

**dr Predrag Rodić**

pedja61@open.telekom.rs

## Hipertekstualnost kao oblik digitalizacije teorije

*Apstrakt: Uvođenje teze o hipertekstualnosti (kao ključnog pojma novih medija) u oblasti likovne umetnosti, filma, mode, fotografije, postdramskog pozorišta, plesa i muzike dovodi do izgradnje konstruktivističke, meke teorije umetnosti. Osnovni metod ovako označene teorije umetnosti je čitanje a (hiper) tekst osnovna kategorija koja se temelji na pojmu znaka i diskurzivno kodiranom poretku znakova u formu teksta.*

*Ključne reči: čitanje, hipertekst, kontekst, kod, polivalentna logika, tehnotelo, hipertekstualni konstrukt*

Uvođenje teze o hipertekstualnosti (kao ključnog pojma novih medija) u oblasti likovne umetnosti, filma, mode, fotografije, postdramskog pozorišta, plesa i muzike dovodi do izgradnje konstruktivističke, meke teorije umetnosti. Osnovni metod ovako označene teorije umetnosti je čitanje a (hiper) tekst osnovna kategorija koja se temelji na pojmu znaka i diskurzivno kodiranom poretku znakova u formu teksta.

Peter Lunenfeld<sup>1</sup> hipertekst posmatra kao alfanumerički tekst u kome reč jedanput digitalizovana pluta u univerzumu polivalentne baze podataka. Čitanje postaje manje praćenje a više proces citiranja, ekstrakcije (kodiranja), pri čemu se skoro trenutno povezuju odvojeni podaci. Ja kao atraktor (hvatač) postaje jezgro kristalizacije podataka na mreži.

Ted Nelson<sup>2</sup> je 1960-te definisao hipertekst kao nesekvencijalni tekst koji se grana tako da pruža mogućnost najboljeg čitanja na interaktivnom ekranu. To omogućuje korisniku da napravi sopstvenu putanju kroz elektronsku bazu podataka pri čemu produkuje uvek nova značenja. Produkcija značenja u digitalnom okruženju nam otvara pitanje (smrti tradicionalnog) autorstva koje se razjasnilo kod Rolana Barta (pisanje teksta kroz proces čitanja). Kompjuter je postao mašina koja kreira, skladišti, manipuliše i isporučuje alfanumerički tekst. Čitanje je uvek linearno tako da nizanje reči u niz daje značenje. Nelinearnost se ogleda u tome što je material

<sup>1</sup> Peter Lunenfeld, *Snap to Grid*, MIT Press, Cambridge/London, 2000, 44.

<sup>2</sup> George P. Landow, *Hyper/Text/Theory*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 8 London, 1994.

prezentovan nelinearno i korišćen nelinearno od strane korisnika. To ujedno menja koncept retorike (zbog načina povezanosti čvorova informacija) jer nije fiksirano gde će propozicije doći u relaciju sa drugim propozicijama. Hipertekst tako postaje mesto neodređenosti propozicija (kvantni efekti otvorenih atomskih sistema) narušavajući fizičko jedinstvo knjige, kao i pozicioniranje propozicija unutar hiperteksta. Lunenfeld ističe da iako nano-mišljenje reprezentuje informaciju (ili proizvoljno male jedinice tekstalekseme) to ne znači kompletnu atomizaciju diskursa jer su *multum in parvo* (mnogo u malom) i fraktalizacija (*mise-en-abyme*) sastavni delovi hipertekstualnog sistema. *Mise-en-abyme* je mini narativ koji predstavlja ogledanje teksta u subtekstu, ali ono što odlikuje hipertekstualno nanomišljenje su narativi bez unapred datog plana. Reč hipertekst je preuzeta, kako je navedeno, od Teda Nelsona šezdesetih godina dvadesetog veka da bi se označio tekst koji se rasčlanjuje i čitaocu dozvoljava više izbora pri neuzastopnom pisanju/čitanju, preciznije, hipertekst se definiše putem interaktivnog ekrana.<sup>3</sup>

Marina Gržinić<sup>4</sup> definiše hipertekst kao multilinearni i visoko interaktivni oblik elektronskog teksta, dovodeći ga u vezu sa kompjuterski generisanom stvarnošću tj. virtuelnom realnošću. Dok je za hipertekst važna ekstrakcija informacija, za virtuelnu stvarnost konstitutivno je potapanje u sintetičko iskustvo. Promena kulturne paradigme devedesetih prema Majklu Hajmu (Michael Heim) znači da se mišljenje navikava na nelinearnost hipertekstualnosti, sa njenim diskontinuiranim tekstualnim prostorom. Nelinearnost elektronskog teksta putem pojmova: aluzije, reference, citata, povezuje se i sa intertekstualnošću.

„Korisnik hiperteksta ne ulazi u njega na početku i ne izlazi iz njega na kraju, nego su ulazi i izlazi nelinearni. Čitanje je prije stvar ekstrakcije nego usporednog linearnog čitanja. Kad je riječ jednom digitalizirana prepuštena je univerzumu polivalentnih osnova podataka. Hipertekst je tekst koji se sastavlja i predstavlja u kompjuterskim terminalima i čitatelj može bilo kad stupiti u njega. Strukture hipertekstova nisu linearne već multilinearne. Hipertekst omogućava korisniku interaktivnost, tako da dozvoljava izbor vlastitih puteva kroz materijal sadržan u računalu ili preko elektronske baze podataka s kojom je to računalo povezano. Na ekranu je tekst odvojen od svoje fizičke egzistencije na tvrdom disku, tako da je hipertekst prilagodljiv „virtualan tekst“. Mišem ili tipkovnicom možemo se povezati s jednim ili drugim spojem istog teksta ili posve drugom tekstualnom cijelinom. Ti tekstovi mogu sadržavati ilustracije, video, filmske dijelove ili zvuk. (...) To je i prednost hiperteksta jer je tako svaka tekstualna čvorna točka na raspolaganju korisniku s bilo koje točke sustava.“<sup>5</sup>

Teoretičari hiperteksta često upotrebljavaju prostorne metafore da bi opisali moguće relacije između linkova i tekstone (jedinica čitanja): navigacija, mapiranje, trodimenzionalnost, topografija i sl. Uprkos tome glavnoj crti hiperteksta, a to je diskontinuitet — skokovi, iznenadna pomeranja pozicije čitaoca unutar teksta, mogu se isto tako pripisati simulirane kontinualnosti.

Hipertekst se dovodi u vezu sa pojmom rizoma Delez — Gatarija. Tekst je koncipiran kao matrica nezavisnih ali i ukrštenih diskursa koje čitalac manje ili više slučajno povezuje (dlove teksta ili „ravni“). Medijska kultura, kod Deleza i Gatarija označena je kao: kultura nomada, deteritorijalizacije, linije leta, „mekih“ prostora, superpozicija, tj. kulture koja se, prema Liotaru, pre bazira na paralogiji (jezičke igre) nego na paradigmi (metanaraciji).

<sup>3</sup> Ovim se naglašava nova konfiguracija sveta putem nove tehnologije kiborga, kao novi oblik diskursa koga odlikuju ahronijsko vreme, paraprostor, simulacija, VR i modalnost.

<sup>4</sup> Marina Gržinić, *U redu za virtualni kruh*, Meandar, Zagreb, 1998, 100.

<sup>5</sup> Ibid, 103–104.

Termin hipertekst<sup>6</sup> i hipertekstualnost zahteva širu teorijsku upotrebu kojom se (re)konstruišu / dekonstruišu / destruišu značenja u umetničkim praksama. Takva se praksa označava kao hipertekstualna praksa pravljena konstrukata. Konstrukti su (hiper) tekstovi, naglašeno otvorena umetnička dela-tekstovi, nastala destrukcijom (karakteristika modernizma), dekonstrukcijom (karakteristika postmodernizma), rekonstrukcijom (karakteristika tehnokulturalnog doba novih medija) primarnog sveta tradicionalne umetničke prakse (zatečene, kodirane, normirane prakse). Ili, malo drugačije rečeno, hipertekst je rezultat moderne, postmoderne i tehnokulturalne prakse u umetnosti i teoriji o njoj. Hipertekst je rezultat u smislu da se njegova praksa označavanja služi iskustvom moderne (naročito avangardne) prakse destrukcije značenja, postmoderne prakse dekonstrukcije označiteljskih praksi kao i rekonstrukcijom značenja kroz simulaciju, imerziju, supstituciju, tehnokulturalnih praksi označavanja.

Kada se kaže hiper tj. naglašeno otvoreni tekst onda se misli na hipertekst u sva tri rizomalna modusa: (1) digitalni, u kome naglašava svoju interaktivnost sa drugim tekstovima u najširem obliku dijahronijsko-sinhronijskog povezivanja; (2) metaforični, kada prikriva svoju rizomalnu strukturu formom logički konzistentno uređenog linearnog teksta tj. kada je on metafora drugih tekstova koji u njemu figurišu kao označitelji, tekst „kolaž“ koji otvoreno upija druge tekstove po „šavovima“ rizomalne mape; (3) afektivni tekst. Prvi od njih posmatra hipertekst kao tehnički, kompjuterski generisan tekst; drugi kao tekst koji upija druge tekstove; i treći način posmatra hipertekst kao afektivnu jezičku aktivnost.<sup>7</sup>

Pogledom unazad, tragom drugih tekstova u njemu, hipertekst liči na palimpsest, pogledom unapred on je mreža tekstova koja se stalno rekonektuje, dekonektuje, priključuje drugim tekstovima medijske kulture.

Naglašena hipertekstualna otvorenost je ključna za neesencijalističku ontologiju hiperteksta kao konstrukta u kontekstu. Otvorenost ovog tipa je konstitutivna za hipertekst jer se on konstruiše kroz-u-sa Drugim / drugim tekstem kao (kon)tekstom.<sup>8</sup> Kontekst je uvek prido-lazeći, prizvani, blizak tekst već rekonstruisanom, dekonstruisanom tekstu koji tom rekonstrukcijom, destrukcijom, dekonstrukcijom postaje hipertekst (slika, instalacija, muzička kompozicija, ples, fotografija, i dr.).

<sup>6</sup> Termin hiper može da se čita kao: više od normalnog teksta, tekst iznad teksta, prekomerni tekst, još ne-tekst, tekst u pokretu, interaktivni tekst. Tekst u opštem smislu, posmatra se kao komunikativna pojava koja ispunjava sedam kriterijuma tekstualnosti: kohezija, koherentnost, intencionalnost, akcetabilnost, informativnost, situativnost i intertekstualnost. Nepostojanje nekog od kriterijuma ne dovodi automatski do ne-teksta u smislu da mnogi autori kao presudan kriterijum ističu koherentnost. S obzirom na razliku hiperteksta prema tekstu, lingvisti naglašavaju da je tekst zaokružen, pismom fiksiran i namenjen za linearno čitanje. E-tekst se realizuje samo pomoću računara, odlikuje se linearnošću, linearno se čita, ali je u elektronskom obliku. U odnosu na klasičan tekst, hipertekstu je zamereno ograničenje kohezije, jer po pravilu nema anafora ili deiktičnih sredstava na početku čvorova. Lingvisti takođe uočavaju da hipertekst ne ispunjava ni kriterijum koherencije, jer samo dobro oblikovani hipertekstovi postižu koherentnost ukupne strukture te se po njima kod hiperteksta postiže samo lokalna koherentnost tj. na nivou jednog tekstualnog bloka. U tom smislu se zbog naglašene intertekstualnosti kao potpuno ispunjenog kriterijuma može govoriti o tome da je hipertekst materijalizovana kontekstualizacija, zbog toga što hipertekst elektronski realizuje i povezuje najrazličitije tekstualne vrste u kojoj je jedan tekst kontekst za drugi tekst. Recepcija ili čitanje hiperteksta postaje interaktivni proces u kulturi čitanja u kojoj recipijent sam može kreirati načine čitanja klikom na određeni link. Očigledno je da je potrebno prevladati strukturalističku definiciju teksta po kojoj je tekst završena linearna autonomna struktura znakova. Prema strukturalizmu zatvorenost i autonomija bilo kog znakovnog poretka proizvodi značenje.

<sup>7</sup> Jezičke aktivnosti, prakse u smislu: imenovanja (u vidu definisanja koje određuje značenja nekog pojma), tvrđenja (predikacije u vidu Frege-Vitgenštajnovne upotrebe reči u kontekstu, jezičke igre), dedukovanja i performativnosti (u Ostinovom smislu).

<sup>8</sup> Adalaide Morrisand i Thomas Swiss (Eds), *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories*, MIT Press, Cambridge/London, 2006.

Hipertekstualni konstrukt je događaj u poretku znakova date (medijske) kulture. Događaj u poretku znakova date kulture se odnosi na singularni, izdvojeni konstrukt koji se tradicionalno prepoznaje kao umetničko delo (slika, instalacija, muzička kompozicija, performans, pozorišna predstava, ples, film, i dr.). Tako izdvojen konstrukt, biva imenovan diskurzivnom praksom kao povod, kao jezgro oko koga se „kače“ konektuju, rekonektuju, umrežavaju, različiti „stilski i žanr“ tekstovi ( tekstovi teorije, ideologije, estetike, istorije umetnosti, kritike, propagande, reklame, itd.). Svi ovi tekstovi, medijski rečeno teže da budu glatki, konzistentni, koherentni i neparadoksalni. Svaki takav tekst predstavlja jednu ravan, ekran, plohu, tangentu sa istim jezgrom, tačkom dodira oko koje se ove ravni razapinju. Hipertekst je zbog toga moguć kao prva aproksimacija rizoma.

Jezičke prakse razlažu hipertekst na vizuelno-akustičko-haptičko znakovni poredak tekstova (ravni) koji, ovisno od načina organizovanja (koda), tj. vrste „tkanja“, zadobija različite retoričke (INVENTIO, DISPOSITIO, ELOCUTIO, ACTIO, MEMORIA) figure. Iz retoričke perspektive sekundarni autor ekstrahuje lekseme (dokumente) sa Web-a operacijom INVENTIO, prikazuje ih na displeju kao vidljive leksije operacijom DISPOSITIO, dok je celokupna struktura Web prozora grafička metafora za MEMORIJU.

Hibridne umetničke prakse, prakse savremenog teatra, plesa, baleta, instalacije i performansi, te net-art prakse, (post)fotografija, upotreba semplova u tehno-muzici, world-music, eksperimentalna muzika i brojne aktualne umetničke prakse bivaju uhvaćene u vrtlog diskurzivnih režima, modela koji njihov smisao, mnogoznačnost, redukuju na značenje koje odgovara datom diskursu.<sup>9</sup>

Ali, znaci su akustični, vizuelni, haptični, a ne samo „ukusni“ (Kant). Znaci pokazuju svoju ekološku moć recikliranja kroz tekstove a ne samo estetsku moć gutanja u- kroz — od strane tekstova.

Hipertekst je u mogućnosti da zadobije formu (čudesnog) ali da je bezforman (čudovišan). Ove stalne razlike utiču i na razlike u značenjima. I ne samo to, hipertekst stalno izmiče, pretihodi značenjima. To izmicanje, odlaganje binarnim podelama, bivanje u intervalima, jeste događaj koji narativizuje sam hipertekst. Događaj da se bude pre-u-posle imenovanja, značenja.

Teorija i umetnost u doba novih medija u telu, ili bolje rečeno digitalizacijom od tela prave glavnog označitelja (materijanog nosioca) znaka. Tehnotelo postaje mesto gde se informacije otepljuju, prema Mark Hansenu.<sup>10</sup> Tehnotelo kao mesto čovekovog afektivnog iskustva (afekti prethode percepciji i pojmu). Afekti, spinozistički rečeno, jesu prelaz, postajanje, sposobnost telesnog delovanja. Povećavanja i smanjivanja gustine znakova u hipertekstu jeste sposobnost delovanja (afekt) tehnetela kao hipertekstualnog tela. Hipertekst je stoga afektivan tekst, afektivan znakovni poredak, afektivan kôd.

Učinkovito (*virtual*-ono što je u učinku, što samo izgleda tako) dejstvo znaka izaziva virtualizovanja umetničke prakse u medijskom prostoru tj. novi mediji naglašavaju intezitete sopstvenog posredovanja, pobuđuju osećaj, čulnost i percepciju. Ovo empirijsko, telesno iskustvo doprinosi da se pojam konstituiše u razlici a ne samo u identitetu transcendentalne apercepcije. To znači, jednostavnije rečeno da se teorija i umetnost u doba novih medija

<sup>9</sup> Videti u mojoj doktorskoj tezi „Teorija i umetnost u doba novih medija — osnove za polivalentno/kontekstualno tumačenje bliskosti i uticaja hipertekstualnosti na MUZIKU, FILM, POZORIŠTE, FOTOGRAFIJU, MODU I LIKOVNU UMETNOST“, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2010.

<sup>10</sup> Mark Hansen, *New Philosophy for New Media*, MIT Press, Cambridge/London, 2004.

legitimišu pojmom, afektom i perceptom. Pojam u teoriji misli razliku i odlaže identitet jer mu pridolazi iskustvo tela. Nema autizma pojma (umetnosti).

Znak je ono što se pojmom misli (što je izvor paralogija i paradoksa) i pri tome se legitimiše ponavljanjem i razlikom. Znak može da bude sve, uvek u dosluhu sa čistom imanencijom, uvek virtuelan. „Život sadrži samo virtuelnosti. On je sačinjen od virtuelnosti, događaja, singularnosti. Ono što se naziva virtuelnim nije nešto čemu manjka realnost, već ono što se upliće u proces aktualizacije s obzirom na plan koji mu daje sopstvenu realnost. Imanentni događaj se aktualizuje u nekom stanju stvari i u nekom proživljenom stanju koje dovodi do toga da se on dogodi. Sam plan imanencije se aktualizuje u nekom Objektu i nekom Subjektu kojima se pridaje (...) Svest postaje činjenica samo ako je neki subjekat proizveden u isto vreme kada i njegov objekat, sasvim izvan polja, i koji se pojavljuju kao “transcendenti”. Tome nasuprot, doklegod svest prolazi transcendentnim poljem beskonačnom, svugde rasutom brzinom, ne postoji ništa što bi moglo da je otkrije (...) Ono transcendentno nije transcendentno. U nedostatku svesti transcendentno polje se definiše kao čisti plan imanencije, pošto izbegava svaku transcendenciju i subjekta i objekta. Apsolutna imanencija u sebi je samoj: ona nije u nečemu, ona nije imanencija nečemu, ona ne zavisi od nekog objekta i ne pripada nekome subjektu (...) O čistoj ćemo imanenciji reći da je ŽIVOT i ništa drugo. Ona nije imanentna određenom životu, već je život sama imanencija koja nije ni u čemu. Život je imanencija imanencije, apsolutna imanencija: on je apsolutna moć, apsolutno blaženstvo“.<sup>11</sup>

Novi mediji naglašeno virtuelizuju percepciju, no bolje je reći da je percept naratizovan, dok fokalizaciju izvode diskursi. Afekti, prema Brajan Masumiju, se pomoću novih medija transformišu, inteziviraju u dugoživuće događaje (emocije) a niz povezanih događaja, ili jedan razložen u manje fragmente, u naratologiji se imenuje kao fabula.<sup>12</sup> Način fabuliziranja čini izraz i određen je diskursom. Diskursom kao semiotičkom radnjom koja smešta značenje u vremensko prostornu situaciju tako što razdeljuje uloge subjekata koji proizvode značenja, ali istovremeno omeđuje institucionalizirani svet u kome se značenje prepoznaje kao zajedničko značenje. Afekt koji izaziva medij, recimo strah, intenzivira se diskursom ((bio) političkim govorom,<sup>13</sup> kritikom, teorijom i sl.). Ko govori, koja instanca usmerava afektaciju, ko je fokalizator ako ne diskurs.<sup>14</sup>

Džordž Landou<sup>15</sup> zamišlja hipertekst kao matricu koja sadrži beskonačan broj naracija. Prema Mari-Lor Rian, digitalna tehnologija ne mora nužno da dovede do unapređenja narativnosti. Oblik učešća digitalnih tekstova u narativnosti specifičan je za svaki od tri glavna sajbertekst žanra: hipertekst, sredine VR tipa, i kompjuterske igre. Poseban aspekt predstavlja odnos baze podataka, kao simboličke forme, koja se, kako ističe Lev Manovič<sup>16</sup> opire narativizaciji. Korišnik/čitalac na osnovu baze podataka strukturise iskustva sveta i sebe na nov način, a narativ postaje samo jedan od nekoliko metoda pristupa podacima. Ali, važi i obrnuto: narativi se koriste kao sredstvo biopolitičke i ideološke moći kojima se (medijski) formatira mišljenje<sup>17</sup>.

<sup>11</sup> Gilles Deleuze, Immanence: une vie... In *Deux régimes de fous*, Les Éditions de Minuit, Paris 2003, str. 359–363. Tekst je prvi put objavljen u *Philosophie*, no 47, septembra 1995, str. 3–7. Preveo Ivan Milenković.

<sup>12</sup> Umberto Eco, *Šest šetnji pripovijednim šumama*, Algoritam, Zagreb, 2005.

<sup>13</sup> Lev Manovič, *Metamediji* — izbor tekstova, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001.

<sup>14</sup> Mike Bal, *Naratologija*, Narodna knjiga, Beograd, 2000.

<sup>15</sup> George P. Landow, *Hyper/Text/Theory*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1994.

<sup>16</sup> Lev Manovič, teoretičar novih medija, zastupa tezu da su novi mediji u stvari metamediji, postmediji, jer koriste stare medije kao svoj osnovni materijal. Prema tom autoru, novi mediji se (samo) nastavljaju na estetska iskustva umetničkih avangardi dvadesetih godina XX veka. Iskaz ovog autora je izražen kroz stav „avangardna vizija materijalizovana je kroz kompjuter“.

<sup>17</sup> Kristijan Salmon, *Storytelling ili pričam ti priču*, Clio, Beograd, 2010.

Linearnost, jednoobraznost, neprekidnost, i ponovljivost fonetskog pisma i medija metonimijski bliskih njemu (knjiga, štampa, radio, film, fotografija) zajedno sa nepovezanošću i nepredvidljivošću usmenog govora i metonimijski njemu bliskih medija (telefon, TV) digitalnom remedijalizacijom se ujedinjaju u inteziviranju afektivnosti. Sve moguće afekta-cije, percepti i pojmovi koji se utemeljuju u znaku mapiraju tehnologa koja postaju nosilac akustičko-vizuelno-haptičke ukupnosti događaja virtuelizacije. Mekluan, Bodrijar i Virilio ukrštaju tako svoje perspektive u spoju organskog i tehnologije. Da li je Kiborg Done Haravej mogući efekt ovakvog hipertekstualnog narativa?

Remedijalizacija intezivira afekte. Remedijalizacija u Makluanovom smislu znači da je sadržaj nekog medija drugi medij (medij je poruka). Novi mediji inteziviraju čula kao što, prema Makluanu „električna tehnologija svrgava čulo vida i vraća nas prevlasti sinestezije i tesnoj uzajamnoj povezanosti ostalih čula“ svakim činom čitanja / digitalizovanja analognih medija.

Jednostavnije rečeno, umetnost u doba novih medija je trenutno samo konzervativno proširenje analognih, tradicionalnih umetničkih praksi. Ali hermeneutički krug se zatvorio: umetnost u doba novih medija konstruisala je novi mit o polivalentnom govoru o umetnosti koji proizvodi svetove u kojima je moguće preći granice imenovanja. Digitalna fotografija i dalje ostaje fotografija, ali u virtualizovanom svetu, svetu radikalizovanog posredovanja. Isto važi za likovnu, pozorišnu, filmsku i muzičku praksu. Radikalizovanje medijskog posredovanja je doprinos hiperteksta u razumevanju bliskosti umetnosti i teorije u doba novih medija.

Kao što je to svakodnevna praksa da se jednom godišnje na Istoku iscrtava Mandala na pesku, koja se krajem godine izbriše, na Zapadu je estetska trajnost umetničkog dela bila ideal. Doba novih medija spaja ove dve koncepcije jer digitalni zapisi na elektronskom pesku ispisuju trajno-promenljive tekstove hibridne medijske kulture.

## Ekskurs 1 Hipertekstualnost opere *Lepotica i Zver* Filipa Glasa

Intertekstualni perfomans *Lepotica i Zver* vidljiv je već iz načina izvedbe opere: glumci-pevači, orkestar i scena postavljeni su ispred filmskog platna na kojem je paralelno sa izvedbom opere trajala projekcija filma *La Belle et la Bete* Žana Koktoa. Operu Filipa Glasa posmatram kao pisiv hipertekst,<sup>18</sup> koji je svojim „intertekstualnim linkovima“ povezan, kodiran nizom drugih tekstova:<sup>19</sup>

- bajkom Šarla Peroa (i mnoštvom tematski sličnih ili istih mitova i bajki počev od antičkog mita o Ledi i Labudu, Crvenkapice, Odiseja i jednookog Diva, Alise u zemlji čuda, pričama Edgara Allan Poa i sl.);

<sup>18</sup> Pisiv tekst prema Bartu nije reprezentativan već produktivan. Pisiv tekst je beskraja sadašnjost, rasejavanje po polju beskrajne različitosti. Pisiv tekst prema Bartu smo mi koji upravo pišemo, pre no što se beskrajna igra sveta ne preseče, zaustavi posebnim sistemom (Ideologijom, Žanrom, Kritikom). Otuda se Bartovo istraživanje višeznačnosti teksta bavi segmentacijom teksta na jedinice čitanja: *leksije*. Leksije mogu da sadrže jednu reč, ali i čitave pasuse. Ove leksije su mesto višeznačnosti pisivog teksta, tj. višeznačnosti njegovih označenih koja se javljaju duž teksta kroz pet kodova (gnomički, semički, proaieretički, simbolički, hermeneutički) koji se preklapaju, mešaju i slažu jedan iznad drugog.

<sup>19</sup> Hipertekst je poredak znakova koji svojim odnosom stvara značenje tj. on je otvorena praksa rada znakovima koja stiče značenja trenutnim odnosom sa drugim znakovima ili tekstovima aktuelne ili istorijske kulture. Hipertekst kao način komunikacije, proizvodnje, razmene i potrošnje značenja diseminacijom dovodi do izvođenja, stvaranja, razmene, akumulacije, premeštanja ili recepcije značenja. Već su Šlajermaher i Gadamer, u svojoj hermeneutici teksta, naglasili da je značenje razumljeni smisao, odnosno smisao je shvatiti pojedinačnost u njegovoj opštosti.

- filmovima i stripovima slične tematike kakav je i Koktoov film *Lepotica i Zver* (ili ti-tanski majmun s lepticom na vrhu Empire State Building-a u King Kongu);
- poetikama Baroka (sa tipičnom temom dvojnika) i romantizma (sa karakterističnom idejom groteske (spajanja nespojivog lepog i ružnog, duha i tela);
- naglašeno ekspresivno kretanje u muzici baroka (do kojeg se dolazilo polifonijom, suspenzijom u vidu kašnjenja polifonih glasova, arpežiranim akordima, vanakordskim tonovima i sl.);
- muzičkim tekstovima američkog minimalizma (La Monte Janga, Teri Rajlija, Stiva Rajha, Džona Kejdža);
- žanrovski istim (operskim) delima Kejdža, Luja Andrisena (npr. *Materija*) i Filipa Glasa (npr. *Ajnštajn na plaži*).

Kontekst izvođenja opere u doba novih medija promenio je i sam medij opere. Došlo je do izmene mehanizma funkcionisanja same opere. Odnos filma, opere i televizije od 90-tih godina promenio je i način recepcije opere: obožavalac opere postaje potrošač opere.

Hipertekst Filipa Glasa *Lepotica i zver* (1994) kontekstualizuje dva medija, film i operu. Tekst filma Žan Koktoa koji je prikazan bez originalnog tonskog zapisa i Glasov muzički tekst teku simultano. Koktoov film stavljen u kontekst operске scene dovodi do toga da je Glas dekonstruisao i film i operu i teatar.<sup>20</sup> „Svaki operski lik ima svoje drugo ja na filmskom platnu, kome pozajmljuje svoj muzički identitet, odnosno svaki filmski lik ima svog operskog dvojnika koji mu pozajmljuje svoje verbalne replike. Jedan glas simultano govori iz operskog i iz filmskog lika, suprotno subjektu autora koji simultano govori sa barem dva glasa, Koktoovim i svojim, te tako pokazuje delovanje postmodernog dekonstruisanog subjekta koji je postao odraz drugih hipotetičkih subjekata“.<sup>21</sup>

Ovaj rad Filipa Glasa u DVD formatu postaje hipertekstualni konstrukt, koji se izgradio od nekoliko tekstova, koji sada funkcionišu kao operski spektakl koji se multiplicira i neograničeno ponavlja van institucija, diskursa opere. Dakle, digitalizovanje naglašava ukrštanje nekoliko diskursa: filma, opere i savremenih medija. Kad je reč o remedijalizaciji ovog Glasovog projekta, došlo je do prelaza iz statusa elitne buržuaske kulture u masovno medijsku kulturu. Rimejkom Koktoovog filma kao opere, uz pomoć digitalnih tehnologija, na paradoksalan način došlo je do ostvarenja Koktoovog sna o muzici svakodnevnice kao muzičke građevine u kojoj bi se stanovalo kao u kući. No, kakav je poetički postupak primenio Filip Glas pri pravljenju operske muzike u kontekstu prikazivanja onog izvan muzičkog. Glas reciklira sopstveni muzički jezik, muzički jezik repetitivnih struktura. Ovim se ponovo potvrđuje princip ponavljanja<sup>22</sup> i razlike pri jezičkoj proizvodnji značenja.

## Ekskurs 2 Postdramski znaci

Postdramska pozorišna praksa ne centrirana se samo oko drame kao narativnog teksta, već u sebe uključuje i naglašava fizičko telo, gest, ples, igra, netekstualno, diskontinuitet, nihilističke i groteskne forme, prazan prostor (Piter Bruk), ćutanje, performans, hepening, stilsku heterogenost, fragmentaciju naracije itd.

<sup>20</sup> Jelena Novak, Opera u doba njene elektronske/digitalne reprodukcije, *TKH*, broj 7, jul, 2004, 44–47.

<sup>21</sup> Ibid, 45.

<sup>22</sup> Podsetimo da to svojstvo označiteljskog lanca da može delovati samo ako je ponovljiv, a ne jednokratno. Derida naziva iterabilnost.

La Fura del Baus, Pina Bauš, Robert Vilson, Jan Fabr, Hajner Gebels, Anatolij Vasiljev, Robert Le Paž, Tadeuš Kantor, Jirži Grotovski, Piter Bruk, Meredith Monk, Meg Stjuart, Tadaši Suzuki, Johan Kresnik samo su neka od imena čija smo izvođenja posredno ili neposredno videli na BITEF-u, a kojima Hans-Tis Leman<sup>23</sup> mapira postdramsko pozorište.

Na scenu stupa predracionalna logika svetova mitskih slika, kao što je to slučaj kod Roberta Vilsona. Umesto dramske radnje, koja je bila odlika građanske drame od 18. veka, pojavljuju se mitske slike koje koncepte radnje rastvaraju u korist događanja stalnih metamorfoza. Time se pokazuje da je pozorište u svim svojim aspektima metamorfoza na koju je ukazala pozorišna antropologija. Opraštanje od modela mimezisa radnje ne vodi kraju pozorišta, već drugačijem načinu gledanja. Vilson je u tom pogledu pronašao odgovor na pitanje o pozorištu u doba medija i tako radikalno proširio prostor pozorišne recepcije. Usporeno kretanje aktera u Vilsonovoj estetici kao da mašinira kretanje aktera na sceni koji se ponašaju kao lutke koje pokreće neka nevidljiva magija. Likovi, kao figure, ostaju usamljeni bez vidljivih motivacija, ciljeva i veza. Ovo je tekst bez autora, ali i bez glumaca, tj. ovo je postantropocentrično pozorište u kome se ljudska tela, kao gestičke skulpture, ravnopravno sa stvarima, životinjama i prirodnim energetske sklopovima uklapaju u jednu virtuelnu realnost potpuno drugačiju od realnosti čoveka koji vlada prirodom. No, ovdje se dešava još nešto drugo kada je reč o postdramskom pozorištu, a to je da se ono pojavljuje kao pozorište telesnosti koje se pokazuje u svojim intenzitetima, gestualnim potencijalima, auri svoje prisutnosti, ali i devijantnostima, kao što su bolest, invalidnost itd. Postdramsko pozorište reevocira izdvajanje tela iz jezika, a glas i govor glumca je odjek događanja igre. Događaj igre najvidljiviji je u plesnom teatru koji semantiku govornog pozorišta prožima ritmom, muzikom i erotičnom telesnošću. Skandal tela koje govori, kako bi rekla Šošan Felman, jeste događaj izvođenja telesnih gestova koji ne razumeju oni koji koriste verbalni jezik, iako jezik potiče iz tela. Mi nešto kazujemo i mislimo nešto što se podrazumeva pod tim što kažemo, ali u tome se skrivaju radnje i delovanja koja odstupaju od značenja koja svjesno saopštavamo. U ovom smislu uvek postoji dimenzija telesnog života, koja se ne može u potpunosti predstaviti, a značenja tela ne poklapaju se uvek sa značenjem jezika.

No, ovom plesnom teatru prethodila je dekonstrukcija dramskog pozorišta, kao pozorišta radnje, gde se drama prema Aristotelovoj poetici definiše kao uspešno konstruisanje i komponovanje odvijanje radnje. Ili, kako bi to Brecht u *Malom organonu* rekao, fabula je po Aristotelu duša drame, a to znači da je priča, mit, duša drame. Postdramsko pozorište se udaljuje od narativnog, fabulizirajućeg opisa sveta pomoću sredstava mimezisa, sukoba, svrha, radnji. Pre postdramskog pozorišta, pozorište Tadeuš Kantora, Roberta Vilsona zamenilo je dramsku radnju ceremonijom, pod kojom se podrazumeva čitav raspon izvođenja nerefencijalnih zbivanja. Time se ne napušta samo koncept radnje, već se uvođenjem događaja, praznog prostora, tišine napuštaju i drugi principi dramskog pozorišta, kao što je jedinstvo vremena (Aristotel, Kornej) po kome je trebalo postići unutrašnji kontinuitet i koherentnost pozorišne radnje. Jedinstvo vremena u pozorištu trebalo je da potvrdi kontinuum sociosimboličke celine ideala, vrednosti i konvencija. Aristotelova tradicija dramaturgije vremena sledila je težnju da se spreči pojavljivanje vremena kao vremena, ono je trebalo da bude neprimetan uslov za postojanje radnje (za Korneja predstavljeno vreme ne sme biti mnogo duže od vremena pozorišnog predstavljanja).

Sukob između teksta i scene doveo je do suprotnosti verbalno/neverbalno, ali se u intervalu ove binarne podele u postdramskom pozorištu uvode dah, ritam, ono Ovdje i sad mesnate

<sup>23</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, Zagreb, Centar za dramsku umetnost; Beograd, Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, 2004.



prisutnosti tela.<sup>24</sup> Ispred logosa (jezika) stupa na scenu hora, skrivena podloga logosa u obliku govora bez telosa, hijerarhije, kauzalnosti, utvrdivog smisla i jedinstva. Jezik doživljava desemantizaciju kao i ostali elementi pozorišta kroz poetiku ometanja. Poetika ometanja<sup>25</sup> se javlja kao čitanje teksta koje se doživljava kao strano telo, tj. vrši se opiranje tekstu, ili tako što glumci odgovaraju na pojedine delove teksta individualnim reakcijama, ili pomoću unošenja videa, projekcija i sl.

U postdramskom pozorištu, umesto sinteze i sjedinjavajuće percepcije, na scenu simultano stupa mnoštvo znakova, te je percepcija otvorena i raspršena. Dakle radi se o pozorišnoj slobodi od potčinjavanja hijerarhijama, zahteva dovršenja i zahteva koherentnosti. Žrtvuje se sinteza, kako bi se postiglo polivalentno zgušnjavanje pozorišnih znakova kroz afektivne momente. Dekomponovanje percepcije, započeto uticajem tehnologije i medija, nateralo je pozorišnu praksu da konstruiše, delezovski rečeno, molekularne, a ne molarne znakovne poretke.

No, ovim se došlo do jasne hipertekstualne konstrukcije u pozorištu, jer je pozorišna predstava u postdramskom znakovnom poretku počela da upija u sebe nekoliko tekstova: lingvistički tekst, tekst inscenacije<sup>26</sup> i tekst izvedbe (performans). To sve zajedno dovodi do toga da je postdramski pozorišni tekst prezentacija, a ne reprezentacija više proces nego rezultat, više manifestacija nego označavanje, više saučestvovanje u iskustvu drugih nego prepričavanje iskustava, više energetika afekata nego informacija.

Hans-Tis Leman navodi da je „paleta stilskih karakteristika postdramskog kazališta omogućava da se prepoznaju sledeće karakteristične značajke: parataksa, simultanost, igra s gustoćom znakova, muzikaliziranje, vizuelna dramaturgija, tjelesnost, provala realnoga, situacija/događaj”.<sup>27</sup>

U praksi postdramskog pozorišta, značenje principijelno ostaje odloženo, a opažanje ostaje otvoreno da bi na neočekivanim mestima ostvarivalo veze.<sup>28</sup> Ako je događaj / situacija ostao u centru postdramskog pozorišta onda je ostalo otvoreno pitanje šta je sa dramom i dramskim. Hepening i umetnost performansa ne pridaju značaj tekstu, već obrađuju telesni, prostorni i afektivni odnos aktera i gledalaca. Oni istražuju interaktivnost, naglašavaju prisutnost činjenja u realnom, učestvovanje umesto nekog finalnog proizvoda/dela. Ovo su karakteristike i hiperteksta, bar kada se radi o virtuelnim zajednicama. Ovo je prelaz u svetkovinu, debatu, javnu akciju, političku manifestaciju, tj. u događaj. U 60-tim i 70-tim godinama, Living teatar i druge pozorišne grupe prave forme slične hepeningu u kojima se naglašava i daje prednost komunikaciji i prisutnosti ljudi, a ne prikazanom zbivanju. Pozorište postaje društvena situacija<sup>29</sup>, u smislu Irving Gofmana, u kojoj gledalac dobija toliko pozorišnog iskustva koliko

<sup>24</sup> Telo u postdramskom pozorištu postaje alfa i omega, te se fitnes, smrt, bolest, seksualnost impregniraju u tehnotelo koje se apsolutizuje.

<sup>25</sup> Pina Bauš prekida opažanje plesa verbalnim samopredstavljanjem plesača ili imenovanjem zbivanja koja se upravo dešavaju na pozornici. Poetika ometanja znači uzajamno ometanje teksta i pozornice, što je bila praksa Mejerholjda, Grotovskog i Living teatra.

<sup>26</sup> Tekst inscenacije postaje tip upotrebe znakova u pozorištu i utiče na kvalitet teksta izvedbe.

<sup>27</sup> Ibid, 112–135.

<sup>28</sup> Kao što se to dešava u pozorištu Jan Fabra, nehijerarhijski se nižu osvetljena tela plesača u prostoru odloženih značenja, tj. scene na kojoj se intenzivira percepcija. Ovo pozorište percepcije naglašava odlaganje značenja koju smo pomenuli i u Deridinoj dekonstrukciji, ali ovde ima i jednu poetičnu komponentu, a to je da se prevaziđu principi mimezisa i fikcije.

<sup>29</sup> Pojam događaja kod Hajdegera označava iskustvo razmeštanja izvesnosti, a kod Jaspersa, Sartra i Merlo Pontija događaj uvodi u igru pojam situacije kao neosigurane sfere mogućeg i nametnutog izbora. Za Gi Debora, situacija nastaje u konkretnom materijalu svakodnevnog života i vezana je za dati trenutak.

u njemu ušestvuje (proces koji ide od Dela prema tekstu, procesu čitanja, uspostavljen već redimejd instalacijama Marsel Dišana).

Hipertekstualnost postdramskog pozorišta označava uplive verbalnog i neverbalnog teksta, govora, plesa i instalacija u stvaranju pozorišnog događaja. U doba novih medija, telo, glas i mediji proizvode ono hiper, naglašeno potenciranje nereferencijalnosti, preteranu sličnost stvari sa samima sobom. Naglašava se ono što je ležalo ispod površine dramskog pozorišta i na nivou poetike, odnosno izgradnje scenske arhitekture intenziviranjem gledaočeve percepcije i afektivnim ekstazama mašte. Postdramsko kao hipertekstualno igra se sa hladnoćom i površinom, izazivajući tzv. cool fun estetske stavove. Medijalizovani klišeji filma, televizije, muzike, fotografije izazivaju supermarket kulturu rashladene emocionalnosti koja „je toliko izgubila vlastiti izraz da se svi osećaji mogu nuditi samo u navodnicima i nijedan osećaj, koji je drama nekada mogla pokazati, ne može proći bez ironijskog filtera estetike filma i medija”.<sup>30</sup>

### Mediji, telo i pozorišni znaci

Pozorište, kako navodi Leman, je samo po sebi umetnost znakova, a ne odslikavanje. Drvo u filmu, kao znak može da znači bilo šta, ali je najpre reprodukcija drveta, dok na pozornici, ostaje znak za drvo, a ne slika nekog drveta. Pozorište ne simulira, već ostaje konkretna realnost ljudi koji u pozorištu proizvode pozorišne znakove. Bartovski rečeno, to su drugostepeni znakovi, ili znakovi znakova (pozorišni rekviziti).

Interaktivnost na mreži pre simulira ovu pozorišnu situaciju, nego što je ugožava. U medij-skoj komunikaciji novih tehnologija, blizina i daljina postaju nevažne, jer vreme i prostor sažimaju se i produžuju u virtuelnim putanjama informacija. Nova tehnologija rađa i nove senzibilitete, a naročito sada kada ljudsko telo sa svojom ranjivom, nasilnom i erotskom stvarnošću postaje središte ne samo pozorišta, već i celokupne digitalne percepcije. Ili kako bi to Mark Hansen definisao, telo<sup>31</sup> je medijum digitalne umetnosti.

Bart u analizi mita kao metajezika naglašava da su mit i značenje nerazlučivi. Prisustvo tela u postdramskom pozorištu, naglašavanje osećajnosti i telesne afektivnosti kroz tehnotela dovelo je do potrebe da se izbegne dominacija značenja, teksta i logosa, ali se pojavljuje mit. Sada je to biopolitički mit (u obliku već pomenutog *Storytelling* ili pričam ti priču) koji nema za cilj da integriše, zamisli ili afirmiše volju — ka smislu, već da izaziva permanentne potrebe, vanredna stanja i da život redukuje na goli život, na volju — ka besmislu i nemoći.

Mit je osnova medija i postavlja se pitanje kako se odupreti mitu, tj. to znači postaviti pitanje da li je moguće preneti značenje u jeziku, bez mitskih posredovanja. U modernom dobu, video, televizija, filmovi prenose bajke i mitove,<sup>32</sup> a kako je osnovna funkcija medija osnaživanje ili naglašavanje, tako i narativi bliski mitu i bajci osnažuju kada diskursi upravljaju medijima.

<sup>30</sup> Ibid, 155.

<sup>31</sup> Stelark (Stelios Arkadion) pokušava da prilagodi ljudsko telo kompjuterima nagoveštajući jednu vrstu antropološke mutacije. Instalacija treće ruke na podlaktici, a koja se pokreće električno prenošenim kontrakcijama mišića nogu i stomaka, dovodi do toga da se vlastiti telesni afekti kompjuterom pretvaraju u informacije koje povratno indukuju dejstvo na Stelarkovo telo. No, ovo nije pitanje samo interakcije tehnološkog tela i medija, već pitanje značenja i identiteta. Igrač Mers Kaningem pravi koreografije na ekranu pomoću programa koji prikazuje plesne pokrete, kao što se i u muzičkim performansima u prostor projektuju grafički ekvivalenti za disanje duvačkih instrumenata. Potpunu komercijalizaciju ovih perceptivnih mogućnosti realizovala je MTV muzička produkcija 80-tih, omogućivši „gledanje muzike” putem muzičkih spotova.

<sup>32</sup> Prema Propovoj morfologiji bajke, funkcije likova, tj. njihove radnje se ne menjaju iako im se menjaju nazivi.

Da li neki dominantni mediji enkodiraju mit ili sami postaju mit to zavisi od toga kako će lokalni konteksti, lokalni kulturalni konteksti izvršiti dekodiranje i prijem medijske komunikacije. Stjuart Hol u tom smislu govori o dominantnom kodu koji je nastao sa određenom namenom, ali isto tako i o pregovaračkim kodovima i opozicionim dekodiranjima. Ako je za Džona Fiska polisemija teksta ključna za čitaoca, onda je to zbog toga što čitalac može da izvede mnogo širi opseg značenja nego što to nameće dominantni kod. Naravno, pri tome se polisemija kao svojstvo teksta, susreće sa jednim svojstvom medija koji su svaki na svoj način opisivali Virilio i Bodriar, a to svojstvo je označeno terminom transparentnost, tj. doslovno rečeno to je „pojavlјivanje kroz”. Transparentnost vizuelnih medija podrazumevala bi da oni koriste konvencionalni stil koji pruža iluziju realnosti, što izaziva to da gledalac sebe lako projektuje na narativ. S druge strane, transparentnost u nekom opštem smislu označila bi sposobnost nekih tekstova da izgledaju kao da su poznati, kao da su deo naše sopstvene kulture, mada potiču iz neke druge.<sup>33</sup>

Hipertekstualnost postdramskog pozorišta upija u sebe ne samo tekstualne poetike plesa, kabuki pozorišta Japana, afrički ples ili azijski, već i mitske narative koji ne mogu da transparentnošću i enkodiranjem kolonizuju značenje postdramske pozorišne igre. Hipertekst postdramskog pozorišta je transkulturalno polisemičan (Odin teatar, Living teatar), a njegova hipertekstualnost mu omogućuje permanentnu dekonstrukciju značenja. Jedan od važnih konstitutivnih elemenata postdramskog teatra upravo zbog toga čini ples.

## Ples

Za Alen Badjua ideja „čistog pozorišta“ počiva na skrivenoj tajni. Ples je skrivena tajna takvog pozorišta, Sledeći Ničea, Badju naglašava da je ples neizbežna metafora misli, tj. on je slika misli kojoj je oduzeta težina. Ples oslobađa telo društvene mimike i ozbiljnosti, te on predstavlja prelazanje u moć nevinosti. Niče je u aktivnoj sili žudnje za životom i erosom već naznačio da je pitanje plesa odnos između vertikale i privlačenja, koji se prenosi telom koje pleše. Ples pretpostavlja dah, disanje, pretpostavlja da zemlja i vazduh razmenjuju svoje položaje. Ples tako postaje metafora meke misli, jer pokazuje suštinski bitno zadržavanje u otklonu od dominacije jednog teksta. Snaga odlaganja tog deridijanskog difference u plesu će se pokazati tek u samom pokretu, a suština pokreta nalaziće se u onom čega nije bilo, u onom što je ostalo još neizvedeno.

Ples nije oslobađanje telesnih nagona i divlje energije tela, već pre suprotno, tj. ples je telesno ispoljavanje nepokornosti nagonu.<sup>34</sup> Pri tome plesno telo, koje je u stanju neposlušnosti prema svojim nagonima, mora to da ispolji sa lakoćom. Lakoća o kojoj je reč, razotkriva prikrivenu sporost onoga što je brzo. Ples pokazuje misao kao čist događaj, ali pre nego što je taj događaj dobio ime, jer ime odlučuje o onome šta je bilo. Ime vodi ka značenju, te se ovde radi o tome da ples pokretom donosi još uvek neodlučenu misao, neustaljenu misao. Stoga

Funkcije likova, osim što su stabilne i konstantne imaju i ograničen broj, te se u bajkama jednake radnje pripisuju različitim likovima.

<sup>33</sup> Skot Robert Olson, Holivudska planeta: Globalni mediji i kompetitivne prednosti narativne transparentnosti, Treći program radio Beograda, prevod Dubravke Đurić, 2010.

<sup>34</sup> Najpoznatiji baleti 19. veka Kopelija i Žizela standardizovali su strukturne koreografske komponente: solo igru, duete, sjedinjenje igre i pantomime, uveli belu boju baletskog kostima (pačka, tutu) da bi se oslobodile noge balerine. Popularni ples kabarea, egzotični ples Azije, Afrike i Amerike, gimnastičke igre Rudolf Labana, Mage Magazinović, ekspresionistički ples, američki moderni ples Marte Greem, visokomodernistički ples Mers Kaningema, minimalistički ples, postmoderni ples (Pina Bauš, Jan Fabr, Robert Vilson, Triša Braun, Ivona Rajner, Lusinda Čajlds, Lora Din), samo su neke linije oslobađanja misli koja pleše.

je telo plesom zauzelo prostore pre i između okamenjenih značenja. Alen Badju u ovom činu plesa kao događanja događaja pre imena, vidi nastanak, tj. početak vremena.

Ples u sebi ima čistu prostornu događajnost, ples je u prostoru pre postanka vremena, a tek će imenovanje zasnovati vreme, jer pošto događaj bude označen i imenovan kao događaj u situaciji, počće da se ocrtava jedno pre i jedno posle. Rađa se vreme. Kao u fotografiji koja se prostorno niže u jedno pre i jedno posle i kao u filmskom dijegezi u kome se vreme rađa fabulizacijom, tako i u plesu vreme postaje konstrukt, a ne kantovski uslov mogućnosti estetskog suda.<sup>35</sup>

Ples izvodi imenovanje događaja u tišini, a mesto te tišine naznačeno je muzikom. Uloga muzike nije da podvrgne telo muzici ili ritmu, jer bi to onda značilo da telo priznaje poslušnost muzici, što bi pre bila odlika igre nego plesa. Osetivši takvu mogućnost potčinjavanja muzici Mers Kaningem je, posle odvajanja (1953 god.) od proslavljene grupe Marte Greem, konstruiše ples koji je sastavljen od događaja koji se odigravaju na sceni bez predvidive logike. Kod Kaningema telo koje pleše je antimimetičko telo (dok pozorišno telo uglavnom podražava). U tom smislu ples nije predstava i ne dopušta pogled žudnje kojim se odlikuje voajerski pogled, skopofilija o kojoj je povodom filma govorila Lora Malvi.<sup>36</sup> Otuda je pogled gledaoca bezličan, jer po telu plesača ne traži predmete svoje želje koje bi od tela pravili fetiš. Otuda su građansko pozorište i ples suštinske suprotnosti. Pozorište, bolje reći dramsko pozorište klasične građanske drame, pomoću teksta vrši imenovanje. U njemu je glumac predominantan, te je ono rezultat potpuno drugačijih tekstualnih sila, dok je u plesu bezimeno telo ono koje mapira prostor događaja. Afekti koji prate ples mogu se opisati kao egzaktna vrtoglavica. Vrtoglavica, jer se beskonačno pojavljuje u konačnosti vidljivog tela, što je stanje blisko osećanju uzvišenog. Reč egzaktnost označava razgraničenje između onog što pokret jeste i što pokret nije. Ostaje pitanje šta će se iz virtuelne suštine plesa pojaviti na drugom mestu kao aktuelan pokret. Ples, kao misao bez težine, uvek stremlji čistoj imanenciji. Životu.

### Hypertextuality as form of Digitalization of theory

*The introduction of the notion of hypertextuality (as the key concept of the new media) into the fields of visual arts, film, fashion, photography, postdramatic theatre, dance and music has resulted in the formation of constructivist or soft art theory. The basic method of art theory thus labelled is reading and the (hyper)text is the fundamental category founded on the concept of the sign and on the discursively encoded order of signs in textual form.*

*Keywords: reading, hypertext, context, code, polyvalent logic, technobody, hypertextual construct.*

<sup>35</sup> Zgušnjavanje plesnih, muzičkih i pozorišnih znakova odvija se, dakle, u različitim pravcima. Njihovi tekstovi dobijaju sasvim različite stepene konzistentnosti. U tom smislu muzika zgušnjava zvučne znake, naročito ako se prati harmonsko organizovanje tonova pre i posle Vagnera. Posle Vagnera muzika ide sve više u prostor (ambijentalna, elektronska i tehno muzika).

<sup>36</sup> Za Loru Malvi kinematografski dispozitiv počiva na dva glavna subjektivna mehanizma: voajerizmu i identifikaciji. Ova dva mehanizma su donekle protivurečna jer prema Malvijevoj, kad je reč o filmu, zadovoljstvo pogleda deli se na muško (aktivno zadovoljstvo posmatranja) i žensko (pasivno zadovoljstvo biti posmatran).