект на примателот, тој да ја декодира, дешифрира на различни начини.

Еко во својата книга *Отворено дело* пишува за можноста за мноштво толкувања во однос на еден уметнички продукт, генерално реферирајќи на уметничкото дело на XX век. Така тој истакнува: „Уметничкото дело, според тоа, е *затворена* форма во својата уникатност, избалансирана органска целина, додека во исто време претставува *отворен* производ заради својата подложност на безброј различни толкувања кои не влијаат на неговата неповредлива специфичност.“ (Еко, 1989:4). Градејќи ја тезата за **отвореното уметничко дело**, Еко ја воведува категоријата **дело во движење**. Во оваа категорија, според него, спаѓаат „уметнички производи кои прикажуваат внатрешна мобилност, калеидоскопски капацитет во постојано обновувани аспекти“ (ibid, 12). За разлика од другите приоди, Еко ги толкува делата како системи од помали составни единици. Тие „би можеле да изразат нови перспективи со тоа што ќе бидат деконструирани во

⁸ Исклучоци секако има, тоа се дела што авторот не успеал да ги заврши, пр. *Симфонијата бр. 8* или, како што е попознато, *Незавршената симфонија* од Франц Шуберт, црквата *Саграда Фамилија* проект на Антони Гауди и др. Но дури и во нивната недовршеност има квалитет на севкупност и целосност

соодветно помали единици, кои, исто така, би биле мобилни и редуцирани" (ibid, 12). Сето ова му дава можност на делото да биде подвижно, агилно, живо и трансформативно. Како што забележува Џепароски: „секое дело што содржи естески вредности, е отворено *за нас*. Но тоа е отворено и *по себе* во својата плуралност, поливалентност и плуривокалност" (Џепароски, 1998:115). Точката на толкувачко тежиште Барт ја постави врз читателот, односно публиката, Еко, освен што дава можност за хетерогеност во толкувањето, исто така, изложува став за хетерогеност на самото уметничко дело. „'Отвореноста' и динамиката на уметничкото дело се состои од фактори кои го прават подложно на цела низа интеграции. Тие му обезбедуваат органски комплементи кои се од особена важност за структурната виталност што делото веќе ја поседува, дури и ако е нецелосно" (Еко, 1989:20)

Тенденцијата за валидност на **мноштвото толкувања** на едно уметничко дело го урна статусот на критичарот, познавачот на уметноста, теоретичарот кој градеше единствен став и оценка беспоговорно прифаќана и петрифицирана како единствена утврдена/усталена позиција. „Секое уметничко дело, иако е произведено со следење на експлицитната или на имплицитната поетика на потреба, е ефективно отворено до практично неограничен опсег на можни читања, од кои секое предизвикува стекнување нова виталност во однос на еден посебен вкус или перспектива или лична изведба". (ibid, 21). Секако дека Еко како современик на уметноста на XX век, односно нејзината втора половина и првите децении на XXI век, најмногу реферира на оваа продукција. Отвореноста на делото, односно постоењето различни приоди и толкувања на истото, не се одвива само на ниво на рецепција, туку и на ниво (овој феномен го среќаваме исклучиво како можност во XX и XXI век) на (ко)креирање на самото дело. Јаус, исто така, ја забележува полиспектралноста на можни приоди и толкувања „....структурата на едно дело, која наспроти структуралистичката аксиома на затвореност, останува транспарентно за едно принципиелно незавршено толкување, и токму во отвореноста и упатеноста на рецепцијата го има својот специфичен уметнички карактер" (Jaus, 1978:115). Со тоа се подразбира буквално соучество, интеракција и ангажман на оној што ја „консумира" уметноста, што детално го анализираа и неколку други веќе споменати автори. Соучесништвото не се сведува само на толкување, туку и на моделирање, односно структурирање на уметничкото дело. Американскиот кореограф Мерс Канингам пред почетокот на некои од своите претстави на публиката ѝ даваше можност за избор и подредување на деловите, односно организирање на нивниот редослед. Публиката со тоа стана активен обликувач на самата изведба. Во овој случај, покажувајќи дека ова не е осамен пример, ќе наведам уште еден од областа на литературата. *Хазарски речник* (1988) на Милорад Павиќ предизвика огромен интерес и популарност. Книгата, односно литературното дело, за кое постои правило дека се исчитува линеарно поради моноканалната поставеност, во овој случај може да се чита по желба на читателот, од средина кон назад, од назад кон почеток, прескокнувајќи делови, поглавја итн. Во упатството кон книгата, Павиќ нагласува: „Така секој читател сам ќе си склопи своја книга во целина како во партија домино или карти - и од овој речник ќе добие како и од одразот во огледалото онолку колку што самиот се вложил, бидејќи од вистината - како што пишува на една страница од овој лексикон - не може да се добие повеќе отколку што вие сте ставиле" (Pavić, 1988:22). Начинот на кој читателот ќе ја исчита е индивидуален, тоа говори за отвореноста на делото не само во рецепцијата, туку и во неговото **конструирање/креирање** во моментот кога реципиентот му се обраќа.

Неопходно е да се допрецизира ставот на Еко бидејќи погрешното толкување може да биде опасно. Умберто Еко се осврнува на отвореното дело кое дава можност за мноштво диферентни приоди и декодирања, но тој едновременно потенцира дека тоа не е отворено за секое можно читање. Можеби овој парадокс ќе доведе до забуни, но со него Еко поставува широки, но прецизни граници. Притоа мора да се почитуваат форматите на отворените дела и не треба да се нарушуваат нивните структура и идеја. „Не можете да го користите текстот како што сакате, туку само како што текстот сака да биде користен. Отворениот текст, колку и да е „отворен“, не може да си дозволи секаква интерпретација“ (Еко, 1979:9). Самиот текст, односно уметничкото дело, поставува одредени ограничувања за да не се западне во бесмисленост и анархичност. Отворената структура значи ширина на „читањето“, односно толкувањето, но не и негова деструкција и уривање на базичните принципи/идеи вградени во него. „Всушност, формата и функцијата на уметноста ја добива својата естетска важност токму пропорционално на бројот различни перспективи од кои може да се гледа и разбира. Овие му даваат богатство на различни резонанции и одекнува без да ја наруши неговата првобитна суштина“ (Еко, 1989:3).

Имено, теоријата за „отвореноста на делата“, иако примарно се однесува на современата уметничка продукција, таа секако е мошне полезна при современото исчитување на класичните музички и танцови дела. Утврдените нормативни читања на одредени сценски, музички текстови од одреден период не ја ограничуваа самата (ре)продукција и нужно не намтнуваа стереотипни шаблони. За изведбата на кое било дело на Џорџ Баланшин е потребен лиценциран преносител, позајмени или идентични на првата, премиерната, поставка, костими, неизменет сценски дизајн итн. Секој обид за интервенција не само што не е дозволен, туку може да се случи да биде санкциониран и да има серозни финансиски последици. Но, делата на Баланшин и покрај сите постојни ограничувања, не се затворени за нови читања/толкувања/дефинирања не само од страна на публиката, туку во овој случај говориме за втората алка во крирањето на претставата - изведувачот итн. Секоја форма може да се исчитува на мноштво различни нивоа и начини сè додека нејзината интегрална форма и содржина е испочитувана/сочувана. Токму овој аспект на Ековата теорија е од особено значење за уметниците што се занимаваат со обраќање кон одреден вид музичка, сценска предлошка.

Добро познатите социјални болести како што се конформизмот, еднотелноста, дружељубивоста и масовното размислување произлегуваат од пасивното стекнување на тие стандарди на разбирање и расудување, кои често се изедначуваат со „вистинската форма“ во етиката, но и во политиката, во исхраната како и во модата, во однос на вкусот, но и во педагошките прашања.

Во тој случај може да се праша дали современата уметност, со тоа што не навикнува на континуирано насилно кршење на шаблоните и шемите, наведувајќи дека шемата и образецот се неконзистентни и потребно е да се менуваат не само од едно во друго дело, туку и во самото дело - всушност не е исполнување прецизна

педагошка функција, ослободувачка улога. Ако беше така, тогаш дискурсот би отишол многу подалеку од прашањата за вкусот и естетските структури запишувајќи се во многу поширок контекст: би дошло до претстава на патот на современиот човек кон спасението, кон повторното освојување на неговата изгубена автономија и на ниво на перцепција и интелигенција. (Есо 1989:83)

Со овој извадок од делото *Отвореност, информација, комуникација*, Еко сака да постигне своевидно оствестување, тој се обидува да ги скрши утврдените и општоприфатени конформистички манири во толкувањето на уметноста, но и пошироко во другите општествени сфери. Дали и колку успева во тоа е прашање кое е сè уште актуелно.

УМЕТНИЧКО ДЕЛО, ПРАШАЊА ЗА НЕГОВАТА ВЕРИФИКАЦИЈА

Форми на новата уметност

Во XX век многу нешта околу и во уметноста се изменија, изместија и рedefинираа. Овој тренд особено се засили во втората половина на XX век. Идејата за различност, повеќезначност, самостојност се наметна како основен императив на творештвото во однос на сите уметности, отворајќи нови полиња на експресија и на креативен продор. Ликовните уметности дефинираа нови форми - инсталации, видеоарт, искажувајќи тенденции на дифузност и на пермутација. Изразните модалитети посегнаа по средствата кои се користеа во други уметнички родови создавајќи хибридни текстури: театар на движење, кореодрама, физички театар и др. (примери кои се однесуваат на сценските изведби).

Можеби еден од најреволуционерните чекори направени во уметноста кои неминовно предизвикуваа потрага по нови стандарди, критериуми и инструменти преку кои ќе биде создавана, но едновременно и толкувана истата, беше Дишановата *Фонтана*. Оваа скулптура на Марсел Дишан е всушност писоар - предмет од сериско производство врз кој дури и не беше интервенирано (освен ако не се земе предвид натписот во долниот дел). Потегот на авторот иницира создавање нова уметничка форма **readymade** или **готов производ**. Овој мошне смел потег на Марсел Дишан иницира сосем нов правец во однос на уметничкото дело. До денес, повеќе од едно столетие од *Фонтаната*, сè уште се водат дебати, полемики, сè уште одредени конзервативни кругови упатуваат критики и бурно реагираат на ваквиот вид дела, но и спротивно ги прифаќаат и ја истакнуваат отвореноста на уметноста. „... не сакаме да ја гледаме уметноста како чисто формална и како различна од животот, па оттука и подготвеноста да ги присвојува готовите предмети од секојдневието и да ги поставува под рубриката уметност.“ (Novitz, 2000:163). Но, сето ова отвори низа прашања на кои мораше да се добијат одговори во однос на процесите на верификација и верификаторите на овој вид уметност.

Користењето на готовите производи (readymades) продолжи особено во 70-тите години на XX век во САД. Ќе ги споменеме само коцките Брило (*Brillo boxes*) на Енди Ворхол или еден не така познат, но еднакво фасцинантен пример „Велосипед со шарени траки“ на Кевин Турк итн. Гледајќи ги сликите реплики на стрип стилот на Рој Лихтенштајн, консументот е ставен пред сериозна задача да процени дали е тоа секвенција од масовните тиражи на еден популарен жанр или, пак, дел од новите уметнички текови. Користење не само на предмети за секојдневна употреба не завршува на овие примери од ликовната уметност. Секој уметнички израз посегнал по сопствени средства. Музиката, која го обликувала звучниот материјал и дала

исклучително широка палета стилско-формативни вариетети, првпат се осврнала кон нешто што е „готов звучен комплекс“.



Марсел Дишан, 1917

Секако овде не беше употребен предмет од сериско производство, но беше земено акутно ненаменско, ненамерно создадено звучно платно. Одличен пример за ова е опусот на Џон Кејџ. Во својата култна композиција, напишана за пијано и за симфониски оркестар именувана - *4'33*, тој ја искористи тишината. Во оваа композиција пијанистот, но и оркестарот седи во тишина во периодот додека трае композицијата (4,33 минути). Звучната текстура се создава од шумот (кашлање, шепот, поместување итн.) и секогаш е поврзана со моментната ситуација и местото на изведба. Во своето дело *Bird cage* тој користи говорни секвенции, звуци на птици итн. Тој креира, но имплементирајќи ги постојните звучни манифестации кои се провокативни во тој момент за него (гласови на птици, шумови итн). Како што забележува Дејвид Бернштајн, Кејџ „на бучавата ѝ даде музичка виталност“ (Bernstein, 2001:13) Постмодерниот танцов театар ползувајќи го утилитарното го прогласи за уметност, групацијата Џадсон го „преобрази обичното“. Рајнер во манифестот на Џадсон, за својата претстава *Мозокот е мускул* (1966), напиша: „Алтернативите кои беа истражувани сега се очигледни: стоење, одење, трчање, јадење, носење тули, проекција на филмови, или движење, или движење под дејство на нешто. Една од раните активности во областа на самодвижењето користеше игри, 'пронајдени' движења (одење, трчање итн.)“ (Rainer, 1998:161). Тоа е нешто што отстапува од она што беше синоним на танцовата уметничка сфера, а тоа е колонизација на телото. Рајнер понуди нешто што е директно преземено од секојдневниот живот. Таа во своите дела користи и ги поставува во сосема нова позиција предметите од сериско производство (тули, ескалатори итн) и ги инсталира како дел од кореографската композиција. Поставувањето на овие избрани елементи во контекст на изведбата значеше нивно преобразување во уметничко дело.



Кевин Турк, „Велосипед со шарени траки“ – Помпиду центар, Париз

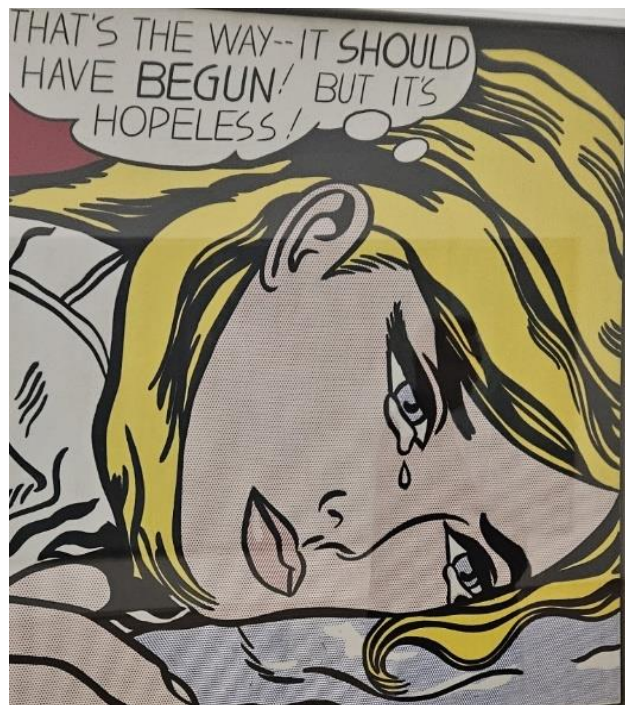
Прашањето што се наметна уште со првата постапка или решение на уметникот да посегне по еден сериски производ со употребна намена, а продолжи со споменатите форми на музиката, танцот и театарот е следното: Кога еден производ/пројава станува уметничко дело и зошто? Американскиот филозоф Артур Данто се насочи кон оваа дилема.

Фонтаната на Дишан е, како што секој знае, по сите надворешни појави писоар - беше писоар додека не стана уметничко дело и се здоби со такви понатамошни својства какви што поседуваат уметничките дела повеќе од оние што се опседнати со само реални нешта како писоари (делото датира од 1917 година, иако ќе потрае истражувањето за да се одреди датумот на писоарот, што му овозможи на Дишан да користи писоари датирани подоцна од *Фонтана*, кога оригиналот бил изгубен: делото, сепак, останува датирано од 1917 година). Според неговото мислење, тој го избрал овој особен предмет бидејќи сметал дека неговата естетика е неутрална... (Danto, 2005:14)

Данто не е единствениот кој се обиде да ја протолкува теориски оваа уметничка сфера поврзана со новите правци на XX век. Џорџ Дики, исто така, даде

свој одговор на конкретната дилема за верификацијата на уметничките дела, особено феноменот на готовиот производ. Дики упати на процесот на менување на контекстот на самиот предмет. Тој ја гради т.н. „**институционална теорија**“, каде што еден предмет доколку е поставен во институција на уметноста (музеј, галерија кога станува забор за ликовни уметности, театар, сцена - изведувачки уметности итн.) и тоа е оценет од оние што ја оценуваат, проценуваат, верифицираат уметноста (куратори, историчари на уметноста, критичари) може да биде прогласен за уметничко дело. Коментирајќи ја *Фонтаната*, Дики вели: „Но, што е разликата помеѓу 'поставување пред' и 'додавање статус на кандидат'... Поентата е дека чинот на Дишан се случи во рамките на одредена институционална поставеност и тоа ја прави целата разлика“ (Dickie, 1969:255).

Со самото тоа што Дишан решил својата *Фонтана* да ја постави во уметничка галерија, наметнал сопствен концепт (истиот поставил сосема други стандарди пред самиот предмет, но и пред публиката), делото било „проценето“ од претставници на „**светот на уметноста**“, тоа ја добило статусната позиција – уметничко дело. Во овој случај не начинот (изведба, техника, израз), туку идејата го прави нештото уметничко дело, но тоа мора да биде валоризирано од претставниците на „светот на уметноста“. Самото решение на Кејџ во тие 4 минути и 33 секунди да ја промовира тишината пред публиката станува акт на уметноста, односно акт на креирање. Доколку еден предмет е прифатен од „светот на уметноста“, тој станува уметност. Контекстот, во овој случај институцијата, која е синоним за уметничката продукција, не е секогаш пресуден фактор во дефинирање на уметничкото дело. Низа други прашања, полемички размислувања беа поставени во однос на оваа теорија. Сепак, таа даде конкретен одговор на конкретно прашање, кое се постави во периодот на експанзивното пројавување на готовиот производ и поп-артот. Но оваа теза, од друга страна, доведува во прашање некои изведби. Во џадсоновскиот американски театар обидот да се соборат нормите на театарот како место за прикажување/рецепирање уметнички дела беше спроведен до екстрем. Театарот/сцената за овие претставници стана антипод на нивните продукции и концепти. За новите претстави беа изнаоѓани простори што не беа конвенционално театарски. Прикажувањето на делата во музејските простории можеби донекаде ја оправдуваше и ја покриваше оваа „институционална теорија“, односно поврзаност на уметничкото дело со уметничкиот контекст (иако не директно), но тоа беше само една опција во спектарот можни решенија. Нихилизмот не се однесуваше само кон институцијата(ите), туку беа негирани и просудувачите на уметноста (светот на уметноста) со самото тоа што им беше укината можноста да бидат присутни на чинот на изведбата, односно да се „озвучи“ нивиот суд. Доколку дословно ја примениме оваа институционална теорија, се поставува дилемата дали на еден перформанс, изведен без најава на улиците на Њујорк, кој не е оценет од рецензенти, критичари, корегорафи итн., му се укинува можноста за уметничка валидизација? Секако дека барем во конкретниот пример оваа теорија се проблематизира.



Рој Лихтенштајн – Музеј на современата уметност - Базел

Артур Данто за разлика од Џорџ Дики, кој статусот на уметничкото дело го поврзува директно со институциите и носителите, односно со претставниците на овие институции, приоѓа повторно користејќи ја одредницата „свет на уметноста“, но истата ја толкува на поинаков начин. Кај него круцијално значење има теориското и историското толкување. Уметничкото дело сè повеќе се однесува кон опкружувањето на различен начин, отколку неговиот идентичен мултипликат со употребна функција. Оттука произлегува дека примерокот од музејот/галеријата/сцената се исполнува/присвојува нов квалитет. Поточно, тој предмет е толкуван и едновременно станува уметничко дело. Толкувањето, анализата стануваат категории кои се есенцијални за формирање став. Интерпретацијата на објектот е суштинска за уметничкото дело. „Оттаму толкувањето станува клуч за постоењето на уметничкото дело, а ова толкување секогаш е вдахновено од 'една атмосфера на уметничка теорија, од едно знаење на историјата на уметноста: еден свет на уметноста'" (Џепароски, 1998:62). Данто ја потенцира трансформативноста - преобразливоста на предметот. Тоа е поврзано со одредена интерпретација поставена во одреден историски контекст. Тоа подразбира толкување одреден предмет и негово промовирање во артефакт, но тоа е дадено и сторено во одреден историски момент и во конкретни естетско-уметнички околности. Тоа не значи дека истиот предмет во друг временски, социјален контекст не може да биде протолкуван на сосема поинаков начин. Тоа ја поставува интерпретацијата како фактор во промовирањето на предметот во „светот на уметноста“. И Данто дава суштински значајна забелешка на оваа тема.

Историската важност на уметноста лежи во фактот дека таа ја прави филозофијата на уметноста можна и важна ... Но, постои уште една карактеристика изложена во овие доцни продукции, а тоа е како објектите кои се приближуваат до нула, така нивната теорија се приближува до бесконечноста, така што практично сè што останува на крајот е теорија, конечно уметноста испарува во заслепување на чиста мисла за себе, и останува, како да е, единствен предмет на сопствената теоретска свест... Уметниците го отворија патот за филозофијата, а моментот кој пристигна е задачата која мора конечно да се пренесе во рацете на филозофите. (Danto, 2005:111)

Оттука произлегува дека теоријата е клучот не само за разбирањето, вреднувањето на уметничкото дело, туку и за неговото постоење што ѝ дава мошне привилегирана, надмена положба. Секако дека ова се обиди да се дефинира нешто што како правец во уметноста се појави со готовиот производ и поп-артот и што беше непојмливо во претходните раздобја на уметноста и на творештвото.

Конечно, современите дела кои се сè поприсутни не може да се толкуваат со теорискиот инструментариум кој го применуваме во однос на делата од ренесансата, класицизмот, романтизмот итн. Современата уметност наметна нови норми и практики. Додека Барт и Еко го потцртаа местото на реципиентот на уметничкото дело како клучен, Данто и Дики го актуализираа местото на критичарот/теоретичарот како промотори и верификатори на едно уметничко дело. Уметноста во последните две столетија (XX, XXI) наметна плуралност на сцената, но наметна и плуралност на теории и научни инструменти кои често не се универзални, туку реферираат кон одреден уметнички стил, израз и правец.

ПОСТМОДЕРНО УМЕТНИЧКО ДЕЛО

Во овој сегмент ќе бидат образложени одликите на **постмодерното уметничко дело** преку призмата на постмодерната теорија. Постмодернизмот е широка и мошне дифузно поставена формација, независно дали се работи за негово промислување или за уметничка творба. Без интенција да се опфатат сите автори и толкувачки позиции, во оваа содржина ќе бидат селектирани оние што ја дефинираат оваа област во однос на изведувачките уметности.

Терминот постмодерна првпат е употребен од Рудолф Панвиц во 1917 год (Бест и Келнер 1991). Сепак, овој поим своја практична дефиниција, односно пројава добива во 60-тите и 70-тите години на XX век. Само како илустрација, Чарлс Џенкс, теоретичарот и истражувач на постмодерната архитектура ја прогласи „смртта“ на модерната архитектура на 15.7.1972 год. Во 15 часот и 32 минути (приближно) со уривањето на Корбизјеовиот станбен комплекс Прит-Ајго во Сент Луис, САД (Dženks 1985). Со не помала точност, но деценија порано, попрецизно на 6.6.1962 година танчарите и кореографите ја отворија ерата на постмодерниот танц со одржувањето на првиот концерт во култната Џадсон црква во Њујорк, која стана синоним на новото движење. Постмодернизмот е мошне контроверзен сам по себе, вклучувајќи го неговото толкување, сфаќање и примена. Линда Хачион во книгата *Поетиката на постмодернизмот* лоцира постоење на две доминантни школи на мислења: првата го сфаќа постмодернизмот како целосен раскин со модернизмот, додека втората како продолжение и интензивирање на одредени карактеристики на модернизмот. Иако детално ги образлага овие ставови, таа во духот на постмодернизмот забележува: „Односот на постмодернизмот кон модернизмот е типично противречен ... тој не подразбира ниту едноставно радикален прекин со модернизмот, ниту праволиниски континуитет: тој е и едното и другото, тој не е ниту едното ниту другото“ (Hačion, 1996:40). Ова е типично постмодернистички став, сепак и покрај можните интерференции на овие тенденции наоѓаме примери што го потврдуваат постоењето на овие две линии во практиката. Американскиот постмодерен танц (за кој стана збор погоре) изнесува и гради обид за тотален раскин, односно негација на сè што носи модерната како изведувачки стандард. Пречекорување на сценската бариера, бришење на сите граници помеѓу публиката и изведувачите, истражување наместо фиксирање на кореографијата, натурални наместо колонизирани и тренирани тела итн. За разлика од овие експериментални комплетно нихилистички настроени облици на изведбеност, во Европа преку дејноста на Пина Бауш, Јохан Кресник и др. кореографи следиме надградба на модерната, но преку сосема нови форми. Претставите на овие кореографи стануваат ирониски. Бриколажноста се имплементира како стандард, нешто што беше тотално непознато за танцовиот театар. Доколку се осврнеме на македонскиот контекст, елементи од

постмодернизам може да се најдат кај повеќе автори. Претставата *Самовили и демони* (2012), авторство на Јована Зајкова, Бобан Русески кореографија, Евгенија Здравевска музика, презеде цитати од македонскиот фолклор и создаде нов концептуален асамблаж кој основните значења ги постави во сосема нов контекст, ирониски преосмислувајќи ги стереотипизираниите утврдени позиции, поимања и значења⁹.



Самовили и демони, автори Јована Зајкова, Бобан Русески и Евгенија Здравевска, Дом на АРМ (2022). Фото Драган Перковски, фотоархив Јована Зајкова

Колку и да изгледа сложен процесот на определување на основните одлики на постмодерното уметничко дело, најсигурниот пат е да се повикаме на теоријата на најреферентните теоретичари на овој правец. Но ќе стартуваме со теоријата на деконструктивистот и постструктуралист Жак Дерида¹⁰. Преку деконструкцијата на текстот, тој започна да укажува на флуидноста на значењата, трагите кои постојат, притоа иницирајќи промислување/проблематизирање на темелните значења и вредности. Овој тренд на поставување централни, непобитни и изворни вистини беше карактеристика на европската и донекаде (нешто подоцна) американската мисла. Ихаб Хасан, автор кој посветено се занимава со дефинирање на постмодерната, компарирајќи ги модернизмот и постмодернизмот пишува дека првиот е „формалистички/хиерархиски, вториот антиформалистички/анархичен.“

⁹ Подетално во Zdravkova Djeparoska (2024)

¹⁰ За Дерида и релацијата на неговите ставови во однос на театарот во Лужина (2004)

(Hassan, 1987:xiii) Модерната инсистира да го верифицира и наметне својот став, поглед, доктрина како најзначајни, во моментот највалидни позиции и да се даде значење на конкретниот независно од каков профил (мисловен, етички, научен, естетички итн.) концепт. Центарот, врвот, средиштето беа крунски категории кои беспоговорно мораа да бидат прифатени. Овај принцип го среќаваме и во уметноста, тој буквално, но и индиректно беше водечка категорија долг период. Практиката да се наметнуваат одредени стилски опции и начин на креирање како единствено исправен и прифатен начин, додека сè останато беше толкувано како отклонување, некомпетенција, невалидност и отсуство на добар вкус, го следиме низ историјата. Тоа донекаде е променето во XX век. „Деконструкцијата во уметноста се јавува како хибридна постапка на соочување со различните (специфичен и определен) стилски, жанровски, иконографски и композициски аспекти во еден дел кој повеќе не е целина (pas tout)“ (Šuvaković, 2005:84). Плуралноста, неконзистентноста на уметничките правци е тренд со кој се среќеваме во современата уметност. Хачион, дискутирајќи ги прашањата за (не)стабилноста на уметничките категории и креативни постапки, забележува „децентрирањето на постмодереното, ексцентричното“ (Hačion, 1996:105).

Овој процес на децентрализирање е отпор на наметнатите еднаш засекогаш поставени „вистини“, ставови и позиции. Жан Франсоа Лиотар продолжи во оваа насока. Тој ја вулгаризира нарцисоидната логоцентрична доктрина на „развиениот“ свет и стави крај на „големите приказни“, односно „големите наративи“ кои можеме да ги толкуваме како идеологии, правци, теории, концепти итн. Овој дискурс се потпираше на легитимизација, авторитет, па дури на моменти преоѓаше во тоталитет. За разлика од ова, постмодерната е фрагментарна, мозаична, ризомска структура составена од мноштво **„мали приказни“** или **„мали наративи“**. „Наклонетоста кон големите нарации е исклучена; не можеме да прибегнуваме ниту кон дијалектиката на Духот, па дури ниту кон еманципацијата на човештвото како легитимизација на постмодерниот научен дискурс. Како што гледате, 'малата приказна' останува во првичниот облик...“ (Liota, 1988:99). Сето ова можеби изгледа теориски апстрактно, но само доколку фрлиме поглед на историјата на уметноста на XX век ќе забележиме, за разлика од претходните столетија, дека тоа е период кога ниту еден стилски концепт не е доминантен во уметноста. „Постмодернистичката уметност започнува со напад на модернистичките граници на уметноста“ (Novitz, 2000:163). Менувањето правци, стилови до крајот на векот нè доведува до една неверојатна состојба во која секој уметник создава свој автономен стил. Само како илустрација би го навела текстот на Пол Тејлор, претставник на третата генерација модерни кореографи (кореографите се рангираат според временските, а не стилските критериуми, што е уште една потврда за уривање на стилските монолити) вели: „За мене модерен танц е дозвола да го правам тоа што чувствувам дека е вредно, без никој да ми каже дека не смеам да го правам тоа, обвинувајќи ме дека тоа не влегува во ниту една категорија“ (Anderson, 1997:3). Слободата на творештвото каде што нема наметнување некакви стилски, формативни, концептуални параметри доведува до изблик на творечки вариетети и во тој правец може да говориме за постоење множество „мали уметнички наративи“.

Уметничкото дело во постмодерната средина не може да остане надвор од актуелните општествено-економско-политички односи. Тоа е поставено од една страна наспроти културната политика, но од друга наспроти уметничкиот пазар.

Современото постмодерно друштво е информатичко, за разлика од модернистичкото друштво кое беше индустриско. Ова состојба се рефлектира и на уметничкото дело кое станува еклектично, отворено, многу често виртуелно, особено во ликовните уметности.

Од друга страна, постмодерното уметничко дело многу често ја користи **рециклажната постапка**, тоа зема цитати од веќе постојни уметнички дела и ги преработува или, пак, ги вклопува менувајќи ги значењата. Постмодерното дело често наликува на **монтажа** или, пак, на пачворк направен од мноштво составни парченца. Притоа да не ја забораваме **иронијата**, која се провлекува како лајт-тема во постмодерното дело. Постмодерното дело го поставува гледачот/слушателот во една поинаква состојба од конвенционалната. Рецепцијата се одвива преку сосема поинаква диоптрија и секако неметнува потреба од влог на публиката.

Ихаб Хасан во својата книга *Постмодерен пресврт, есеи за постмодерната теорија и култура* направи еден компаративен приод анализирајќи ја постмодерната во однос на модернизмот. Тој ги подвлекува најзначајните точки на разидување кои ги имаат делата во модернизмот наспроти постмодернизмот. Во овој дел ќе биде преземен дел од неговата компарација релевантна за полето на изведувачките практики:

Модернизам	Постмодернизам
Форма (конјуктивна, затворена)	Антиформа (дисјунктивна, отворена)
Цел	Игра
Хиерархија	Анархија
Уметнички објект/завршена работа	Процес/перформанс/хепенинг
Растојание	Учество
Создавање/тотализација	Декреација/деконструкција
Синтеза	Антитеза
Жанр/граница	Текст/интертекст
Селекција	Комбинација
Наратив/голема историја	Антинаративна/мала историја
Метафизика	Иронија
Детерминантност	Неодреденост
	(Hassan, 1987:91)

Според Хасан, модернизмот се занимава со финалниот продукт, затскривајќи го патот до создавање на уметничкото дело. Во модернистичкото уметничко дело постои хиерархија, определеност во однос на структурните карактеристики кои се потчинуваат на наративите т.е. теориите одредени од признаени центри (теориски, уметнички, политички итн.) За разлика од тоа, постмодернизмот е насочен на процесот, на составните делови, кои многу често се видливи за публиката. Во продолжение ќе биде изложена идејата на Ивон Рајнер од најзиниот текст *Мозокот е мускул*, кој го носи истиот назив како и нејзината кореографија. Многу од гореизложеното за формата и одликите на постмодерното дело на Хасан може да ги пронајдеме во овој извадок кој се залага за замена на установените форми со нови, односно преод од модерното кон постмодерното танцово дело.

Супституција	
наметната готова форма	енергетска еднаквост и пронајдено движење
форми на унитарност, модули	еднаквост на деловите, можност за повторување
непрекината површина	повторување или дискретни акции
нереферентни форми	неутрална изведба
буквалност	задача или активности слични на задача
единственост	самостојност на акција, настан, тон
човечки размери	човечки размери
	(Rainer, 1998:158)

Оваа потрага по некаква одредница на постмодернизмот ќе биде завршена со уште еден став на Хасан „постмодернизмот е радикално тропичен, фигуративен, иреалистичен“ (Hassan, 1989:172). Во овој контекст би продолжиле дополнувајќи дека постмодернизмот во уметноста е ироничен, фрагментарен, неадиктивен, истражувачки, деконструктивистички во процесот на креирање...

ДИЈАЛЕКТИКА НА СПРОТИВНОСТИТЕ

Високо и ниско, авангардно и популарно, кич и уметност

„Свездена ноќ“, оригинал бесценет и внимателно изложен во Музејот на модерната уметност во Њујорк кој привлекува милионска публика, наспроти сериското производство на предмети со употребна вредност (садови, облека, аксесоари, бележници и што уште не). Оттука го започнуваме патувањето по границата која дели на „висока и ниска уметност“ (Fisher, 2002:473), „висока и популарна уметност“ (Smuts 2015:215) „висока и ниска култура“ (Baelo-Allué, 2012:1)¹¹. Во ова истражување сметам дека најадекватна е поделбата да ја сведеме на термините - **уметност** и **популарна/масовна култура**. Во деловите во кои ќе се реферира на некој од гореспоменатите автори преку цитирање делови ќе бидат искористени термините што тие самите ги дефинирале и ги користат.



Оригинал наспроти применета употреба на сликата

Во примерот со Ван Гог многу лесно се заклучува и подредува кој експонат/предмет/продукт во која категорија припаѓа. Но дали е сè така едноставно и дали оваа широка автострада во еден момент во далечината не се соединува и претопува? Како да се препознае и да се издвои уметничкото дело на Кејџ од шумот

¹¹ Голем дел од авторите чии истражувања се вклучени во содржините на оваа книга го користат терминот ниска уметност. Барем во поимањето на македонски јазик ваквиот поим е нефункционален, внесува конфузија и не упатува на областа од интерес. Поради тоа, истиот е супституиран со популарна култура.

на њујоршките улици? Како да се одреди која конзерва на Campbell soup е податлива за реклама, а која го наоѓа местото на платното на Енди Ворхол? Во овој случај имаме инверзно поставена ситуација, поп-артот, готовиот производ од сериското производство го вознесува во сферата на уметноста. За ова стана збор во претходните содржини, но тие, исто така, интерферираат и со темата за високото и ниското.

„Од осумнаесеттиот век па понатаму се развија нови медиуми за масовно општество: масовно произведени книги и визуелни отпечатоци, фотографија, филмски снимки, радио, телевизија, звучни снимки, компјутери, интернет и така натаму. Технолошкиот развој доведе до општествени промени во текот на последните двесте години и до пролиферација на уметничките форми и жанрови“ (Fisher, 2002:529). Прашањето за овие различни културни форми како тема ме интригира подолг период. Во едно претходно истражување направено кон средината на деведесеттите години на XX век на истава тема, дојдов до неколку клучни категории кои го детерминираат различниот капацитет и содржината на уметноста, односно популарната/масовната култура. Оттаму ќе бидат извлечени базичните одлики.

Категорија	Уметност	Популарна/масовна култура
формално-содржинска	оригиналност	цитатност, повторливост
Рецепција	дистанца слоевитост отвореност	адикција површност затвореност
ефект	естетски	економски
Индикации	авторство автономност уникатност	колективна продукција матрици на продукција сериско производство забавност

Формално-содржински карактеристики

Наведените карактеристики прават разграничување и во нив се нотираат разлики во двете сфери на опсервација - уметноста и популарната култура. Започнувајќи од првата категорија поврзана со содржината и формата, веднаш се

наметнуваат неколку крупни разлики. Уметноста е во постојана потрага по нови облици, изрази и медиуми на експресија. Оригиналноста е основна идеја водилка во креирањето на уметничкото дело, независно на која уметност ѝ припаѓа. Небојша Вилиќ забележува: „Индивидуализмот како категорија на разликувањето, разграничувањето, на особеното, како специфично својство на Субјектот, е линија на распознавање и раздвојување меѓу уметниците“ (Вилиќ, 1998:30). Оригиналноста, индивидуалноста и уникатноста се надополнуваат и испреплетуваат во создавањето на уметничкото дело. За разлика од ова нагласено својство на уметничката продукција, во масовната култура често отворено и свесно се посегнува по веќе постојни дела, по проверени матрици и препознатливи шаблони. Фишер, потпирајќи се на истражувањата на неколку истражувачи на овој дуален феномен, (Ноел Карол, Ричард Шустерман) прави разграничување: „Честа поплака е дека популарната или масовната уметност е силно формализирана, додека вистинската уметност е оригинална во својата концепција и во нејзините цели“ (Fisher, 2002:533).

Горенаведените примери покажуваат тренд на „позајмување“ клишеа, содржини, но и комплетни дела и нивно користење во рамките на популарната култура. За разлика од уникатноста на уметноста, популарната култура, односно нејзините креатори користат проверени, прифатени и добро познати содржини. Макс Хоркхајмер и Теодор Адорно во поглавјето „Културна индустрија“ од својата книга *Дијалектика на просветителството*, напишана во 1944 година, упатија отворена и остра критика на масовната култура. Тие во неа се обидоа да ги демаскираат тенденциите и механизмите што стојат како основни премиси во функционирањето на ова подрачје. „Културната индустрија ја поставува имитацијата како апсолут“ (Horkheimer, Adorno, 1989:137). Во оваа сфера имитацијата, репетицијата и серијноста не се негативни одлики, туку се постапки кои служат за достигнување на целите кои си ги поставува пред себе оваа сфера од културата.

Рецепција

Во овој дел кон популарната култура ќе биде приклучен кичот. Оваа категорија наместа се пресекува со популарната култура. Меѓу другото, овој пресек може да се проследи преку рецепцијата. Начинот на прифаќање, „консумирање“, следење на уметноста поставена наспроти масовната култура во целиот комплекс прикажува воочливи разлики. Лудвиг Гиц, кој академски го проучува феноменот на кичот, потенцира една мошне дистинктивна карактеристика која може да се пронајде и во однос на популарната/масовната култура. „Чувството на единство, кон кое претендира сè што е кичерско, го прави односот субјект/објект осмотски“ (Гиц, 1988:50). Тенденцијата за претопување и за комплетно соединување на консументот со продуктот е присутна и мошне воочлива кај оваа продукција. Ова наметнува адиктивен однос кон секој производ од оваа сфера, но едновременно дава чувство на задоволство. „Каплан (1972) наоѓа многу карактеристични разлики меѓу популарната уметност и високата уметност. Во популарната уметност доминира

потребата за познати форми, нетрпеливост кон двосмисленоста, склоност кон леснотија и емоционално уживање" (Fisher, 2002:531). „Заразноста“ на одреден рефрен, „зависноста“ од ТВ-новела, нестрпливото очекување на таканаречените „викенд-романи“ итн. се потврда за своевидната рецептивна „зависност“ која ја создаваат. Процесот, односно природата на овој вид рецепција, е поврзан и со форматирањето на содржината. За разлика од ова, уметноста не се обидува да биде по секоја цена привлечна, таа многу често е дистанцирана и автономна. Таа нуди продукт, не следи желби и наметнувања од публиката.

Втората значајна разлика во рецепцијата е поврзана со претходната, таа го обликува начинот на кој се прифаќа, односно ја следи секоја од овие дуални категории. Кај масовната култура тоа е лесно достапна содржина, јасни пораки и дефинирани категории околу кои не постои можност за промислување, опсервација и различен став. Тоа се постигнува со симплификација на содржините, односно со користење постојни, установени, но многу позначајно, прифатени обрасци. „Не само што типовите шлагери, ѕвездите на мелодрамските серии циклички се одржуваат како крути инваријанти, но и специфичната содржина, тоа што треба да биде привидно променливо е изведено од ова“ (Horkheimer, Adorno, 1989:131). Карол забележува дека популарната култура е „намерно дизајнирана да гравитира во нејзините структурни избори (на пример, наративни форми, симболика, наменет афект, па дури и содржина) кон оние избори кои ветуваат пристапност со минимален напор ... за најголем број неедуцирана (или релативно неедуцирана) публика“ (Carroll, 1998: 196). За разлика од ова, содржинската структура на уметноста носи слоевитост, многузначеност, слобода на толкување. „`Името на розата` содржи три значајни дискурса: книжевно-историски, теолошко-филозофски и популарно-културен, поставувајќи на тој начин паралела на три подрачја..." (Наџон, 1996: 27). Кој од слоевите ќе стане доминантен во толкувањето и во самата рецепција е решение на читателот (следи поглавје посветено комплетно на публиката во која овие прашања ќе бидат систематски проследени и елаборирани). Фишер ја држи оваа линија на толкување забележувајќи: „Вистинската уметност е уметност која бара активно гледање. За разлика од масовната или популарната уметност, која има цел да генерира широка привлечност и пристапност и пасивен прием. Лесното е и безбедно“ (Fisher, 2002:531).

Ефект

Можеби главната разлика на овие две категории е во ефектот што се очекува да го постигне секоја од нив. Профитот наспроти авторскиот уметнички дострел и трагата. Многумина што се занимаваат со оваа сфера на културата ја забележуваат крајната цел на продуктот во делот на масовната култура. „Културната индустрија може да се пофали дека одлично ја спроведе често несмасната транзиција на културата во сферата на потрошувачката, тоа го подигна на ниво на принцип, ја ослободи забавата од наметливата наивност и го поправи квалитетот на стоката“ (Horkheimer, Adorno, 1989:140). Арон Смутс, иако грчевите се труди да го убеди

читателот дека профитот не е основниот параметар во создавањето на популарната култура, сепак забележува: „Ова е многу јасно. Колку е поголема публиката, толку повеќе пари може да се заработат од продажбата и од рекламирањето“ (Smuts, 2015:222). Би било илузорно уметничките дела да ги претставиме како безинтересни предмети кои не се подведуваат под ниту еден економски, односно паричен параметар. Доволно е да се споменат аукциите на познатите сликарски дела и да се воочи дека нивната продажба достигнува вртоглави суми. Еднозначните и крути разграничувања, особено во денешното општество, се навозможни, но од друга страна мошне воочлива е економската логика присутна во делот на популарната, односно масовната култура. Уметноста никогаш не тргнува од потребата да се достигне финансиски бенефит, туку од потребата да се создаде трајна естетска вредност и препознатливост.

Индикации

Уметноста и уметникот/авторот дејствуваат како сврзани садови, цела тема во содржините беше посветена на авторот. Тој е појдовната носечка категорија во уметноста. Новите теории го релативизираат неговото значење, дефинирајќи го авторот како „скриптор“, но секако дека неговата функција не може да се укине. Да ги земеме на пример најекстремните експоненти, каде што една музичка композиција би се состоела само од звуци снимени на некој автопат или една танцова композиција која би почивала на неподвижно седење на подот без ниту едно поместување, ниту телесна активност (примери кои може да се сретнат во современата уметност), сепак дури и зад ваквите уметнички дела стои автор. Името на авторот е нераскинливо, каузално поврзано со уметничкото дело. Спротивно, популарната култура само навидум има авторство. Големите поп-свезди имаат цели тимови со точно определени задачи (подготовка на музика, текстови, видеоспотови, рекламни материјали, стајлинг итн). Во масовната култура финалниот продукт е процес на сегментирано производство на кое фазно работат повеќе, за нас, „анонимни“ автори. Фишер ја постави масовизацијата на популарната култура наспроти уменоста, каде што забележува дека истата е „...уникатен израз кој произлегува од личната визија“ (Fisher, 2002:533). Идентификалниот, автентичен израз е особено ценет во уметноста, иновативноста е главниот двигател низ уметничките правци и стилови. Дури и кога постои колективно авторство присутно во изведувачките уметности, секој од авторите е многу добро познат. Во програмите што ги добиваме пред изведбата на балетска претстава се наведени имињата на комплетната екипа. Да го земеме за пример *Лебедово езеро*¹², наоѓаме информација за композитор П. И. Чајковски, кореографија М. Петипа, Л. Иванов и А. Месерер, во делот на изведбата наведени се сите изведувачи поименично, завршувајќи со авторите на сценското оформување. Секој од овие уметници има свое место и тој е истакнат. За разлика од тоа, во масовната култура видлив и значаен за публиката е

¹² Информации превземени од програмата од изведба на *Лебедово езеро* 2023 во Националната опера и балет

„најистурениот“, најрепрезентативниот носител (пејач, група итн.) или се минимизирани, односно речиси невоочливи авторите (викенд-романи, применета „уметност“ – продукција на производи со употребна намена) итн.

Уметноста е често претенциозна и елитна во однос на нејзиното прифаќање. За разлика од тоа на популарната/масовната култура влијае сосема спротивно. „Оперативната максима е оваа: не оттргнувај никого. Оттука, делата на масовната уметност треба да бидат дизајнирани да бидат достапни за најшироката можна група - односно, тие треба да бидат дизајнирани до најмал заеднички именител. Најнискиот заеднички именител означува дека едно дело може да има најширока можна публика.“ (Smuts, 2015:222). Во привлекувањето масовна публика еден од критериумите што популарната култура ги користи е забавата/забавноста.

На луѓето треба да им се допаднат делата. И луѓето имаат тенденција да го сакаат тоа што го сметаат за забавно. Оттука, за да биде успешна популарната уметност, првенствено мора да биде дизајнирана да обезбеди забава. Бидејќи забавата е инфериорна во однос на целите што креаторите на високата уметност и авангардната уметност се слободни да ги следат, популарната уметност има тенденција да биде инфериорна (ibid, 224).

„Културната индустрија станува погон за забава“ (Horkheimer, Adorno, 1989:142). Но Смутс во истата статија ја излага и контратезата дека навистина забавата е срцевината на популарната култура, но и дека не смееме така еднозначно да ја поставиме линијата на поделбата во однос на уметноста. Елементи на забава и забавност следиме и во одредени уметнички форми.

Фузија

Класификацијата и строгата делбена конфигурација денес е сè потешко да се одржи. Гореприложениот кластер на ефекти, индиции и карактеристики сè уште постои, но категориите се многу понекогаш неконзистентни од периодот кога истата беше креирана (средина од последната декада на XX век). Сè повеќе следиме пермутација, односно фузија на карактеристики и одлики. Тоа го забележуваат и други автори кои се занимаваат со оваа сфера. „Голем дел од она што сега спаѓа во категоријата висока уметност, како што се драмите на Шекспир, беше популарна уметност во тоа време. Нашата категорија на висока уметност е повеќе почесна отколку класификативна ... Разликата помеѓу високата и популарната уметност е мешавина од традицијата и предрасудите“ (Smuts, 2015:226). „Работите сами по себе не се ниту високи ниту ниски, наместо тоа, категориите висока или ниска зависат од тоа како уметничките дела се разгледуваат и се третираат. Навистина, јасно е дека делата мигрираат помеѓу категориите. Не само што мигрираат, претставите и оперите од популарни до високи, но и делата на Моцарт, Бетовен, Леонардо и Моне се

преселиле од концертните сали и музеите во музиката за филмови и на маиците" (Fisher, 2003:532). Сериското производство имплицитно поврзувано со масовната култура го користи и високата уметност. Ексклузивните концерти на тенорите Лучано Павароти, Пласидо Доминго и Хозе Карерас одржани на термите Каракале во Рим се ставени на цеде и се умножени во милионски тиражи. Од друга страна, профитот кој како индикатор го еквивалиравме со популарната култура се губи во ерата на достапност во виртуелниот простор. Концертите, настапите во големите оперски и балетски куќи како Бољшој театарот, Париската опера, Метрополитен театарот, Миланската Ла Скала театар со најголемите изведувачи на денешнината, но и концертите на поп-иконите Мадона, Ријана, Тејлор Свифт ни се нудат бесплатно на каналот youtube. Овој нов простор, создаден со технологијата, ги соединува спротивставените категории. „Бинарноста (00010011) се јавува како модалитет на изедначувањето на `високата` и `ниската` уметност...." (Вилиќ, 1988:26).

Лозунгот за автономноста на уметничкото дело возгласена од модерната, во услови на пазарна економија, потрошувачка идеологија и доминација на капиталот како основен вредносен параметар го става и уметничкото дело во комплетно нова позиција. Во овој сектор, особено во XXI век, се надоврзуваат новите технологии и информатичкото општество. Жан Бодријар го разгледува односот на производство - потрошувачка. Тој го воведува терминот „културна рециклажа". Таа не е толкувана како континуитет на одредени развојни, естетски етапи и идеи. Културната рециклажа е поврзана со потрошувачката и се конектира со новите технологии. Прашањата за „високата" и за „ниската" култура во ерата на постмодерната доаѓаат до точка на пресекување и интерференција. Уметничките дела, особено во втората половина на XX век, првпат почнуваат да се умножуваат и да се произведуваат масовно. Наместо мануелно - машински, на лента, сериски, наместо ограничен број на продукција – можност за бесконечна мултипликација. Тоа, самото уметничко дело како објект го исполнува со нови значења. Бодријар забележува: „Логиката на потрошувачката го елиминира традиционалниот возвишен статус на уметничките претставување" (во Џепароски, 1998:327).

ПУБЛИКА

ПУБЛИКАТА КАКО СУШТИНСКИ ЕЛЕМЕНТ ВО ФУНКЦИОНИРАЊЕТО НА УМЕТНИЧКАТА ИЗВЕДБА

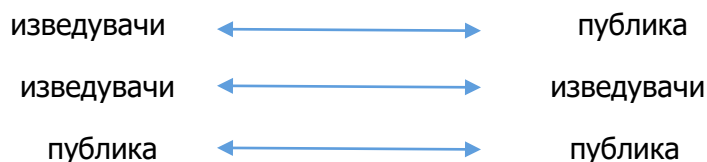
Следење, однесување, реакција

Изведбата е клучно и нераскинливо поврзана со авторот/изведувачот, но дали само авторот/изведувачот е единствениот услов за постоење на уметничкото дело, односно остварување на функционирањето на уметноста? Одговорот лежи во самата физиологија на изведбата како уметнички чин. Во синџирот елементи кои ја сочинуваат изведбата се дефинира најелементарната релација, која ја добива следната форма:



Последниот елемент од општата комуникациска шема е **примателот на пораката**, кој во оваа анализа на изведувачките практики се изедначува со **гледачот**, односно со **публиката**. Со можност оваа шема да се дополнува, во овој момент е доволна дадената тријада. Сликаарско платно одложено во музејско депо, скулптура поставена во складиштен простор. Нотите отпечатени и уредно подредени во папка, книга која стои на рафтот на библиотека. Овие примери ни говорат дека уметничкото дело само по себе може самостојно да егзистира. Меѓутоа, користејќи ги наведените примери, може со сигурност да истакнеме дека ниту едно уметничко дело без постоење на последниот елемент од низата - публиката не може да ја изврши сопствената основна функција. Без публика уметничкото дело не може да креира контакт, односно **комуникација со реципиентот** што е негова основна задача. Авторката Каролин Хајм во книгата со наслов *Публиката како изведувач* искажува идентичен став: „Потребен е барем еден изведувач и еден сведок на извршувањето на интенционални дејствија во одреден простор како што е театарот за изведбата да опстои“ (Heim, 2016:4).

Хајм понатаму забележува: „Срцевината на целиот театар е средбата: средбата на актерите со публиката, актерите едни со дуги, членовите на публиката едни со други“ (ibid, 3). Во овој извадок наоѓаме категории, односно релации кои се воспоставени и егзистираат од првите изведби до денес. Тоа се:



Категориите кои се дистинктивни (изведувачи: актери, пејачи, музички изведувачи, танчари, диригент) наспроти публиката (составена од индивидуи со сопствени гледишта, ставови и вкусови) ја создаваат сложената шема во самата функција на изведувачките уметности, но едновременно го поставува и прашањето за природата и начинот на релациите кои се воспоставуваат помеѓу овие елементи. Гледано историски, во воведот кон хистоматијата *Теорија на драмата и театарот*, театрологот Јелена Лужина истакнува: „... релацијата *гледач (реципиент) – текст/претстава* била исклучително релевантна, та дури таа (со векови во голема мера) го одредувала текот на драмската (и театарската) техника. И дека, најпосле, секој еден модел на теориско мислење, колку и да е церебрален или апстрактен, во една фаза од својот развој (обично најзрелата!), неминовно му се свртува на реципиентот“ (Лужина, 1998:19). Во овој момент од суштинско значење е одредување на природата на овие релации (во овој дел најзначајни се првата и третата од гореприкажаните односи). Ханс Роберт Јаус го разгледува функционирањето на изведбата, тој дава една мошне суштинска забелешка: „Продуктивната и рецептивната страна на естетското искуство стапуваат во дијалектички однос: делото не може да постои без својата функција, неговата функција претпоставува рецепција; судот на публиката, од своја страна ја условува продукцијата на авторот“ (Jaus, 1978:366). На кој начин се исполнува овој вид комуникација и каква е природата на таа комуникација, арсеналот на алатки што ги користи публиката итн. се темите со кои се занимава овој тематски блок.

Гледачот е подготвен да ја прифати театарската/сценската екскурзија низ временски различни периоди, индиректната средба со различни реални, но и надреални суштества, појави, ликови итн. длабоко свесен за симулацијата на другата стварност. Според конвенцијата, публиката следи сè што се прикажува на сцената, но, исто така, никогаш, ниту, ни под никакви услови (овој аспект се обидува да го поништи контемпоралниот театар) не учествува во дејството. Евелин Ертел пишува за кодови што дополнително ја вградуваат изведбата: „Начинот на кој една театарска изведба е интерпункциски определена преку цела серија средства: спуштање на завесата, целосна темнина, промена на декорот итн. е карактеристичен и својствен за театарот (вклучително и лирскиот)“ (Ертел, 1998:281). Дури и во гледалиштата-рамки (каде што не постои завеса и издвоен сценски простор додека гледачите кружно или квадратно ги обиколуваат изведувачите) или, пак, во амбиенталниот театар таа разграничувачка линија постои, таа е резултат на активноста, дејствувањето на актерите/танчарите и нивното егзистирање во театарската временско-просторна константа. Од друга страна, гледачите „воајерски“ го следат тоа што се прикажува. Театарот е способен да комбинира и да креира разни контексти, стварности, фониви. Сценската изведба е како патување на кое пејзажите се менуваат, но гледачот никогаш не излегува надвор од своето удобно

купе. Овој простор е можност да се прикаже, доживее (преживее) индиректно, дури и тоа што во секојдневниот живот е невозможно. „Да се гледа другиот како го прави и го добива тоа за што јас сонувам - тоа претставува специфично задоволство: сцената е, исто така, 'другата сцена', изграден фантазам, физички присутен одделен од мене со 'рампата', пречка на невозможното“ (Иберсфелд, 1998:310). Балетскиот театар особено засилено ја користи фантастиката, имагинацијата и иреалното, комбинацијата на живи ликови со ликови метафори (добро, зло, храброст итн.), ликови симболи (сонце, ноќ), анимални ликови (птици, диви животни). Оваа постапка е речиси неизоставна во класичните претстави. Од друга страна, некои авангардни театарски групи сопствениот живот го пренесоа на сцена, каде што истиот се трансформира во театарски чин. Шекнер во својот есеј „Вести, секс и постмодерната сценска теорија“ опишува претстава на групата Сквот која експериментира со преземање исечоци/фрагменти од секојдневниот живот, често оставајќи ја публиката збунета - што од дејствата се театарски чин, а што директен упад на реалноста. Но, дури и во вакви услови, Шекнер истакнува: „Кога полицијата ќе влезе на сцената кај Сквот, тие стануваат уметност, без оглед на тоа што им била вистинската намера или што чувствуваат во врска со тоа“ (Šekner, 1992:190).



Визура на гледачот

Релацијата уметничко дело - публика како што може да се констатира, е однапред условена со низа конвенции, правила и норми. Но, истата е дополнително одредена/условена од социјалниот контекст. Анализирајќи ги различните изведувачки контексти (историски, географски, стилски итн.) преку нив може да го

одредиме менувањето на функцијата на изведувачот, односно местото и значењето на публиката. Трансформацијата на **однесувањето на публиката** се случува постепено иницирано од поширокиот или од потесниот контекст. Учеството на гледачите во финалните делови на преставите прикажани на дворовите на европските монарси од XVI до XVII век говори за комплетно поништување на бариерите помеѓу публиката и изведувачите, односно стопување на категориите изведувач и публика. Најдрастичен пример за ова е кралот Луј XIV, кој бил пасиониран танчар, тој од гледач во текот на една претстава се преобразувал во изведувач користејќи ја изведбата/танцот за испраќање политички пораки (Здравкова-Џепароска 2006). Хајм забележува дека во театрите до 1880 година (авторката ја зема годината во која е внесено електричното осветлување во театрите во Лондон и во Њујорк) публиката активно реагираше и искажувала став во однос на изведбата. Во овој период кој го истражува забележува интересни прифатени конвенции помеѓу главните создавачи на театарскиот чин, во овој случај актерите и публиката. Публиката ја исвирувала лошата изведба, во текот на претставата довикувала и коментирала, одобрувала и аплаудирала. Се водел жив дијалог, понекогаш проследен со постапки непоимливи за современата изведба. „Инвентарот на предмети фрлени од публиката на сцената е обемен: овошје, зеленчук, јаткасти плодови, јајца, колачи, пити, пржена риба, хартиени кеси со брашно, шишиња, прибор за јадење, монети, бонбони, ножеви за пенкало и клучеви“ (Heim, 2016:47). Таа забележува драстична промена која се рефлектира преку хомогенизирање на реакциите од XIX век. Тоа подразбира комплетно пасивизирање на публиката. Со низата промени, затемнување на гледалиштето, новите стилови на актерска игра, создавањето на буржуаската публика, се случува своевидно „анестезирање“, односно „умртвување“ на публиката, која во конвенционалните изведби (особено во операта, балетот) трае до денес. Единствен можен „глас“/инструмент на комуникација е аплаузот, односно неговото отсуство. „Аплаузите за време на изведбата беа еден од највиталните перформативи на публиката“ (ibid, 55). Во поглавјето посветено на категоријата автор, во анализата на актуелните теории можеше да се согледа конвергентна тенденција во однос на поставената шема, односно составните елементи. Во втората половина на XX век тежиштето од авторот полека се пренесе кон читателот, слушателот, гледачот, односно кон публиката. При што на публиката ѝ се даде проширена функција, таа стана коавтор во процесот на „консумирање“ на уметничкото дело. Доколку направиме споредба со претходните примери од XVI, XVII и XVIII век, во тој период публиката беше **коизведувач** со своите коментари, упади во самата изведбата итн., за разлика од тоа современиот гледач стана **кокреатор** во уметничката рецепција.

СЦЕНА, АРХИТЕКТУРА И ПУБЛИКА

Некои историски факти за сценските изведби

Прашањето за просторот на изведбата можеби навидум изгледа несуштинско во однос на публиката, но овој елемент драстично ја менува самата рецепција. Иан Мекентош се занимава со проучување на архитектониката на сценскиот простор и импактот врз сценското дело. Тој забележува: „Да резимираме: главната цел на театарската архитектура е да обезбеди канал за енергија“ (Mackintosh, 1993: 168). Мекентош не е единствениот кој ја забележува врската т.е. условеноста од формата и планот на театарскиот простор во однос на уметничкото дело. Социологот Жан Дивиньо пронаоѓа врска помеѓу социјалниот и сценскиот простор како и психолошкиот ефект на изведбата врз публиката. Тој пишува „на полукружната хеленска сцена, 'италијанската сцена', или на подигнатиот подиум за прикажување мистерии се присутни сите локации на дејствување, *затоа што тој простор е замислен како целина* и подразбира постоење различни сценски површини кои психолошки различно влијаат на гледачот...” (Divinjo, 1978: 24). Поради тоа, во овој дел посветен на гледачот и рецепцијата на уметничкото дело ќе биде изложена еволуцијата на сценскиот простор во релација со позицијата на публиката.

Од ритуал до театар

Театрите во антиката имале три основни дистинктивни сектори. Кружен (Грција) или полукружен (Рим) дел - *орхестра* со *тимела* (Грција, централно место каде што стоел хорот), *скена* со просцениум (место за актерите) и *театрон* или *кавеја* (полукружно гледалиште). Покрај постоењето идентични елементи, театрите на хеленскиот и римскиот период демонстрираат драстични разлики во однос на рецепцијата. Генезата на европскиот театар е во дионисиските ритуали. Тоа ни ја открива функцијата на театарот во Грција. Онаа добро утврдена вертикала која постои кај ритуалите, чинот на поврзување со вишите, атемпорални и трансцендентални сили, во театарот постепено е супституирана со поврзување на изведувачите со гледачите. Антропологот Виктор Тарнер ја забележува суштинската разлика поврзана со овие дејства. „Обредот за разлика од театарот, не прави разлика помеѓу публиката и изведувачите“ (Turner, 1989: 238). За генезата и врската

на ритуалните со театарските изведби пишуваше и авторот Шефнер пронаоѓајќи заеднички поврзувачки елементи (Šefner 19890). Со востановувањето на првите изведби поврзани со првите театарски сцени се поставува една невидлива, но разграничувачка бариера, која ги моделира категориите на **изведувачи и публика**. Роналд Харвуд констатира „уметничката драма мораше да ја надрасне и прошири функцијата што ја имаше обредот, извршувајќи процес во кој човекот, тој трагичен јунак ќе биде вовлечен во новата шема на нештата за да ја преиспита својата улога“ (Harvud, 1998, 53). Пасивната улога на публиката во театарот наспроти активниот однос во ритуалните дејства. Оваа специфика игра значајна улога во рецепцијата кога станува збор за уметничкиот продукт и релациите што ги воспоставува.

Трансформацијата и транзицијата на функциите од ритуал кон театар е комплексен и долготраен процес. Театарската изведба во грчките полиси сè уште интегрирала ритуални елементи како што е чинот на жртвување пред почетокот на фестивалите за што сведочи и самата поставеност на просторот. Грчкиот театар ја поставил орхестрата како централен дел околу кој скалесто се издигнуваат местата за гледачите. Епицентрално е поставена тимелата на која се извршувал чинот на жртвувањето. Ангелос Ханиотис пишува „откако ќе се принесеше жртва на тимелата, во величествен амбиент свештеникот во свечена одора кажуваше молитва во просторот со одлична акустика...“ (Chaniotis, 2007:65). Авторот Јованов повикувајќи се на истражувањата на Вилијам Смит, пишува дека тимелата добива мултипна намаена од олтар, до погребен споменик, место каде што стои водачот на хорот или свирачот на флејта. (Јованов, 2004). Трагедијата во Грција била рециклажа на митолошките содржини и тоа уште повеќе ја засилувало адикцијата на секој гледач. Публиката сочувствувала со страдањата на јунаците и ги почитувала одлуките на боговите. Може да констатираме дека грчката публика следејќи ги трагедиите доживувала спиритуална рамнотежа што како идеја го носат ритуалите.

Еден од првите, но и најстарите истражувачи во делот на рецепцијата е Аристотел. Елаборирајќи ја трагедијата, тој воведува поим кој е директно поврзан со публиката и со ефектот што публиката го доживува/преживува од следењето на изведбите. Тоа е **катарзата**¹³. Поимот катарза денес многу често на моменти сосема неумесно е користен. Аристотел катарзата ја изедначува со чинот на духовно прочистување преку сочувството и стравот. „Нашето сочувство и стравовите нè носат до точка на рамнотежа, оттаму потекнува чувството на здравје, а со тоа и задоволството“ (Harvud, 1998, 65). Речиси идентична позиција пронаоѓаме кај Касирер: „Преку трагичната поезија душата стекнува нов однос кон своите емоции. Душата ги доживува емоциите на жал, и на страв наместо да ја вознемируваат и загрижуваат, тие ја доведуваат до состојба на мир и спокојство“ (Касирер, 1994:221). Пишувајќи за прикажаните ликови во трагедијата, Аристотел истакнува: „Трагедијата претставува подражавање луѓе подостојни од нас“ (Аристотел, 1990:57). Сцената ги претставувала и ги носела до гледачите идеалните карактери, подобрени и коригирани. Тие се прототипови на грчкото општество, преживувањето

¹³ Значајно е да се забележи дека овој термин воопшто не може да се пронајде во преводот на македонски направен од Михаил Петрушевски. Тој смета дека овој збор воопшто го нема во оригиналот и со тоа тој дава „еден коперниковски пресврт“ како што забележува академик Ѓорѓи Старделов во воведот на изданието од 1990 година.

на нивните судбини и угледот на нивните постапки е модел во кој се огледувал грчкиот гледач.



Сцена, Хераклеја Линкестис, Битола.

Архитектонски многу слични, римскиот театар носи сосема ново значење на публиката. Градителскиот модел се приспособил на новите услови, габаритот се зголемил, но и самиот план на градба. За разлика од грчкиот театар, римскиот извршува соединување на театронот (гледалиштето) со скената и ја преобликува орхестрата од кружна во полукружна. Тимелата во целост се губи. Кругот како симбол на светост, комплетност, совршенство е трансформиран во простор кој станува профан, световен. Томе Јанакиевски го забележува овој трансформативен архитектонски зафат кој не се реперкуирал само на градителскиот план, туку многу повеќе на функцијата и процесот на рецепција. „Орхестрата во римскиот театар имала сосема поинаква улога, која зависела од видот на сценските приредби: хорот постепено исчезнувал, па и орхестрата често служела како дел од гледалиштето ... гледалиште со почесни места“ (Јанакиевски, 2005: 58). На местото на хорот се сместени сенаторите и видните граѓани на Рим. Ова „место кое дотогаш било наменето за боговите сега е наменето за локалните 'богови'“ (Јованов, 2004:69). Во римскиот театар публиката доаѓа да ужива, да ја демонстрира својата моќ за разлика од грчкиот театар. Духовната суштина на изведбата на грчкиот театар се „компензира со трупање материјални богатства“. (ibid,70). Последните остатоци од ефектот на психолошкото внатрешно чувство се губи во задоволството од проследеното со јасно поставена граница помеѓу имагинарното/фикцијата - сцената и реалното - полето на гледачот.



Гледалиште во Хераклеја Линкестис, Битола

Навраќајќи се кон Македонија, битно е да се потцрта дека на овие простори забележуваме жива културна дејност. Преку пронајдените артефакти доаѓаме до најстарите историски пластови. Во однос на театрите досега се откриени четири театри од античкиот период. Од нив три се реконструирани и во добра состојба, тоа се театрите во Хераклеја Линкестис (Битола), Лихнидос (Охрид) и Стоби (Велес). Реконструкцијата на театарот во Скупи сè уште не е започната, иако се знае точната местоположба, поставеноста, основата и формата на самата театарска градба. Овие театри се користат за низа современи фестивали и културни настапи.

Во потрага по нови форми

Развојот на социо-политичките услови се реперкуирал врз изведбата, односно тоа формирало нови **сценски простори во средновековниот период**. **Црковните литургиски драми** се одвивале во црквите на точно определено место (презвитериум). Овој вид изведби имал цел преку конкретни дејства, песни и движења да ја толкуваат црковната служба, која во тој период се одвивала на латински и била комплетно неразбирлива за поголемиот дел од верниците. Постепено **мистериите** и **миракулите** (црковни дејства кои ги прикажувале чудата и тајните напишани во Библијата) се релоцирале во предворјата на црквите. Се забележуваат и мобилни сцени, сцени-кочи. Промената на просторот повторно доведува до преминација на забавниот карактер и постепено комплетно апстрахирање на првичната функција на придружно средство во изведувањето на црковните служби и проповеди. Обидот на црковните власти сцената (оној дел на

црквата во кој на почетокот се одвивале овие литургиски драми) да стане врска со вишите слоеви, со царството господово се претворил во задоволување потреби кои секако не биле од религиозна природа. Овие изведби сè повеќе се претворале во разонода. „Крајно световната природа на сакралните драми (доколку читателот го прифати овој парадоксален израз) беше последица на околностите дека чудото и тоа што треба да биде недофатливо беше прикажувано како нешто сосема природно“ (Divinjo, 1978:201).



„Исмевање на Христа“, Манастир „Св. Ѓоргија“, Старо Нагоричане. Во долната регија на фреската се претставени скомрахи. Фото Ангела Костадиновска

Овие изведби ја преформатираа конструкциската сцена од дел кој бил најниско поставен до најиздигнат дел кој претставува визуелно доминантна површина. Тоа го поставува изведувачот во гледачкиот фокус менувајќи ја перспективата на следење. И повторно од функција преку која би требало верникот да се доближи до божествените сфери¹⁴ и да постигне духовно соединување со нив, овој вид литургиски драми доведуваат до јакнење на профаната страна и забавниот карактер, кој ќе се продолжи во дејствувањето на ренесансните патувачки трупи, особено **комедијата дел арте** (commedia dell'arte). Патувачки трупи имало и на територијата на Македонија и тие се наречени **скомрахи**. Тие во својот арсенал

¹⁴ За начинот на функционирање конкретно на танцот како канал за реакција подетално може да се прочита во текстот Zdravkova Djeparoska (2021)

изразни средства вклучувале глас, вокал, движење, акробатски вештини итн. Запечатени се на повеќе македонски фрески¹⁵.

Ренесансниот сценски простор се приближи можеби најмногу до потребите на човекот, тој се обиде да ги врати концептите на стариот грчки театар, но воведувајќи перспектива во решавањето на сценскиот простор. Изведбата се помести од екстериер (игра на отворено) во затворен простор наменет и специјализиран за изведби. Својата конечна форма, **сцена - кутија** театарот ја оформи во барокот. Сцената стана дел кој е издвоен и издигнат. Најчесто, доколку се анализираат организирањето на гледалиштето во сите постари театри (градени до средината на XX век) ќе забележиме полукружна поставка на гледалиштето. Тоа се стандарди што ги следат градбите на конвенционалните театри. За разлика од овој принцип, XX век најчесто носи фронтално поставена сцена и дел за публиката. Независно за кој тип градба се работи, функцијата на реципиентот не се менувала. Оваа сцена е „магична“, таа може да се трансформира и на гледачот да му претстави најразлични содржини, сижеа, конфликти и расплети. Во XIX век се воведува завесата, која дополнително требало да создаде диференцијација на просторот. Во овој класичен за нас театар гледачот е воајер. Независно дали се работи за оперска, балетска или драмска претстава, постои конвенција за ненарушување на сценскиот простор. Овој простор покажува паралелно сценско време и дејство. Публиката во современиот театар доаѓа да ги задоволи сопствените естетски потреби и таа нема право да врши упад во дејството или, пак, да го менува неговиот тек.

Активен гледач

Мекентош во својата студија излага став дека старите театарски згради ја поттикнуваат многу побрзо емоционалната реакција отколку новите театарски објекти. Тој се повикува на истражувањето на Ричард Кулер кој ја мерел јачината на мозочните бранови на група која седела во просторија со светли бои и богато украсена и просторија со темни сидови со минимална декорација. Возбудата кај првата група била поголема од што Мекентош извлекува заклучок во корист на старите театарски згради. Секако, вкусот на публиката се разликува, исто така, се разликува и афинитетот. Така што овој став може да е подложен на критика, но едновременно може да е основа за толкување на рецепцијата во општеството денес. Еко нотира: „Денешната уметност бара сè поостра критичка свест, „идеолошка“ изработка на самиот себе“ (Есо, 1989:172). Ова доведува до нова позиција на современиот гледач. Современиот театар не е тука само да поттикне емоционална реакција, туку многу негови форми стануваат реактивни, корективни, субверзивни, поставуваат суштински прашања и бараат одговори од аудиториумот. Дваесеттиот век, особено неговата втора половина, целосно ја разурнува концепцијата на

¹⁵ За изведувачите прикажани на македонскиот средновековен фрескоживопис повеќе во Zdravkova Djeparoska, 2021a

класичниот театар давајќи спектар можности за **интеракција на изведувачот и публиката**.



Жени на раб на нервен слом, кореографија Ивана Коцевска, МКЦ (2015)
Фото Ирена Мила, архив на Ивана Коцевска

Во овој период авторите - режисерите, кореографите се обидуваат да создадат цврсти кохезивни врски активирајќи ја публиката. Ервин Пискатор како носител на новите идеи во театарот сакаше да ја урне стандардната „феудална“ организација на театарскиот простор доведувајќи го гледачот не само духовно во средиштето на театарот, туку и физички „Театарската архитектура стои во цврста врска со обликот на современата драма, односно тие си влијаат една на друга“ (Senker, 1977:206). Доколку го споменеме амбиенталниот театар ќе забележиме дека тој ја **урива сцената кутија** и дејството го поставува во различен контекст. „Првиот сценски принцип на амбиенталниот театар е движењето и употребата на целокупниот театарски простор“ (Šekner, 1992:6). Мерedit Монк претставата *Џус* ја изведуваше во музеј. Најдалеку во истражувањето на просторот отиде Триша Браун. Таа не само што ја негира сцената како конвенционално место за реализација на театарските претстави, туку **експериментира** со површини кои дотогаш никој не ги користел за изведба. Браун ги постави танчарите на покривите и на сидните конструкции. За *Одење по сидот* таа вели: „Тоа покажува дека тоа беше претстава во која има едноставна активност насочена против принципот на гравитацијата... Тоа беше развивање вештини за оваа пригода кои изгледаа природно во комплетно неприродна ситуација“ (Brown, Dunn, 1988:185). Гледачот во овој тип претстави често **директно учествува**. Во претставите на Мерс Канингам публиката го одредувала текот на претставата, односно ги подредувала деловите по кој редослед

да се прикажуваат. Ова се одвивало непосредно пред почетокот на претставата со што се демонстрира улогата која им е дадена на проследувачите.

„Во споредба со минатиот век (авторката пишува за конвенционалните, а не експерименталните изведби – авт. заб), каде што се очекуваше публиката да седи практично во коматозна состојба во мракот, искуството на публиката од дваесет и првиот век е нова граница“ (Heim, 2016:1). Гледачот е сè повеќе инволвиран во дејството директно или индиректно. Режисерот Питер Брук можеби најдобро ја формулира природата на сопствениот творечки и уметнички дискурс: „од една страна е сцената, од другата гледалиштето. Актерот беше спротивставен на гледачот Но дојде момент кога веќе не сакав да седам во своето седиште во мракот и да гледам еден друг свет, некое друго доживување мора да е можно доколку актерот и гледачот делат ист простор“ (Брук, 2004:128). Потрагата по нови форми на изразување наметна и промени во однос на последниот елемент во комуникациската шема - публиката и поттична нејзино активирање на разни начини. Слобода на движење во време на претставата (амбиентален театар), дирекното учество (*Living Theatre*) избор на делови и нивни редослед (концепт на Канингам) и др. Со тоа драстично се менува начинот на рецепција на делото. Обидите направени кон крајот на XX век за комплетно уривање на конвенционалниот простор, за воведување алтернативни опции и нови правила кои ја активираат публиката понекогаш директно физички да стане дел од перформансите, понекогаш мисловно да го дообликува уметничкото дело, ја покажуваат еволуцијата на оваа категорија и сè поголемото значење што го добива.

РЕЦЕПЦИЈА НА УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО

Фактори во процесот на создавањето и толкувањето

Последната кореографија *Посветување на пролетта* (1913) на музика на Стравински, за Ватслав Нижински стана нерешлив проблем, за што говори огромниот број репетиции за подготвување на претставата. Целосната дезориентација условена од несиметричната музика, површното познавање на архаичните обичаи беше погубно за кореографот. Тој вклучи елементи кои ја демонстрираа прикованоста и поврзаноста кон замјата кај - Избраничката, жртвувана за повторно обновување на вегетацијата. Оваа пасивност на носечкиот лик ја обременува кореографијата и не успеа да формулира кореографско јадро. Ансамблот со паралелните пози и движења преземени од модерниот танц (како репетитор и асистент беше поканета Мари Рамбер која ја помина Далкрозовата обуката) не ја долови докрај стихијната, безумна енергија на музиката. Андреј Левинсон, поборник на класичниот балет и директен сведок на сезоните, кореографијата ја опишува на следниот начин: „Девојките се со свиткани колена, искривен корпус, лакти и шаки свиткани под прав агол. Тие се движат со лице кон публиката, со силно потскокнување на полупрсти.“ (Левинсон, 1918:84) Публиката беше поделена. Оправдуван, величан, но едновременно негиран и навредуван, Нижински не можеше да го издржи товарот на популарноста.

(Здравкова-Џепароска, 2006:99-100)

Едно столетие подоцна музиката на балетот *Посветување на пролетта* предизвика лавина верзии, видувања и реализации. Она што за публиката во Париз во таа 1913-та година беше одбивно и несфатливо, денес е сосема прифатливо, па дури и примамливо. Во уметноста постојат огромен број примери каде што уметникот кој бил неприфатен, несфатен и неговото дело претрпело фијаско, години подоцна да биде препознавано како ремек-дело. При анализа на овие примери се поставува прашањето зошто постојат вака нееднозначни реакции на публиката и што е причината за тоа? Одговорот е комплексен и секако опфаќа повеќе пластови и агли на третман. Во одговор на овој проблем ќе го вклучиме **дискурсот на гледачот**, односно публиката преку *Теоријата на рецепција* на Ханс Роберт Јаус и Волхганг Ајзер.

Според Ајзер, толкувањето на делото (тој пишува за толкувањето на литературните дела, но овде ќе биде толкувано воопштено), не се сведува само на

линеарна техника на поврзување на графички знаци во зборови, односно во реченици, туку читање на кодовите со кои се среќаваме. Доколку погледнеме пошироко, сите ние од најмала возраст во секојдневниот живот се среќаваме со различни знаци. Како визуелен пример се дадени следните:



Секој од нас знае дека тоа не се букви, туку лога на одредени познати брендови кои ние како консуметни одлично ги препознаваме. Ова се однесува на секојдневниот рутински и општоприфатен кодовен систем, кој е својствен за развиениот свет. Доколку овие знаци им ги покажеме на некоја племенска заедница која е надвор од цивилизираниот свет, овие визуелни знаци за нив ќе бидат само шарени слики. Денешниот човек можеби и несвесно во својот комуникациски систем оперира со **кодови** што носат прецизни значења и се глобално стандардизирани. Уметничкото дело го тера реципиентот да ги поништува рутинските навики за прифаќање и усвојување, притоа самиот во текот на восприемањето на делото да пронаоѓа нови кодови на препознавање. Во време на рецепцијата ние сме отворени кон нови поимања и толкувања. Различни читатели, според Ајзер, го актуализираат делото на различен начин. Ајзер со ова го пренесува авторството и врз читателот, односно реципиентот и така го става во фокусот на интерес на третманот на едно уметничко дело. „Ајзер ... на читателот му одредува многу поголем степен на партнерство со текстот - различните читатели го актуализираат делото на различен начин, а не постои само една точна интерпретација која би ги исцрпела неговите семантички потенцијали.“ (Иглтон, 200:87). Оваа теорија го пренесува тежиштето кон последниот учесник во процесот на комуникација, односно врз проследувачот и „консументот“ на уметничкото дело.

Од друга страна, Јаус, исто така, говори за воспоставување **релации помеѓу делото и публиката**. Секое дело е сегмент од еден поширок контекст. Секоја творба е создадена од автор/и. Авторот/те во моментот на создавање на делото живее/ат во конкретно опкружување, а тоа на овој или на оној начин е во корелација со животот на авторот. Историскиот период на живеење се одразува директно или индиректно врз делото, односно неговиот креатор преку наметнување одреден естетски, вредносен систем, морален комплекс итн. Некои автори во овој комплекс на влијанија ја вбројуваат и географската лоцираност, но и прифатениот систем на норми и верувања. Кореографката Марта Греам дефинира три фактори на влијание поврзани со формата и со начинот на изведба. „Стилот и начинот на игра е различен во секоја земја. Три основни причини за тоа се: климата, религијата и општествениот систем“ (Graham, 1992:137). Пол Гоген во сопствениот егзил на Тахити го создава својот највпечатлив циклус поврзан со полинезиската култура. Така што уметничкото дело е дел од историските, социјалните, географските

процеси. Но неговиот живот, односно интерес кон него може да биде со променлив однос и приод. Пештерските слики од Алтамира, Шпанија или Ауанрхет, Алжир се дел од историски процес, но тие егзистираат до денес и воспоставуваат нови и нови релации со публиката, односно со реципиентите, оттаму се менува и нивното значење, толкување итн.

Улогата на публиката независно од кој вид - гледач, читател, слушател итн. до XX век била минимизирана во однос на толкувањето, вреднувањето и анализирањето на едно дело. Тоа била елитарна сфера каде што се кршеле копјата на теоретичарите и елоквентните проследувачи на уметноста. Денес воспоставената тријада автор - уметничко дело – публика е прифатена како закономерност каде што секој од елементите има сопствено значење и улога. На овој однос може да се погледне како на механизам кој би запрел доколку е нефункционален кој било од неговите составни делови. Јаус истакнува: „На делото сè уште му се дава авторитетна позиција, но преку искуството на читателот, супстанцијата на неговата безвременска смисла – (се поставува – авт. заб.) со функцијата на уметноста во општеството, на местото на неговата генеза – историјата на рецепцијата и најзиното важење“ (Jaus, 1978:365).

Публиката, односно реципиентот секое ново дело го поставува, спротивставува, толкува, вреднува, групира, споредува во однос на претходни искуства поврзани со уметноста. Оттука кај секој гледач, слушател, читател постои **хоризонт на очекувања**. Овој термин е клучен во конструкцијата на Јаусовата теорија. Хоризонтот на очекувањата е збирот на претходните искуства и ставови поставен во однос на делото што се проследува. Од пресекот на „хоризонтот на очекувања“ со новото дело зависи и прифаќањето т.е. отфрлањето на делото.

Новиот текст на читателот (слушателот) му го буди хоризонтот на очекувањата и правилата познати од претходните текстови, кои потоа се менуваат, поправени, преобликувани или дури само репродуцирани. Варијација и корекција, определување на опсегот, додека промената и репродукцијата ги одредува границите на една жанровска структура. Интерпретативната рецепција на текстот секогаш го претпоставува контекстот на доживување на естетската перцепција: прашањето за субјективноста на толкувањето и на вкусот на различни читатели или нивоа на читатели може да биде поставено како прашање само кога прво ќе се разјасни кој трансубјективен хоризонт на разбирање го условува влијанието на текстот.

(Jauss, 2005: 23)

Јаус воведува **естетички и историски хоризонт**. Естетичкиот се однесува на поставувањето на новото дело во релација со веќе постојните од страна на проследувачот, односно публиката. „Психичкиот процес во рецепцијата на текстот, во примарниот хоризонт на естетското искуство во никој случај не е само произволна серија на само субјективни впечатоци, туку извршување конкретни упатства во процес на насочена перцепција, која може да се разбере според нејзините

конститутивни мотивации и активирачки сигнали..." (ibid, 23). Додека историскиот хоризонт се поврзува со третирањето и значењето на едно дело во историски рамки. „Со ова се поставува прашањето за историскиот хоризонт, хоризонтот што ги условува генезата и ефектот на делото и тоа уште еднаш го разграничува сегашното толкување на читателот... историцизмот ја додава наредбата дека толкувачот треба да се игнорира себеси и неговата гледна точка за да може да ја преземе уште почисто „целта на значење" на текстот". (Jauss, 2005a: 146). Значењето и разбирањето на едно дело не е еднаш засекогаш дадено, туку тоа се менува. Делата на Шекспир од страна на француските класицисти биле критикувани поради низа, според нив, недоследности и недостатоци. Тоа се однесувало на правилата кои класицизмот ги „преземал" или „преосмислил" од грчката трагедија и биле строго имплементирани во оваа литература, односно догматизираното читање во однос на истите. За разлика од овој мошне ригиден став, Шекспир своето творештво го поставувал на сосема други основи. Во овој случај естетскиот хоризонт бил исполнет со негирање и отфрлање во даден момент и на дадена локација, но овој став, како што може да се забележи, бил подложен на корекции и транзиции. Денес драматургијата на Шекспир не само што не е надмината, туку сè уште активно живее на светските сцени (за разлика од класицистичката драма) и во неа секој режисер пронаоѓа за себе нови значења и го толкува на сопствен начин. Двата споменати хоризонта се надополнуваат и пермутираат „овој хоризонт на естетско разбирање може и да се стекне само во текот на препрочитувањето или со помош на историското разбирање. Естетската перцепција не е универзален код со безвременска валидност, туку како и целото естетско искуство е испреплетено со историско искуство" (ibid, 148)

Прифаќањето или отфрлањето на делото е сложен процес кој има динамична линија и е условен од интерференцијата на хоризонтите.

Доколку се карактеризира како естетско растојание, односно диспаратот помеѓу дадениот хоризонт на очекувањата и појавата на ново дело, чиј прием може да резултира со „промена на хоризонтите" преку негација на познати искуства или преку подигање нови артикулирани искуства на ниво на свест, тогаш оваа естетска дистанца може да биде објективизирана историски по спектарот на реакции на публиката и расудувањето на критиката (спонтан успех, отфрлање или шок, расфрлано одобрување, постепено или задоцнето разбирање) (Jauss, 2005: 25).

Оттука произлегува дека доколку тој пресек е мал, тоа претпоставува дека се работи за дело кое според своите карактеристики носи нови естетски квалитети и претставува исчекор во однос на постојните уметнички облици. За разлика од тоа, доколку пресекот е со широка зафатнина, се работи за незначителна иновација и дело кое кореспондира со хоризонтите на публиката. Тоа „според естетиката на рецепцијата: степен до кој ова растојание се намалува и нема свртување кон хоризонтот кој бара од свеста која прима сè уште непознато искуство, толку поблиску работата доаѓа до сферата на „кулинарството" или забавната уметност

(ibid, 25). Пишувајќи за културната индустрија, авторите Адорно и Хоркхајмер забележуваат индетична постапка која е широко користена „...послабото уметничко дело секогаш се придржува за сличноста со другите, тоа е сурогат на идентичноста“ (Horkheimer, Adorno, 1989:136). Така што во овој случај говориме за постоење два хоризонта, еден на делото што тоа го носи од минатото и во споредба со некои други дела; другиот хоризонт, оној на реципиентот кој во зависност од периодот на рецепција го детерминира односот кон делото. Вториот хоризонт е всушност клучен во дефинирањето одреден отпор кој постои во прифаќање, односно неприфаќање на некои дела и уметнички продукти.

Доколку повторно се вратиме на примерот од почетокот на текстот, ќе согледаме дека неприфаќањето и некарактеристичните, барем за уметноста реакции се резултат на комплетната дивергенција на очекувањата на публиката и прикажаното дело. Тоа што публиката си го поставила како очекување од новата претстава на Стравински и Нижински и понудениот продукт биле во колизија, што предизвикало скандал на премиерата. Меѓутоа, како што забележува самиот Јаус во сопствената теорија *хоризонтот на очекувања* на публиката и делото дејствуваат обратнопропорционално, колку поголема сфера на пресек, толку помала иновативност и различност. Оваа теорија не е тесно насочена кон некои чисто уметнички категории, туку уметноста, односно уметничкото дело го разгледува како дел од процесите: „Уметничкото дело во историјата, односно во историскиот хоризонт на неговото потекло, општествена функција и историско влијание. Историчноста на литературата не завршува со сукцесијата на естетско-формални системи; еволуцијата на литературата, како онаа на јазикот, треба да се определи не само иманентно преку најзиниот единствен однос на дијакхронија и синхронија, туку и преку однос кон општиот процес на историјата“. (Jauss, 2005:18)

Јаус предлага разгледување на делото вклучувајќи ја публиката и се обидува да го дефинира нејзиниот однос во прифаќањето на уметничката творба. Оваа теорија упорно инсистира на потребата од воспоставување дијалог помеѓу делото и публиката од одреден временско-просторен контекст. Секако дека како и секоја друга теорија која може да се критикува и оспорува, така е и со рецептивната теорија, но таа дава одговор на некои прашања кои досега останаа надвор од стандардизираниот подрачја во третманот на уметноста. Како што забележува Иглтон:

Целта на оваа теорија е да создаде нов вид литературна (во овој случај тоа го читаме како уметничка – авт. заб.) историја – таква чиј центар нема да биде авторот, влијанијата или литературните трендови, туку литературата (уметноста) дефинирана и интерпретирана од страна на различни историски моменти на нејзината рецепција. Не е точно, вели оваа теорија, дека литературните дела остануваат непроменети, а се менуваат само нивните интерпретации: и текстовите и литературните традиции активно се видоизменуваат во согласност со различни историски „хоризонти“ во кои се читаат, односно восприемаат.

(Иглтон, 2000:90)

АФЕКЦИЈА НА ПУБЛИКАТА

Неколку причини за интересот на гледачот

Толкувањето на уметноста историски гледано се проширува и зазема неосвоени простори, односно нови и нови позиции. Но прашањето за потребата на публиката од уметничката изведба е сфера која, исто така, иницира мноштво толкувачки позиции поврзани со намерата, причината, ефектот, конечно задоволството или незадоволството на гледачот од уметничкото дело. Авторот Левинсон за естетското задоволство пишува: „Задоволството во однос на објектот е естетско кога тоа произлегува од сфаќањето и рефлексивната на индивидуалниот карактер и содржина на објектот, како само по себе, но и во однос на структурната основа на која почива“ (Levinson, 2009:122).

Авторот и режисер, на кого повеќепати досега во темите се реферира, Ричард Шекнер ги опфаќа сите форми на ритуали во една шема, класифицирајќи ги во три групи (Schechner, 2004:229). Во првата група ги поставува современите ритуали, каде што според него спаѓаат: секојдневниот живот, спортот и политиката. Втората група ги опфаќа религиозните ритуали со подвидовите на сите типови религиски церемонии и празнувања. Третата е отстапена за тоа што е предмет од наш интерес, а тоа се естетските ритуали. Во нив Шекнер ги дефинира кодифицираните и импровизирани форми. Во естетските ритуали спаѓа и современата форма на театар, изведба, концерт, изложба итн. Терминот ритуал во поимањето на Шекнер добива драстично поширок значенски обем и тој ги вградува новите форми на културно живеење кои се далеку од тоа што го претставуваше и подразбираше ритуалот во архаичните општества. Ритуалот во оваа нова значенска одредница не е регулатор на животот, туку област која е самосвесно, самоволно практикувана. Необврзувачките карактеристики му даваат можност за избор на потенцијалниот гледач. Виктор Тарнер детално пишува за овој феномен во книгата *Од ритуал до театар* (Turner 1989), каде што го следи ритуалот и неговата трансформација во однос на современиот човек. Притоа го третира феноменот на слободното време, изборот и новите потреби на човекот во индустриското општество. Изборот е поврзан со личен афинитет и потреба. Некој можеби воопшто нема да го одбере театарот, туку друг вид уметност, или воопшто нема да има потреба од „консумирање уметност“. Во овој случај се работи за избори и потреби на современиот човек.

Џулијан Бек гурито на *Living Theatre* кој застава наспроти сите конвенции на традиционалната сцена, играјќи ги своите претстави на улица, во парк, притоа движејќи се помеѓу глумата и животот, даде визија на новиот театарски израз. „Тие

се соблекувале, плукале по љубопитните гледачи, се прикрадувале кон нив и ги повлекувале да им се придружат. На тој начин преку ритуал кој заговарал барање на некаков Господ во заспаната и начната душа на корумпираниот граѓанин тие барале ослободување од стегите на цивилизацијата" (Петровска-Кузманова, 2002:154). Во екот на хипи-идеологијата Бек и Малина се залагаа за еден вид нова ритуалност во театарот, која ќе се доживува со сите сетила и ќе има магнетска привлечност. Бек во текстот пишуван во 1963 меѓу другото праша:

„Зошто вие одите во театар?

Дали е важно да се оди во театар?

[....]

Дали сте задоволни?

[...]

Дали одите во театар заради одговори?

[...]

Дали искусувате радост во театарот?

[...]“ (Бек, 2006: 31-33)

Иако интенцијата на Бековите прашања се состои во поттикнување на гледачот кон еден вид нова изведбеност, овој сет прашања се одличен повод да се осврнеме кон публиката и кон нејзината **афекција со театарот**, односно изведбата воопшто. Питер Брук си го поставува прашањето: „Зошто се занимаваме со театарска уметност?“ (Брук, 2004:129) и одговара на ова: „По долги месеци на обиди и непогодувања, научивме дека осетливоста кон другиот и кон публиката е многу поважна од желбата на поединецот да се изрази“ (ibid, 129). Создавањето синергија т.е. размената на енергии помеѓу гледачот и изведувачот е процес кој има различен интензитет и фреквенција, но тој се создава во театарот. „Енергијата мора да тече во двата правца, така што двете сили се спојуваат заедно за да создадат екстаза која е споредлива само со религиозните или со сексуалните доживувања“ (Mackintosh, 1993:168). Театарот е задоволство кон кое свесно се движи потребата на гледачот, магијата која се создава, световите кои се нудат се примамливи форми кои спаѓаат во културната понуда на едно општество. Во денешниот свет на развиени и динамични дигитални конекции се нуди можност од една удобна позиција во домот да се следи безмалку секоја претстава на која било точка од светот. Сепак, театарот не ја изгуби својата актуелност, атрактивност и привлечност. Овие изведби што ги имаме денес овде и сега, во македонските театри и филхармонијата, можеби и не може да им конкурираат на најдобрите изведувачи или ансамбли кои можеме online да ги следиме, но магијата на заедничкиот простор и енергија е незаменлива.

Ан Иберсфелд дава „**семиотичка организација на задоволството**“ во изведбата. Таа задоволството или како што ја дефиниравме афекцијата на гледачот од изведбата ја класифицира во неколку пункта:

- Задоволство од следењето
- Задоволство од инвенцијата
- Задоволство од патувањето и од пречекорувањето
- Задоволство од составувањето
- Граница на задоволството

Иако Иберсфелд нашироко го образлага секој од овие статуси, во овој наш теориски екскурз низ причините на афектираноста на гледачот ќе се задржиме на неколку пункта.

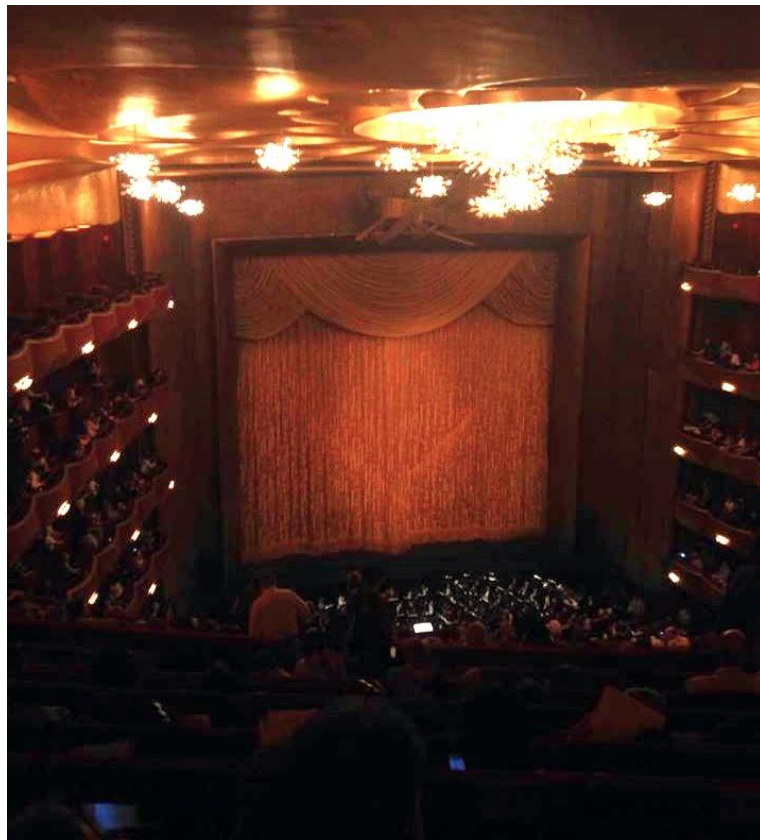
Задоволство од следењето

Мимезисот/подражавањето е основа на изведбата, може да се ефектуира како идеја за комплетно пресликување по принципот на објект и огледало, па сè до пресликување во кое следиме висок степен на уметничка интервенција. Розата од градината може да има двојничка изработена од кадифе, тоа е ракотворба која поаѓа од имитацијата. Таа во одреден случај може да го надмине по убавина, но дефинитивно по трајност оригиналот што буди чувство на задоволство кај авторот на ракотворбата. **Задоволството од ефектот** го чувствува и публиката, која доаѓа да го види финалниот производ.

Следното ниво на ова задоволство е сегментирачкиот ефект каде што гледачот за себе го издвојува во сопствениот рецептивен процес визуелниот, односно аудитивниот пласт. Оној имагинарен свет кој се отвора пред нас, спектарот на бои и звуци е естетско задоволство кое е одлика на секоја изведба. „Конструкцијата аудитивно-визуелно на театарската слика е акробатско задоволство“ (Иберсфелд, 1998:303). Секоја од понудените слики гледачите ја доживуваат индивидуално. За некој во еден момент од концертната изведба, највпечатлив е звукот на солистот, за друг аудитивното платно кое го создава оркестарот, за трет движењето на раката на виолинистот, за четврти можното трепкање на рефлекторот кој е во дефект итн. Секој индивидуално го толкува секој момент од изведбата и тоа создава илјадници толкувања и исто толку индивидуални доживувања. Освен овој неверојатен пачворк, гледачот мора да има и однос кон различните веќе протечени/истечени/завршени ставови, делници, сцени, чинови итн. Тоа не е задоволство, како што вели Иберсфелд, од самото конструирање во моментот, туку и од меморијата која е клучна за да создадеме целосна слика на изведбата. Овие запечатени искуства прават база преку која подоцна гледачот може да споредува, оценува и да вреднува. И не се задржуваме единствено на истата изведба, задоволството од некоја друга изведба или преживеаното искуство ѝ дава нов импулс на рецепцијата. Колку пати со задоволство ќе констатираме дека веќе

сме ја погледнале таа изложба, сме го слушнале тој пејач во одредена арија или ја знаеме конкретната партитура. **Задоволството од меморијата** е подеднакво присутно и кај изведувачот, но би се задржале единствено на публиката.

Конечно, последно во овој блок е **задоволството од разбирањето**. Од претставата на Пекиншката опера, Кабуки или Но театарот добиваме естетско задоволство, но никако не можеме да го почувствуваме задоволството дека сме ја разбрале/сфатиле/декодирале претставата. Тоа е поради неколку причини – не знаеме кинески или јапонски јазик, не ги знаеме значењата на самиот уметнички израз на конкретниот изведувачки вид (не вербален, туку начин на движење, боја на костим, лоцираност на одреден дел на сцената што носи свои значења и пораки итн.) кој во конкретниот жанр е висококодифициран и арбитрарен. Недомицилните (неупатени) проследувачи на овие претстави не се запознаени со темите што ги обработува овој израз и конечно не го доживуваат, туку повеќе го восприемаат/перципираат целиот изведувачки дискурс. За разлика од ова, задоволството од протолкуваното дело е огромно. Современата танцова претстава во одреден сегмент може да се разликува во толкувањата, но секој од публиката гради аргументи и го образлага своето разбирање на виденото. Тоа е во директна корелација со опкружувањето, културните конвенции, социјалниот контекст итн.



Гледалиште на Метрополитен театарот во Њујорк

Задоволство од инвенцијата

Инвенцијата е двигател на секоја изведба. Дури и во најконвенционалните изведби каде што секој детал до најголема прецизност е предвиден, изведувачот (независно од кој профил, музичар, глумец, танчар) секогаш се обидува да даде свој печат. Инвенцијата и креацијата на различни интерпретатори, треба да биде препознаена од публиката или можеби да постане своевидна игра која се случува помеѓу оние што се на сцената и оние што проследуваат. „Гледачот ја демне инвенцијата на играта за да најде задоволство во неа“ (Иберсфелд, 1998: 306).

Иберсфелд притоа забележува дека гледачот е поттикнат да истражува, дозволува тој да биде инволвиран во игрите на **потрага по значења и толкувања**. Генијалноста на сценографските решенија на Исаму Ногучи во претставите на Марта Греам беа минималистички и мултифункционални. Во делото *Нокно патување* обликот на сценографските елементи не можеше да биде одреден при нивното поставување на сцената. Нивната функционалност, а со тоа и знаковно/смисловно одредување се одвиваше исклучиво преку кореографијата. Централниот предмет се трансформира и стана симбол на клетвата која беше во основа на драмата за Едип. „Дуетот на љубовниците на својот брачен кревет во облик на коски (дизајн на Ногучи) ја сугерира двојната природа на нивниот однос: Јокаста, која нежно го сака своето бебе, и врвката со која се поврзани додека водат љубов, симбол на папочната врвка која на крајот станува инструмент на пресудата на Јокаста“ (Аи, 1988:123). Потребата да се пронаоѓа, дешифрира е една од основните задачи која се поставува пред гледачите во која било од изведувачките уметности. Јасноста и прецизноста на знаците варира, но тие секогаш се нудат како своевиден простор каде што публиката пронаоѓа, составува, толкува и едновременно ужива во овој процес.

Задоволство од патувањето и од пречекорувањето

Синтагмата – **Задоволство од патувањето** за Иберсфелд има фигуративно значење, тоа е задоволство кое има двојна - амбивалентна природа. Од една страна тоа е делот во кој ние се соживуваме со презентираното, тоа е почувствувано, но не директно преживеано искуство. Св. Августин во IV век ја констатира оваа карактеристика: „Ме привлекуваат театарските претстави полни со слики на мојата беда и говорот за мојот оган. Зошто овде (во театарот - авт. заб) сакаме да почувствуваме болка кога гледаме тажни и трагични настани, а од друга страна самите не би сакале тоа да го доживееме“ (Sv. Augustin, 2004:33). Тоа е еден вид индиректно и дозирано преживување. Од друга страна, секогаш стои можноста од дистанцирање. Секоја жена на момент се идентификува со страсната, полна со енергија Кармен, но ние не сме убиени со неа. Арчер, толкувајќи го начинот на пишување на драмата, вели: „Нашите седишта во театарот личат на Олимп, од каде што може да ги следите сложените реакции и човечки судбини, со совршена

интелегенција, но без учествување и одговорност" (Arčar, 1964:94). Освен идентификувањето т.е. преживувањето со судбината на одреден лик, пред гледачот постои можност и од патување/транзиција во рамките на изведбата. Тој во еден момент може да се идентификува со еден, а во следниот со друг лик. Конечно може да се идентификува со гласот на хорот, со резонот на писателот, со генералната идеја. Транзитирањето од еден кон друг елемент, лик, глас, инструмент, тело е задоволство што го даваат единствено изведувачките уметности. Но дури и тука секогаш постои можност за „одлепување“, за дистанцирање и за прекин на „патувањето“. „Задоволството од критичката дистанца го урамнотежува задоволството од идентификувањето и од `погледот однадвор`, гледачот уште еднаш остварува брзо осцилирање помеѓу двете“.

Во уметноста, особено во изведувачките уметности се дава можност за задоволство од невозможното. Изведбата особено во театарските сценски изведби ни дозволува патување и ситуации кои можеби и ги сонуваме, но не можеме реално да си ги дозволиме. Можеби посакуваме да ја почувствуваме возбудата од ситуацијата во која би се нашол Шекспировиот Ричард III или, пак, госпоѓицата Јулија на Стриндберг. Затоа, без никаква опасност за нашиот утврден животен тек, ние во театарот им дозволуваме на изведувачите да го одиграат, односно да го одживеат тоа за нас. Можеби копнееме да го отсвириме Концертот за пијано и оркестар во b-moll на Чајковски, но наместо тоа, седиме пасивно и го следиме концертот отсвирен од некој друг. Тоа е „субверзија без опасност, ограничена со порекнување“. Само патем ќе го споменеме ефектот на преживеан страв и душевно прочистување (катарзата) за нешто што можело нам да ни се случи. Искусувањето опасна ситуација од која сепак излегуваме неповредени, исти, но индиректно сме збогатени за едно искуство. Киндел го потенцира овој неверојатен ефект: „Изведбите се гранични случувања кои постојат заради посредство или задоволство истражувајќи ги интеракциите кои се потенцијално ризични и вознемирувачки “ (во Lukać, 2013: 2097).

Задоволство од составувањето

Следно кое Иберсфелд го толкува е **задоволството од составувањето** на овие доживувања. Режиерот, диригентот, кореографот може да предложи еден концепт, но не може да предвиди во кој правец ќе се движи составувањето на елементите во однос на реципиентите. Колку и да го атомизираваме задоволството, тоа сепак го следи еден конечен, заокружен ефект во кој сите елементи се соединуваат во комплетен мозаик. Гледачот и не е свесен за партикуларизацијата на елементи и аспекти, тој по изведбата заминува со единствен впечаток. Еден општ став по повод изведбата. Тој може да биде позитивен, иако можеби не му се допаднале сите решенија и нивоа во претставата, но преовладале оние позитивните. Тоа е сумирање на резултатите, креирање рецептивен витраж, кој зависи само од личните афинитети, вкусови, критериуми и екстракцијата на елементи од проследената уметничка изведба. Составувањето е длабоко индивидуален процес

кај кој нема зададена формула или шема. Освен тоа, мошне е значаен процесот низ кој минува реципиентот. Тоа е процес на задоволство и уживање во креирањето сопствено платно на искуства и ставови.

Граница на задоволството

Задоволството раѓа желба, но желбата е однапред одредена со конвенциите на театарот. Колку и да е интригантна содржината, колку и да е гледачот понесен од приказната, тој, гледачот, преживува, сочувствува, но никогаш не се активира, не се приближува премногу (освен во некои современи форми). Границата на постоење е онаа мембрана која го дели светот на изведувачите од светот на публиката. Театарскиот чин, изведбата секогаш се измолкнува и останува недопрена, гледачот никогаш не може да ја поседува, туку единствено да ѝ се навраќа. Оваа карактеристика е поврзана со самата природа на изведувачките уметности. Оваа карактеристика ја наметнува постојаната желба која се заситува делумно, но никогаш комплетно, со тоа интересот е постојан и публиката е интригирана од овој однос на недофатливост и ефемерност. Сајмон Шепард, пишувајќи за публиката, забележува дека во текот на изведбата таа не само ментално, туку и физички се активира. „Процесот на перцепција, слушањето, зборувањето – за сето тоа може да кажеме дека е телесно, ... таа (публиката –авт заб.) е телесно ангажирана во изведбата што ќе почне да слуша и да гледа ... Претставата физички организира чувство на задоволство кај публиката“ (Шепард, 2009:92).

Сето тоа што беше наведено погоре, цела листа задоволства и уште многу се поврзани со една карактеристика на сценскиот текст за која стана збор неколкупати досега, а тоа е ефемерноста. Авторката Лужина мошне луцидно забележува:

Имено, театарскиот чин е аристотеловски *мимезис par excellence*: тој се случува *пред нас*, и бездруго, *сега* (Хамлет умира токму во мигот во кој ние тоа го гледаме, што значи: *сега*, како што *сега* умрел и сношти, и лани, и 1601 година кога првично бил праизведен во театарот Глоб (Globe); протагонистите на театарското случување се *живи* и *вистински* (дури и кога/ако тие се кукли, бидејќи и куклите мора да ги придвижува жив и вистински аниматор); театарското дејствие се подражава *навистина*, бидејќи, нели, подражавањето секогаш прикажува/покажува некое *дејствие*, а дејствието (дури и кога е фингирано) не може, а да не се случува *навистина*, што не значи само *пред нас*, ама значи и *сега*, токму во мигот во кој ние гледаме во него. (Лужина, 2004:171)

Имено, таа магија која се создава пред нас и сега, во овој момент е уникатно доживување кое го искусуваме само еднаш во таа форма (истата претстава со истиот кастинг ќе создаде нов свет секоја наредна изведба). **Гледачот/слушателот** е поставен во функција на **истражувач/пронаоѓач/конструктор** на сопственото толкување. Тоа создава задоволство. Интензитетот на задоволството зависи од тоа што му се нуди на гледачот, но едновременно и од неговата подготвеност да го прифати, да се нурне и да биде воден низ струите на тоа што зрачи од сцената.

ИНДЕКС НА КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

- Аристотел.1990. *За поетиката*. Скопје: Култура
- Арто, Антонен. 1990. *Театарот и неговиот двојник*. Скопје: Европа Балкан прес и Факултет за драмски уметности
- Бек, Јулијан. 2006. *Животот на театарот*. Скопје: Лицеум
- Белтинг, Ханс.1997. *Крајот на историјата на уметноста*. Скопје: Култура
- Бест Стивен, Дагла Келнер. 1991. *Постмодерна теорија*. Култура:Скопје
- Брук, Питер. 2004. *Нити времена*. Београд: Zepter Book World
- Вилиќ, Небојша. 1988. *Осум предавања за уметноста и новите технологии*. Скопје: Музеј на современа уметност
- Вилиќ, Небојша. 1998. *Anamorphosis, Готовиот предмет во XX век*. Скопје: Horizons Unlimited Ltd
- Гиц, Лугвиг, 1998. *Феноменологија на кичот*. Скопје: Магор
- Достоевский, Ф.И. 1974. *Полное собрание сочинений в тридцати томах. Художественные произведения*. Тома I—XVII. Москва: Наука
- Ертел, Евелин. 1998. „Елементи на театарската семиологија“, *Теорија на драмата и театарот* (Ј. Лужина ред.): 243-297, Скопје: Детска радост
- Здравкова-Џепароска, Соња. 2003. *Балетска драматургија*. Скопје: ФДУ
- Здравкова-Џепароска, Соња. 2006. *Историја и теорија на танцовата уметности*. Скопје: МИ-АН
- Иберсфелд, Ан. 1998. „Задоволство на гледачот“, *Теорија на драмата и театарот* (Ј. Лужина ред.): 297-318, Скопје: Детска радост
- Иглтон Тери. 2000. *Литературна теорија*. Скопје: Култура
- Јанакиевски, Томе. 2005. „Античкиот театар на почвата на Македонија“, *Театарот на почвата на Македонија од антиката до денес*: 57-87. Скопје: МАНУ
- Јованов, Љупчо. 2004. *Архитектура на сценскиот простор*. Скопје: ФДУ

- Касирер, Ернест. 1998. *Есеј за човекот*. Скопје: Култура
- Левинсон Андрей .1918. *Старый и новый балет*, Петроград: Свободное искусство
- Лужина, Јелена. 1996. *Македонска нова драма*. Скопје: Детска радост
- Лужина, Јелена. 1998. „Театрологијата во потрага по своите модалитети“, *Теорија на драмата и театарот* 9-37. Скопје: Детска радост
- Лужина, Јелена.2004. „Презентација, игра, разлика: Дерида и неговите `маргинални` театарски коментари“, *Journal for Politics, Gender, and Culture*, Vol. III, No. 2: 169-186
- Лужина, Јелена. (2017). *Случајот Георгиевски, можеби монографија*. Скопје: Макавеј
- Петровска-Кузманова, Катерина. 2002. *Ритуален театар*. Скопје: Магор
- Руфини, Франко. 1998. „Антропологија на театарот“ во *Теорија на драмата и театарот* (Ј. Лузина приредувач): 83-109. Скопје: Детска радост
- Стојаноска, Ана.2023. *Македонска драма и театар, современи рефлексии*. Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“
- Џепароски, Иван. 1998. *Уметничко дело*. Скопје: Култура
- Џепароски, Иван (приредил). 2005. *Убавина и уметност, Од Платон до Кроче*. Скопје: Магор
- Џепароски, Иван. 2020. *Естетика, естетички категории*. Скопје: Аз-Буки
- Шепард, Сајмон. 2009. *Театар, тело и задоволство*. Скопје. Табернакул

- Adajian, Thomas. 2012. "Defining Art", *The Bloomsbury Companion to Aesthetics*, Anna Christina Ribeiro (ed): 39-55. London, New Delhi, New York , Sydney: Bloomsbury Academic
- Anderson, Jack. 1997. *Art Without Boundaries*. Iowa City: University of Iowa Press
- Arčer, Vilijam. 1964. *Stvaranje drame*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu
- Au, Susan. 1988. *Ballet and Modern Dance*. London: Thames & Hudson Ltd
- Auslander, Philip. 2008. *Theory for Performance Studies* . London and New York: Routledge
- Baelo-Allué, Sonia. 2012. *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction, Writing Between High and Low Culture*. London, New York: Continuum
- Bart, Roland. 1999. "Smrt autora" *Savremene književne teorija*: 197-201. Zagreb: Matica Hrvatska
- Barthes, Roland. 1975. *The Pleasure of the Text*. New York: Hill and Wang
- Barthes, Roland. 1977. "From Work to Text", *Image Music Text*: 155-165. London: Fontana Press
- Bernstein, David W. 2001. "In Order to Thicken the Plot": Toward a Critical Reception of Cage's Music, Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art : 7-41 .Chicago and London: Chicago University Press
- Bosanquet, Bernard. 1915. *Three lectures on aesthetic*. London : Macmillan
- Brown Trisha/ Douglas Dunn .1988. „Dialogue on dance“, Brown J.N., N. Mindlin and C. H. Woodford (eds.). *The vision of modern dance*: 177-187. London: Princeton Book company
- Carlson, Marvin 2004. *Performance a Critical Introduction*. New York: Routledge
- Carroll, Noel. 1998. *A Philosophy of Mass Art*, Oxford: Oxford University Press
- Chaniotis, Angelos. 2007. „Theatre Rituals“, *The Greek Theatre and Festivals*: 48-67. Oxford: Oxford University Press
- Čosić, Lleana. 2001. *Američki avangardni teatar 1960-1980*. Beograd: GEA
- Danto, Arthur C. 2005. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press

- Davies, Stephen. 2000. "Definitions of Art", *The Routledge Companion to Aesthetics*:169-181. London and New York: Routledge
- Da Vinči, Leonardo. 1990. *Traktat o slikarstvu*. Begrad: Knjižarsko preduzeće Bata
- Dickie, George.1969. "Defining Art", *American Philosophical Quarterly* Vol. 6, No. 3 pp. 253-256. University of Illinois Press on behalf of North American Philosophical Publications
- Divinjo, Žan. 1978. Sociologija pozorišta : kolektivne senke. Beograd : Beogradski izdavačko - grafički zavod
- Dženks, Čarls. 1985. *Jezik postmoderne arhitekture*. Beograd: Vuk Karadžić
- Eco, Umberto. 1989. *The Open Work*. Harward University Press
- Eco, Umberto. 1979. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University.
- Eko, Umberto. 2004. *Istorija lepote*. Beograd:PLATΩ
- Fisher, John. 2002. "High art versus low art", *Routledge Companion to Aesthetics*, 3rd ed Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (eds):527-541. London and New York: Routledge
- Hačion, Linda. 1996. *Poetika postmodernizma*.Novi Sad: Svetovi
- Hassan, Ihab.1987. *The Postmodern Turn, Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio: Ohio State University Press
- Harvud, Ronald. 1998. *Istorija pozorišta*. Beograd: CLIO
- Hegel, G.W. F. 1975. *Aesthetics, Lectures on Fine Art*, Vol I. Oxford: Oxford University Press
- Heim, Caroline. 2016. *Audience as Performer, The Changing Role of Theatre Audiences in the Twenty-first Century*. New York: Routledge
- Horkheimer, Max; Theodor Adrono. 1989. *Dijalektika prosvetiteljstva*. Sarajevo: Veselin Masleša, Svjetlost
- Goldberg, Rose Lee. 1988. The performance Art, From Futurizm to the Present. New York: Harry Abrams
- Graham, Martha. 1989. "A Modern Dancers`Primer for Action", *Dance as Theatre Art*, S. J. Coen (ed): 1340143. New York: Princeton Book Company
- Ibersfeld, An. 1982. *Kako čitati pozorište* , Beograd: Vuk Karadžić

Inkret, Andrej. 1987. *Predmet i princip dramaturgije*. Biblioteka Sterijinog Pozorja.Drama.. Novi Sad: Sterijino Pozorje.

Jaus, Hans Robert. 1978. "Istorija umetnosti i opšta istorija", *Estetika recepcije, izbor studija*: 89-129. Beograd: Nolit

Jaus, Hans Robert. 1978. "Parcijalnost metoda estetike recepcija", *Estetika recepcije izbor studija*: 349-377. Beograd: Nolit

Jauss, Hans Robert. 2005. "Literary History as a Challenge to Literary Theory" *Toward an Aesthetic of Reception*: 3-46 . Minneapolis: University of Minnesota Press

Jauss, Hans Robert. 2005a. "The Poetic Text within the Change of Horizons of Reading: The Example of Baudelaire's "Spleen II"" *Toward an Aesthetic of Reception*: 139-189. Minneapolis: University of Minnesota Press

Jovičević, Aleksandra; Ana Vujanović. 2007. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga

Lazić, Radoslav. 2014. "Reditelj - tvorac znakova", *Traktat o teatrologiji*: 23-30. Beograd: Altera Books

Levinson, Jerrold. 2009. "Aesthetic Pleasure", *A Companion to Aesthetics* 2nd ed, (Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins and others, eds):121-124 .Blackwell Publishing Ltd

Liotar, Žan-Fransoa. 1988. *Postmoderno stanje*. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo

Lukać, Darko. 2013. *Uvod u antropologiju izvedbe*. Zagreb: LEYKAM International

Mackintosh, Iain. 1993. *Architecture, Actor and Audience*. London and New York: Routledge

Matravers, Derek. 2015. "The Aesthetic Experience", *The Bloomsbury Companion to Aesthetics*, Anna Christina Ribeiro (ed.): 74-83. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury Academic

Novitz, David. 2000. "Postmodernism", *The Routledge Companion to Aesthetics*:155-165. London and New York: Routledge

Pavić, Milorad.1988. *Hazarski rečnik*. Beograd: Prosveta

Pirandelo, Luiđi. 2008. *Šest lica traže pisca*. Beograd: Paideia

Poe, Edgar Allan. 1850. "The Poetic Principle" (text-03), *The Works of Late Edgar Allan Poe* –Vol III: Literati&C. (1850),3:1-20.
<https://eapoe.org/works/essays/poetprnd.htm>

Rainer, Yvonne,1998. "The Mind is a Muscle", *The Vision of Modern Dance*:157-167. London: Dance Book Ltd

Robey, David. 1989. "Introduction, The Poetics of the Open Work", *The Open Work*: vii-xxxii. Harvard University Press

Ruffini, Marco. 2011. *Art without an Author, Vasari's Lives and Michelangelo's Death*. New York: Fordham University Press

Sartr, Žan Pol. 1984. *Šta je književnost?* Beograd: Nolit

Schechner, Richard. 1985. *Between theater and anthropology*. University of Pennsylvania Press

Schechner, Richard. 2003. *Performance theory*. New York: Routledge

Schechner, Richard. 2004. *The Future of Ritual, Writings on Culture and Performance*. London, New York: Routledge

Schechner, Richard, 2013. *Introduction to Performance Studies*. Routledge

Šekner, Ričard .1992. *Ka postmodernom pozorištu*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti

Šefner, Andre .1989. „Ritual i prateatar“, *Ritualni teatar* (Radoslav Lazić pr.): 25-47. Tuzla: Tuzla Narodno pozorište.

Senker, Boris. 1977. *Redateljско pozorište*. Zagreb: SSO

Senker, Boris. 2013. *Uvod u savremenu teatrologiju II*. Zagreb: Leykam international doo

Smuts, Aaron. 2015. „Popular Art “, *The Bloomsbury Companion to Aesthetics*, Anna Christina Ribeiro (ed.): 215-227. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury Academic

Sonnentag, Sabine and Michael, Frese. 2002. "Performance Concepts and Performance Theory". Sonnentag, Sabine (ed.) *Psychological Management of Individual Performance*: 3-27. New York: John Wiley & Sons, Ltd.

Šuvaković Miško. 2001. *Paragrami tela/figure*, Beograd: CENPI

Šuvaković Miško. 2005. "Hibridna pitanja o dekonstrukciji i umetnosti", *Glas i pismo, Žak Derida u odjecima*: 76-83. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju

Sv. Augustin, Aurelij. 2004. "Strast za kazalištem" u *Filozofija pozorišta*, R. Lazić urednik: 33-35. Beograd: Foto Future i Radoslav Lazić

Turner, Victor. 1989. *Od rituala do teatra*, Zagreb: AC

Piscator, Erwin. 1985. *Političko kazalište*. Zagreb: Cekade

Woodmansee, Martha. 1994. *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. New York: Columbia University Press

Yeats, William Butled.1916. "Easter, 1916", *The Collected Poems of W. B. Yeats*
<https://www.poetryfoundation.org/poems/43289/easter-1916>

Zdravkova Djeparoska, Sonja. 2021. "Dancing Body As a Social Replica". *Asian Journal of Interdisciplinary Research* 4, no. 1 2021: 58–64.
<https://doi.org/10.34256/ajir2116>

Zdravkova Djeparoska, Sonja. 2021a. "Performance and Religion: Dancing Bodies in Macedonian Orthodox Fresco Painting", *Arts* 10, no. 4: 88.
<https://doi.org/10.3390/arts10040088>

Zdravkova Djeparoska, Sonja. 2024. "Revisiting Teshkoto Again. The Process of Signifying the Folk Dance Teshkoto with its Artistic Reflections", *The Choreography of Traditional Dance on Stage: Crises, Perspectives and Global Dialogues*. 237–251. Institute of Ethnography SASA and Ensemble of Traditional Dances and Songs of Serbia "Kolo".
<https://doi.org/10.5281/zenodo.10998875>

ИНДЕКС НА ИМИЊА

Адорно, Теодор 19, 54, 76

Ајзер, Волфганг 32, 72, 73

Аристотел 13, 15, 22, 28, 65

Арто, Антонен 17

Арчер, Вилијам 81

Ауслендер, Филип 11, 12

Аштон, Елејн 6

Баланшин, Џорџ 19, 39

Барба, Еуџенио 6, 11, 33

Барт, Ролан 11, 31-34, 38, 46

Батушиќ, Никола 6

Бауш, Пина 47

Бахтин, Михаел 11

Бежар, Морис 33

Бек, Џулијан 77, 78

Белтинг, Ханс 22

Бернштајн, Дејвид 42

Бизе, Жорж 22

Боало, Никола 22

Бодријар, Жан 58

Блох, Ернест 19

Браун, Триша 70

Бреговиќ, Горан 34

Броз Тито, Јосип 19

Брук, Питер 6, 11, 33, 71, 78

Вазари, Џорџо 23

Ван Гог, Винсент 32, 52

Вилијамс, Рејмонд 11

Вилиќ, Небојша 54, 58

Ворхол, Енди 41, 53

Вудманс, Марта 18, 23

Вујановиќ, Ана 9

Гауди, Антони 37

Георгиевски, Љубиша 19, 20

Гете, Јохан Волфганг фон 13, 17

Гиц, Лудвиг 54

Голдберг, Ројс Ли 10

Готје, Теофил 18

Греам, Марта 73, 81

Да Винчи, Леонардо 16, 22

Даглас, Мери 6

Данто, Артур Колман 15, 22, 43-46

Де Балзак, Оноре 31

Дејвис, Стефан 14

Дерида, Жак 11, 48

Дивињо, Жан 64

Дики, Џорџ 14, 44-46

Дишан, Марсел 41-44

Достоевски, Фјодор 16

Ѓузел, Богомил 19

Еко, Умберто 16, 17, 22, 33,
37-40, 69

Ертел, Евелин 61

Есхил 29

Женет, Жерар 14

Жижек, Славој 11

Зајкова, Јована 48

Здравевска, Евгенија 48

Здравкова-Џепароска, Соња 28, 63, 72

Иберсфелд, Ан 6, 26, 27,
62, 78 -82

Иванов, Лев 56

Иглтон, Тери 34, 73, 76

Инкрет, Андреј 26

Јанакиевски, Томе 66

Јаус, Ханс Роберт 24, 32, 61,
72-74, 76

Јејтс, Вилијам Батлер 17

Јованов, Љупчо 65, 66

Јовановиќ, Александра 9

Канингам, Мерс 38, 70, 71

Карерас, Хозе 57

Карлсон, Марвин 6, 11,12

Карол, Ноел 54, 55, 60

Касирер, Ернест 13,14, 65

Кафка, Франц 26

Кејџ, Џон 42,44, 52

Климт, Густав 22

Коцевска, Ивана 70

Кресник, Јохан 47

Кулер, Ричард 69

Лазиќ, Радослав 6

Левинсон, Андреј 72, 77

Ленин, Владимир Илич 29

Лиотар, Жан Франсоа 49

Лихтенштајн, Рој 41, 45

Лужина, Јелена 6, 11, 19,

26, 61, 83

Луј XIV 63

Лукач, Ѓерг 19

Лукиќ, Дарко 6

Мадона 58

Мајаковски, Владимир 29

Маклуан, Маршал 32

Малина, Џудит 78

Маркс, Карл 11

Маркузе, Херберт 14

Мејерхолјд, Всеволд 29

Мекентош, Иан 64, 69

Месерер, Асаф 56

Милчин, Владимир 19

Молиер, Жан Батист Поклен 28

Моне, Клод 57

Монк, Мередит 70

Мориц, Карл Филип 18

Моцарт, Волфганг Амадеус 57

Нижински, Вацлав 72, 76

Ногучи, Исаму 81

Номирович Данченко, Владимир 28

Павароти, Лучано 57

Павис, Патрис 6, 11

Павиќ, Милорад 38

Панвиц, Рудолф 47

Петрушевски, Михаил 65

Петипа, Мариус 56

Пирандело, Луици 31

Пискатор, Ервин 70

Платон 13 - 15

По, Едгар Алан 18

Рајнер, Ивон 42, 51

Рамбер, Мари 72

Расин, Жан Батист 28

Ријана 58

Робеј, Дејвид 33

Роден, Огист 22

Розенкранц, Карл 17

Русески, Бобан 48

Русо, Жан Жак 13

Руфини, Марко 6, 23, 24

Саварезе, Николо 6

Савона, Џорџ 6

Сартр, Жан Пол 33

Св. Августин 81

Свифт, Тејлор 58

Сенкер, Борис 6, 9

Смит, Вилијам 65

Смутс, Арон 55, 57

Сонентанг, Сабине 9

Ставрев, Бранко 19

Станиславски, Константин 28

Старделов, Ѓорѓи 65

Стојаноска, Ана 19

Стриндберг, Август 82

Тарнер, Виктор 6, 11, 64, 77

Тејлор, Пол 49

Турк, Кевин 41, 43

Ўнковски, Слободан 19

Фишер, Џон 54-56

Фрис, Мишел 9

Фројд, Сигмунд 11

Фуко, Мишел 11

Хајм, Каролин 60, 63

Ханиотис, Ангелос 65

Харвуд, Роналд 65

Хасан, Ихаб 48, 50, 51

Хачион, Линда 32, 47, 49

Хегел, Георг Вилхелм Фридрих 16

Хоркхајмер, Макс 54

Христиќ, Стеван 34

Чајковски, Петар Илич 32, 56, 82

Чашуле, Коле 19

Џенкс, Чарлс 47

Џепароски, Иван 13, 14, 16,
17, 19, 38, 45

Шекнер, Ричард 6, 10, 11

33, 62, 77

Шекспир, Вилијам 57, 75, 82

Шепард, Сајмон 83

Шилер, Фридрих 14

Шуберт, Франц 37

Шуваковиќ, Мишко 27

Шустерман, Ричард 54

БЕЛЕШКА ЗА АВТОРОТ

Соња Здравкова-Џепароска е балетски едукатор, театролог, редовен професор на Катедрата за балетска педагогија на Факултетот за музичка уметност, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје. Проректор за настава и наука на ФМУ (од 2022), раководител на докторските студии на ФМУ (2015-2019) .

Дипломира и магистрира балетска педагогија на Катедрата за кореографија на ГИТИС (Државен институт за театарска уметност) Москва, Русија (1993). Магистрира (2003) и докторира (2010) театрологија на ФДУ, Скопје. Работела во ДМБУЦ „Илија Николовски - Луј“ (1993-2010). Во нејзината класа се едуцираат истакнати солисти, дел од ансамблот на МНТ/МОБ, но и танчари кои успешно дејствуваат на светските сцени. Од 2010 својот професионален пат го продолжува на Факултетот за музичка уметност, каде што предава на трите степени - група стручни предмети поврзани со балетската педагогија, театарот и изведбата.

Особено е активна на полето на теоријата на изведувачките уметности. Учество на над шеесет научни собири, освен во Македонија, во Европа, Америка и во Азија. Публикува трудови во реномирани списанија во Швајцарија, Португалија, Русија, Србија, Словенија, Хрватска, Унгарија, Полска, Турција и во други земји. Нејзините истражувања се особено актуелни во Азија (свои текстови објавува во Шри Ланка, Индија, Сингапур). Автор е на книгите *Карактерни игри* (Магнат, 1998), *Дискурси на танцовата уметност на XX век* (Југореклам, 2001), *Балетска драматургија*. (ФДУ, 2003), *Историја и теорија на балетската уметност* (МИ-АН, 2006), *Аспекти на перформативната кинестетика* (Југореклам, 2011), *Од Тешкото до македонскиот постмодерен танц* (Соња Здравкова-Џепароска, 2019).

Таа е член на тематскиот одбор на списанието ARTS, MDPI (Швајцарија) и главен уредник на *Ars Academica* (2014, 2015, 2017, 2024). Уредник на зборникот *Tradition and Transition: ICTM NCM* (2020), како и член на уредувачките одбори на повеќе изданија од областа на изведбатата и кореологијата.

Добитник е на наградите „13 Ноември“ во областа на образованието и воспитанието (2023), државната награда „Гоце Делчев“ за научно-истражувачка работа со тим истражувачи (2003), наградата „Феникс“ за постигања во воспитанието и образованието (2021) и Наградата за повеќегодишна успешна работа во областа на балетската педагогија од Музичките и балетските педагози (2023).

Ниту еден дел од оваа публикација не смее да биде репродуциран на кој било начин
без претходна писмена согласност од авторот

Е-издание: <https://www.ukim.edu.mk/e-izdanija/FMU/Teorija-na-izvedbata-1.pdf>