

UDK
78(05) 791(05) 792(5)

ISSN
1857-9477

ARS ACADEMICA

МЕЃУНАРОДНО НАУЧНО СПИСАНИЕ ЗА ИЗВЕДУВАЧКИ УМЕТНОСТИ
Број 4, Година III, Скопје 2016

UDK
78(05) 791(05) 792(5)

ISSN
1857-9477

Ars ACADEMICA

МЕЃУНАРОДНО НАУЧНО СПИСАНИЕ ЗА ИЗВЕДУВАЧКИ УМЕТНОСТИ
Број 4, Година III, Скопје 2016

Ars Academica – Меѓународно научно списание за изведувачки уметности

Број 4; година III;

Издавачи: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје



Факултет за музичка уметност – Скопје



и Факултет за драмски уметности – Скопје



За издавачите: М-р Зоран Пехчевски, декан;
М-р Лазар Секуловски, декан

Редакција: д-р Ана Стојаноска (Македонија, главен и одговорен уредник), д-р Ана Марија Боља (Унгарија), д-р Дејв Вилсон (САД), д-р Лада Дураковиќ (Хрватска), д-р Зоран Живковиќ (Србија), д-р Соња Здравкова – Цепароска (Македонија), д-р Мишел Павловски (Македонија), д-р Милена Анева (Бугарија), д-р Леон Стефанија (Словенија), д-р Александра Портман (Швајцарија).

Уредување на бројот: д-р Ана Стојаноска и д-р Соња Здравкова – Цепароска

Лектура: Милена Манчиќ-Пауновска

Графички дизајн: МАР-САЖ Ташко Дооел Скопје

Печати: МАР-САЖ Ташко Дооел Скопје

Тираж: 100

Скопје, 2016 г.

Содржина:

Ана Стојаноска СОВРЕМЕНИТЕ ПРЕДИЗВИЦИ НА ПЕРФОРМАТИВНОСТА.....	5
Соња Здравкова-Цепароска ПЕРФОРМАТИВНИОТ КАПАЦИТЕТ НА ТАНЦОВОТО ТЕЛО.....	7
Ана Стојаноска СОВРЕМЕНИТЕ ПРЕДИЗВИЦИ НА ПЕРФОРМАТИВНОСТА -ТЕАТАРОТ ДЕНЕС?!?.....	27
Miroslava Korenska THE AMERICAN AVANT-GARDE ARTIST ROBERT WILSON IN EUROPE AND THE BALKANS.....	43
Aldo Milohnić HOW TO RECONSTRUCT DEAD CHICKEN? ON THEATRE RECONSTRUCTIONS IN SLOVENIA.....	51
Сузана Киранџиска МУЛТУКУЛТУРАЛИЗМОТ КАКО ПЕРФОРМАТИВЕН ПРЕДИЗВИК.....	69
Milena Aneva STARTING POINT IN THE SHOW-IMAGINATION.....	85
Тихомир Јовиќ ПЕРФОРМАТИВНОСТА НА ПОЛИФОНИОТ СЛОГ ВО ДЕЛАТА НА ТРАЈКО ПРОКОПИЕВ СОЗДАДЕНИ ВО ПЕРИОДОТ ОД 1960 - 1978 ГОДИНА.....	150

Milena Stefanović	
FREEDOM OF EXPRESSION IN CONTEMPORARY THEATRE – THE RIGHT TO OFFEND.....	127
Jovana Karaulić	
THE CHALLENGES OF THE PARTICIPATORY THEATRE.....	149
Елизабет Колевска	
КУЛТУРНИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ НА РОДОВИТЕ ИДЕНТИТЕТИ КАКО ПРЕДИЗВИК НА ПЕРФОРМАТИВНОСТА.....	165
Ива Дамјановски	
СЦЕНСКОТО ДЕЛО НА ИДНИНАТА: СОВРЕМЕНИОТ ПЕРФОРМАТИВЕН ФЕНОМЕН ВО МУЗИЧКАТА И ДРАМСКАТА УМЕТНОСТ, НЕГОВИОТ РАЗВОЈ И КОМУНИКАЦИЈА СО ПУБЛИКАТА.....	173
Милош Б. Андоновски	
ОБРАЗОВЕН ЗЕМЈОТРЕС: ВОВЕДУВАЊЕ ЗАДОЛЖИТЕЛНО ТЕАТАРСКО ОБРАЗОВАНИЕ ВО СРЕДНОШКОЛСКИОТ ОБРАЗОВЕН ПРОЦЕС ВО МАКЕДОНИЈА.....	185

Ана Стојаноска

*Факултетот за драмски уметности,
Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“*

СОВРЕМЕНИТЕ ПРЕДИЗВИЦИ НА ПЕРФОРМАТИВНОСТА

Списанието *Ars Academica* е стручно научно списание кое заеднички го подготвуваат и објавуваат Факултетот за музичка уметност и Факултетот за драмски уметности од Скопје. Во текот на двете години постоење до сега, објавени се три броја од списанието. Четвртиот број го конципиравме поинаку од само регуларно научно списание. Во текот на студентскиот фестивал СКОМРАХИ, што го организира Факултетот за драмски уметности – Скопје, на 5 ноември 2016 година, беше одржан меѓународен научен собир под наслов *Современите предизвици на перформативноста*. Идејата е да се презентираат дел од трудовите што исклучително квалитетно ги пренесоа научници од областа на перформативните уметности од земјава и регионот. На тој начин, списанието го држи примарниот концепт на едукација од областа на изведбените уметности, но и покажува како функционираме напоредно со колегите од сродните факултети и институции од регионот. Вкупниот број трудови ќе биде објавен во Зборникот на трудови, а овој број на списанието вклучува некои од најинтересните реферати презентирани за време на одржувањето на научниот собир.

- Што е денес перформативност и кои изведбени феномени влегуваат под оваа дефиниција?

- Хибридноста на перформативните жанрови

- Актуелните перформативни општествени потенцијали

Ова се трите доминантни теми врз кои се водеше дискусијата на научниот собир и кои придонесоа за текстовите што ги објавуваме во

СОВРЕМЕНИТЕ ПРЕДИЗВИЦИ НА ПЕРФОРМАТИВНОСТА...

овој број на списаниево. Секоја од темите се обидува да одговори на круцијалното и интригантно прашање - што е перформативноста денес, кои се предизвиците на перформативноста и на кој начин, ние како професори на академии и факултети за изведувачки уметности се обидуваме да ја креираме и развиваме наставната програма во денешни услови. Овој број на списанието го обележуваат дванаесет текста на истакнати професори и помлади соработници, кои го третираат театарот, музиката, танцот од теориска перспектива и преку апликативни анализи на конкретни примери се обидуваат да одговорат на насловното прашање зададено во тематиката на собирот. Првпат кај нас се одржа и студентска сесија, на која најмладите колеги докторанди и постдипломци активно учествуваа во работата на собирот и чии текстови се пренесени во овој број на списанието. Од првиот труд за тоа што е театарот денес, преку перформативноста како општествен предизвик, перформативноста во танцовата сфера, па сè до разните облици на перформативност низ конкретни примери на доминантните режисерски и авторски естетики на современиот театар, и креирањето на перформативноста како предизвик и во областа на музиката и танцот, овие трудови на еден сериозен научен начин ја детерминираат и дескрибираат современата перформативност денес.

За таа цел, четвртиот број на списанието *Ars Academica* ја донесува „најсвежата“ научна мисла на ова време на дванаесет научници, професори и соработници од областа на изведувачките уметности од Македонија, Србија, Словенија и Бугарија. Во очекување на Зборникот на сите трудови од научниот собир, уредничкиот одбор ви посакува овие трудови да ви ја олеснат современата едукација и да ви дадат провокација за понатамошни истражувања.

ПЕРФОРМАТИВНИОТ КАПАЦИТЕТ НА ТАНЦОВОТО ТЕЛО

Performance is one of the most extensive research areas, primarily due to the range of topics/contents/aspects covering. As a rule initially interacts with the artistic performance of various kinds (drama, music, dance, visual design / arts, film, new hybrid genres etc.) But in this complex of performing practices are included all forms present in modern life that are related with the term (performance as a grip design in architecture, performance as agitation in politics, performance as a strategy in marketing, performance as skill in gastronomy, performance as an existential need in the ritual, etc.). From this risomic branched model first we limit ourselves in any general elevations pertaining to the performance as a performing art, art practice, mostly adhering to dance as a distinctive system. History of dance has been treated in detail and studious, unlike this discourse, the specific elements such as the body, space, energy, the semantics of a performance are almost completely bypassed as research provocations. Posture performance, the relation of the body as creator and emitter of messages in correlation with the elements that surround and conditions of creation will be analyzed in this article.

Aesthetically refined bodies in the classical ballet brought to perfection, as opposed to individual, imperfect form of modern dancer, from virtuosity and unisonism to free dance movement, it is all result of series of stylish dialects. In addition they produce not only aesthetically different production, but different functionality and semanticity. The body

treated as neutral matrix in the process of artistic articulation is filled with a certain semantic load, and it is a consequence of the factors that monitor performance in its broadest context. Dancing body will be analyzed as a promoter and projector of particularly set constant, the body as a specific medium that adapts to different creative models.

Клучни зборови: изведба, танц, тело, семантички капацитет, контекст.

Перформативноста и нејзиниот зафатнински капацитет

Започнувајќи го ова истражувачко патување од можеби најсложениот за дефинирање, но основен /појдовен /темелен поим во самата тематска ориентација на конференцијата, а воедно и на овој четврти број на списанието *Арс Академика*, тргнувајќи од перформативноста како котвена точка, таа сама по себе ја наметнува комплексноста, шареноликоста, мултидисциплинарноста, поливалентноста. Перформативноста /изведбеноста¹ 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, добиваме речиси идентични толкувања /дефинирање на терминот. Во Миријам-Вебстер on line речникот дадени се шест можни точки² под

¹ На македонски, англискиот термин performance се изедначува со македонската паралела изведба, иако терминот перформанс и перформативност се користат напоредно со македонскиот термин. За спецификата на значењето на англискиот термин, неговиот капацитет, како и изведените од него термини (performing art, perforativity, performing study, performing theory) и за дилемите кои се јавуваат при обид за преведување, пишуваше Борис Сенкер во *Вовед во современата театрологија II*, како и Александра Јовановиќ и Ана Вујановиќ во *Вовед во студиите на перформансот*

² Целосна дефиниција на перформансите

кои се разгледува поимот-од дејствување, преку изведување на лик во драмска претстава до начинот на кој одредени механизми работат 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, од изведба во ликовните уметности до дефинирање на изведбата поставена во правно регулаторна рамка итн). Перформативноста интегрира широк опсег, и пронаоѓа примена во најразлични полиња на науката и истражувачката сфера. Авторите Сонетин и Фриз перформативноста ја третираат во контекст на бихевиористички 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). Во бихевиористичкиот аспект се вбројува сето она што поединецот го прави во зададена работна ситуација, тоа опфаќа однесувања како што е 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

1а:извршување на дејствие

б:нешто постигнато: дело, подвиг

2а:Исполнувањето на барањето, ветување, или барање: имплементација

3а:толкување на лик во драма

б:јавна презентација и изложба (a performance)

4а:способноста да се изврши: ефикасност

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

5:Начинот реакција на дразби: Однесување

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

ПЕРФОРМАТИВНИОТ КАПАЦИТЕТ НА ТАНЦОВОТО...

овозвозможи приближување до за нас (луѓето што практично или теориски се занимаваат со театарот) конвенционалното значење на овој поим, ќе се осврнам на неколку дефиниции од автори кои се занимаваат и ја толкуваат сценската изведба. Во овој дел особено место треба да му се отстапи на еден од пионерите, неуморен 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], која самиот ја основаше, сè уште активно го исполнуваше својот професорски ангажман. 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 на сфери кој беше изложен погоре „Перформативноста мора да се толкува како 'широк спектар' или 'продолжение' на човековите активности што 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 прилично 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 правци на изведбеноста кои се поврзани со мултидисциплинарниот пристап кон 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 најзарлични ситуации (од секојдневните релации и односи до канонизираните облици). Вториот аспект ја третира уметничката изведба, во него се назира театролошкиот приод во истражувањето и третман на овој специфичен феномен. 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 друштвените манифестации. „Всушност, основни теоретски претпоставки се дека ниту еден пристап или изграден став не може да биде ’неутрален‘“. (ibid, 2) Интеракцијата друштво-култура детаљно, во повеќе наврати, е апсолвирана од овој автор прикажувајќи ги фазите на овие прикриени, но мошне закономерно реализирани флукуации. Дејствувајќи врз етаблирањето и моделирањето на перформативните студии, Шекнер го прошири опсегот на проучуваниот материјал. Аналогно како истражувачки алатки користејќи дисциплини кои првично не се доведуваа во врска со театарот, сцената и изведбата. Филип Аслендер во својата книга *Теорија за изведувачките студии, студенски водич* ја проширува 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). Аслендер 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 предметите

наведени во библиографијата вклучена тука (во неговата книга – авт. заб.), чии полиња на потекло вклучуваат, покрај театарот и перформансот, студии од областа на: социологија, антропологија, вербална комуникација, литература, музика, филозофија, танцови студии, културолошки студии, географија, психологија, политичка и културна теорија, меѓу многу други. (Auslander, 2008:3)

Обидувајќи се да бидат поставени некакви гранични меѓи, сепак констатација е дека оваа материја радијално се шири вклучувајќи сè повеќе феномени што ги третира, имплицитно сè повеќе теориски дисциплини.

Телото во перформансот

Доколку го третираме телото во изведбениот контекст, во онаа севкупност која ја зафаќа перформативноста според гореневедените дефиниции, би бил потребен многу поголем простор³ за да може да се направи елементарна анализа. Тоа во оваа просторна и тематска рамка која ја нуди конференцијата и самото списание не е можно, затоа за конкретното истражување ќе бидат поставени интерни ограничувачки критериуми. Анализата на телото најнапред ќе биде лимитирана и насочена единствено на сферата на сценската, уметничка изведбеност. Но притоа, дополнително оградувајќи се во граничните на танцовите жанрови - класичниот балет, модерниот и постмодерниот танц.

За значењето, статусот на телото како основно изразно средство пишувале многу практичари од театарската сфера. Марта Греам, жената која ја обележа танцовата уметност на XX век не само во САД туку глобално, оставајќи го зад себе, еден од најексплоатираните танцови стилови – *греам техниката* и дела кои сè уште се актуелни и

³ За телото во различните видови изведби повеќе во Соња Здравкова-Цепароска. 2010. *Аспекти на перформативната кинестетика*, Скопје: Југореклам

присутни на репертоарот на танцовите компании, ја даде можеби наједноставната дефиниција за телото во танцови услови. „Секоја уметност има свој инструмент и средство за реализација. Инструментот на тансот е човековото тело, средството е движењето. Телото за мене отсекогаш претставуваше неверојатно чудо, динамо на енергија, возбудливо, силно, смело, синхронија од разум и форма“. (Graham, 1988:162) Големиот авангарден советски режисер Всеволд Мејерхолд во своите лекции *За актерот и режисерското мајсторство* истакнува: „За поставување пиеса на сцената потребни се мноштво различни материјали. Најважен од сите материјали е човековото тело [...] Актерот така треба да го изучува своето тело, за во секој момент да знае како изгледа. Актерот треба да се познава себеси во пространството, секое негово движење треба да биде пресметано“. (преземено од Павловски, 1998:229) Телото го дефинира и Дорис Хамфри, пионерот на американската модерна танцова уметност, која зад себе остава канонизиран систем на игра (попознат како *лимон стил*), но и практично четиво за начините на кореографирање, книгата *Уметност на создавање танци*. Во неа Хамфри напиша: „Танцовиот медиум е телото, кое е исклучително практична и опиплива творба, многу повеќе од зборовите, музичките ноти или боите. Неговиот (телесниот – авт. заб.) веќе дефиниран облик, составен од комплексен систем лостови, екстремитети, нерви и мускули е дополнет со индивидуален персоналитет на единката“. (Humphrey, 1987:21) Ова се само неколку извадоци преку кои може да се согледа свесноста на кореографот/режисерот за значењето на телото и неговата крунска позиција во создавање една претстава, односно изведба.

Неодамна во една приватна посета на Помпеја имав можност и самата практично, преку пример да го осознаам/увидам значењето на телото на сценскиот простор. Зафаќајќи една од ретките сенки, се сместив на позиција во гледалиштето на малиот театар. Набљудувајќи го сценскиот просторот, се обидував да ја разбудам сопствената имагинација и да замислам како би можело да изгледа

една претстава изведена со временска дистанца од речиси еден милениум. Оеднаш група туристи кои се обидуваа да си најдат простор за да го отслушаат својот водич на оваа точка од нивната обиколка, застапа токму на сцената. Независно од нивната неподготвеност за една доза изведбеност/перформативност, тие во моментот го добија тој капацитет. Телата на сцената во тој момент станаа именител на една неподготвена, неинтенционална, непретенциозна изведба, но тоа дефинитивно беше изведба. Оттука тргнувам кон следната фаза во анализата на релацијата перформанс-тело. Во првиот блок каде што кореографите/режисерите говореа за телото, тоа се однесуваше на конкретен изведувач(и) кој минал(е)/минува(ат) низ процесот на колонизација на своето тело и се придржуваат до договорените шаблони на конкретната изведба (кореографија, режија, сценарио, партитура), во мојот пример тоа беше *ad hoc* несвесна изведба. Но тоа во овој случај не ја негираше истата. Независно дали се работи за специфичен изразен стил за кој е потребна долгогодишна подготовка (класичен балет, катакали) или за сосем случаен упад во сферата на сценската изведбеност, телото не го губи својот изведувачки капацитет. Тоа во различните изложени ситуации е основниот материјал кој е емитер во процесот на изведба. Моето претходно сосем случајно поминато искуство, но многу подетално и постудиозно го среќаваме во експерименталните проекти на Џадсон групацијата. Нејзините најистакнати носители (Хеј, Рајнер, Браун, Чајлдс, Пакстон) се обидоа да ја отфрлат секоја можна карактеристика на конвенционалната изведба. Во легендарната *Не-декларација*⁴, Ивон Рајнер ја проектира тенденцијата на џадсоновци за создавање нова изведбеност, која ќе биде антоним на досегашните формати на театар. Нивниот

⁴ „Не на спектаклите, не на трансформацијата, не на магијата, не на гламурот и трансценденцијата, не на имиџот на ѕвезди, не на хероите, не на антихероите, не на лешата имагинација, не вклучувањето на изведувачите или гледачите, не на стилот, не на таборите, не на заведувањето на публиката од желбата на изведувачот, не на ексцентричноста, не на движењето“ – Ивона Рајнер “ (Au, 1988:168).

нихилизам водеше до негирање на сцената, кореографијата, тренингот, професионалните танчари, музиката, костимографијата, сценографијата, поделбата на просторот (сцена/изведувачи наспроти гледалиште/публика), но во тој процес на декомпонирање стигнаа до круцијалниот елемент – изведувачот, односно изведувачкото тело кое не можеа да го поништат. Зошто во оваа апстрахирачка операција, која поприми екстремни размери (настапите беа на улица, пред музеј, изведувачите беа случајно избирани, времетраењето беше неопределено, задачите за изведба беа давани непосредно пред претставите и истите се изедначуваа со секојдневни животни активности како движење со ескалатор, носење товар, трчање или едноставно седење) се запре на ниво на изведувач, односно изведувачко тело? Одговорот е едноставен, со укинување на изведувачот се укинува и изведбата, тој е нуклеусот на изведбата. Сите дополнителни пластови, односно користејќи ја Ковзановата синтагма - изведувачки системи (кои не се поврзани директно со изведувачот) претставуваат само доградба на овој фундаментален пласт, но нивното постоење односно непостоење не ја доведува во прашање функционалноста на изведбата. Тие влијаат на естетиката, формата, структурата, релјефноста на една изведба, но не и на нејзината егзистенција. Во овој правец се и позициите во однос на обликот и начинот на изложување на телото на сценскиот простор. Дорис Хамфри го толкува телото во својот интегритет, преку него прикажувајќи уметнички дека движењето значи живот, дека телесноста во својата артифициелна форма значи артикулација на основните животни функции. Таа напиша „’Јас сум живо суштество’. Единствениот начин на кој може да се избегнам при кажувањето на ова, е да се конструира вид на кутија костим во кој ниту еден дел од анатомијата на телото не би била видлива, и ништо не би ја откривало живата мускулна подлога“. (ibid, 110) Буквалното, директно толкување на телото и спротивставувањето на сите помошни/дополнителни средства кои би ја прошириле телесната апаратура како став го изнесува и танцовиот критичар Џон

Мартин. Тој коментирајќи ги новите тенденции во модерниот танц ја донесува дилемата „Телото не може да се одвои од неговата намена. Со направените експерименти во кои телото е целосно затскриено во архитектонските конструкции, дали истото останува во рамките на категоријата на танцот е отворено прашање“. (Martin, 1989:95) Периодот на активност и кај обајцата автори и нивните размислувања за форматот на телото како медиум можеби е одговор на ваквите ставови. Секако дека првичната асоцијација за танцово тело е дека тоа треба да биде транспарентно, достапно за анализа, тело чија техника, естетика, поетика, движење се видливи. Но особено современата потреба за истражување нови изведувачки можности (која почнува некаде во 70-тите год. на XX век) како една од провокациите ја поставува „надградбата на телото“. Особен удел во ова има Елвин Николаи со својот танцов техноарт. „Тој самиот себе се нарекува кореографски полигамист бидејќи тој создава полигамија на движење, форма, боја и звук“. (Anderson, 1997:203) Неговата интенција да креира компактна, хомогена структура многу често пред гледачите го поставува проблемот да ги препознаат играчите во таа мешавина од технички средства и помагала, мобилна сценографија и предимензионирани костими. Поимањето на телото како медиум се менувало аналогно со развојната траекторија на модерниот и постмодерниот танц. Новата форма на телата во делата на Николаи, но и кај други современи кореографи, не го поништува телото како медиум, напротив ги поставува гледачите пред задача да ја толкуваат потребата на кореографот за еден ваков потег.

Може да заклучиме дека телото е јадрото на една изведба, но едновременно тоа не е условено со прикажување во неговата природна форма, туку го прифаќаме и со палета од сценски инваријанти кои значат изложување, акцентирање, дилатирање, минимизирање, деформирање на основниот изведувачки материјал. Во наредното поглавје ќе биде разгледано „средството“, односно јазикот на изведбата карактеристичен за танцовите сценски изведби.

Артикулација на телото

Артикулацијата на телесниот апарат резултирала со негово фацетирање и продукција на еден нов формат кој е ексклузивно сценски. Еуценио Барба развивајќи ја *театарската антропологија* разгледува/проучува многу различни видови изведби од евро-американскиот, но и азискиот театар. Тој докажува дека дури и кај естетски, наменски, формативно драстично различните претстави на Истокот и Западот, владеат идентични закономерности кои тој ги преточува во три „прагматични закони на присуство“⁵. Тие се поврзуваат со специфичните техники на изведба. „Новата колонизација на телото“ на Барба претставува некохерентна кохерентност, природно функционирање на ’дилатираното тело‘ на актерот: тело што им се спротивставува на секојдневните закони без да ги оспори. ’Де лукс‘ (de luxe) својството на присуството не е ’против природата‘, туку е услов за ’друга природа‘, буквално ’втора природа“ (Руфини, 1998:96) „Колонизираното тело“, „дилатираното тело“, „втората природа на телото“ (преземајќи ги термините од Барба) во танцовата сфера всушност најчесто го означува тренингот на играчите. Различни стилови танц се поврзуваат со различни видови едукативни процеси, исклучок е современиот танц кој понекогаш ползува натурални, нетренирани тела. Конкретна профилација на телото во даден стилски шаблон има цел претставување и реализација на различен вид идејни конструкти кои го следат. Тоа за што ќе биде пишувано во продолжение е корелацијата на формативните шаблони со продуцираниот ефект.

Веќе неколкупати беше споменат семантичкиот капацитет на телото. Повикувајќи се на сосировскиот знак како основен елемент во оваа теорија ќе го проследиме неговото конструирање и функционирање во однос на телото и перформансот. Тед Полемус во

⁵ Франко Руфини овие прагматични закони на присуство ги дефинира како: „менување на рамнотежа, динамика на опозиции и „кохерентна некохерентност“.

есејот *Социјални тела* пишувајќи за социјалниот импакт врз телесна postura истата ја артикулира преку структурата на знакот така што означителот го поистоветува со телесната формулација, односно концептот, додека означеното, горниот дел од знакот претставува телесно изразување, односно материјална претстава. Иако Полемус не се осврнува конкретно на нивото на изведба, туку го толкува телото како социјален ентитет, културата како сегмент на општественото живеење спаѓа како подгрупа во оваа категорија и е подложна на овој вид анализа. Тријадата телесна формулација – означител - концепт е нераскинливо поврзана со горниот дел од целината на знакот: телесно изразување – означено -материјална претстава. Начинот на изведба и граматиката се во тесна корелација со естетските премиси. Повторно ќе се ограничиме генерално на поделбата класичен балет - модерен – постмодерен танц бидејќи за подетално навлегување во стилови, правци, единствено нема простор овој пат.

Класичното балетско тело

Периодот на романтизмот во балетската историја го донесува најголемото придвижување и кристализација на танцови форми. Имено, ова раздобје ги постави базичните постулати на современата балетска претстава. Не навлегувајќи во детали, ќе бидат споменати најголемите достигнуања – воведување игра на шпиц-патики (on pointe), примена на високи воздушни партнерски подигнувања и пренесувања, воведување големи скокови (grand allegro) итн. Теофил Готје современик на романтичниот балет и сценарист на неколку балети, играта на балерината Гу - Степан ја опшува на следниот начин „Таа скока како гумена топка и се спушта како пердув или снегулка. Стапалото бесшумно го допира подот, како ногата на некоја сенка или силфида [...] Тешко е да се замисли нешто така лесно, свежо, нешто така ноктурално и чисто“. (Gautier, 1988:110)

Готје идеално го дефинира концептот на балетската уметност – етеричност, елеганција, перфекција, префинетост. Од современ агол, во актуелните истражувања за телото, авторката Томас за балетот пишува „ Во принцип, иако не секогаш, движењата на мажите во балетот треба да бидат енергични и силни, додека движењето на жените треба да носи карактеристики на леснотија и полетност. Фактот дека жената игра во шпиц-патики придонесува за создавање илузија на леснотија, додека идеалното женско тело, грациозно и тенко, ја доплнува илузијата на ранливост“. (Thomas, 2003:101) Џил Сигман искажува идентичен став во однос на балетската уметност: „Во класичниот балет балерината изгледа полесна одошто навистина е. Во балетите на романтизмот таа остава впечаток како да лебди, додека играта на прсти, скоковите и подигнувањата се развија за да придонесат кон тенденцијата за привидно негирање на гравитацијата“. (Sigman, 2002:81)

Телото во класичниот балет е силно естетизирано. Концептот кој стои зад оваа телесна формулација како означител е негирање на природната телесна постава и конструирање нова која ќе изврши екстензија преку странична ротација на долните екстремитети и издолжување на вертикалната поставка преку подигнување на шпиц-патики и примена на најразлични видови скокови. Материјалната претстава, означеното, односно телесното изразување во овој случај е доведено до перфекција. Телото, исто така, треба да ги скрие/избрише насоките за подготовката и за напорот во изведбата. Изведбата треба да биде лесна, непретенциозна. Зад сето тоа стојат минимум осум години секојдневна макотрпна едукација и перманентно одржување на формата на играчот. Идеалниот начин на изведба е зацртан во строгите правила. Во однос на техничката страна не постојат можности за индивидуална интервенција и варијабилност (освен за подобрување - зголемување на бројот на свртувања, висината на скокот, времетраењето на фиксација на позите на врвовите на прстите итн.). Кореографот Август Бурновил уште во XIX век забележува дека телото треба да се колонизира во

правец да се развие и подобри изведбатата и да се скријат недостатоците. „Тој (балетот – авт. заб.) е во редот на убавите уметности затоа што се залага за идеална, не само убавина на движењата, туку лирска и драмска експресивност [...] Да се одржи оваа природна елеганција во текот на долготрајниот тренажен процес е главната задача на уметноста на танцот; виртуозноста не може да се добие без соодветни вежби, притоа треба да се развијат природните predispozicii и да се отстранат недостатоците и несовршеностите што ги има секој од играчите, дури и најголемите таленти“. (Bournonville, 1992:94) Балатското телото поминува низ сериозен тренинг што го колонизира во форма која е иделана, артифициелна, продолжувајќи ги линиите на движење, особено имагинарната вертикална оска и прикривајќи го напорот и начинот на подготовка. Балетското тело е синоним за идеална форма која треба да прикаже хармонија, убавина, флуидност.

Телото во модерниот танц.

За разлика од негирањето на природната постава на телото во класичниот балет, модерниот танц ја развива. Исадора Данкан се враќа кон извориштата на движечкиот импулс - „Телото не треба да се присилува да се движи неприродно, како што тоа го промовираат некои школи (Данкан директно го критикува балетот како нешто наметнато и деформирано и во овој контекст таа реферира кон него – авт. заб.) [...] Грците го изведуваа движењето преземајќи го од природата [...] Затоа јас танцував боса, природно поврзувајќи се со грчките ставови, кои се во согласност со законите на земјата“. (Duncan, 1988:153) Следеа проучувања и имплементација на одредени физиолошки процеси (дишење, рамнотежа, падови) како основа на новите техники на модерната игра. Во неговата разноликост и варијабилност сепак модерниот танц, не се откажува од тренингот и интенционалниот приод во моделирањето на

изведувачкото тело. Холм, претставник на лабановите принципи, но и основач на сопствена школа во САД, забележа: „Вашето тело е вашиот јазик. Култивирајте го својот јазик. Бидете во можност да кажете што сакате“. (Holm, 1998:81)

Особено втората генерација модерни кореографи ја дилатира просторната дефиниција, експандирајќи кон различни проксемички координати. Подот, односно најнискиот просторен слој стана особено провокативен за кореографите, тие го вклучија и како сегмент во својот тренинг-процес (го среќаваме во техниката на Греам, Хамфри, Лимон итн.) но и како фреквентно користено транзициско ниво во кореографиите. Модерното танцово тело го прошируваше радијално својот опсег во просторната сфера, градејќи збир на автономни стилови, односно телесни конструкти. За разлика од унификацијата и униформноста на балетот, модерниот танц ја промовира индивидуалноста. Тоа резултира со укинување на идеалната форма присутна во балетот и промоција на тело кое не е совршено во своите пропорции, не е лесно, „вретенесто“, префинетно, туку е особено, индивидуално, уникатно.

Импровизацијата која беше одраз на физичкиот, менталниот и креативниот хабитус на изведувачот влезе широко во едукативните курикулуми, но и во начинот на креирање на модерната продукција. За разлика од крутоста и ригидноста на балетот, модерниот танц ја величаше иновацијата и автентичноста. „Чувството за форма, чувството за конструкција, може да се научи. Но нема правила.“(Sokolow, 1998:110) Имено, правилата секој од кореографите ги создава индивидуално, со можност за нивно варирање и промена. Ќе наведам една од моите особено омилени дефиниции за модерниот танц од кореографот Пол Тејлор, тој на некој начин ја сублимира суштината на модерниот танц: „ 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)

Оттука произлегува дека модерното тело како концепт ја става слободата на движење што не е ограничено во единствен стил. Модерното тело е уникатно бидејќи тоа ја развива индивидуалноста кај секој од изведувачите, но едновремено тоа е и колонизирано преку едукативен и тренинг процес. Играчот елоквентно се движи и поседува техника преку која ја донесува кореографската идеја на сцената. Во модерниот танц категоријата за идеално тело не важи, на сцената може да се забележат најразлични градби (во последно време следиме настапи на изведувачи со телесен хендикеп), родов, расен состав, најразлична третирана тематика – целосен креативен диверзитет.

Постмодерно танцово тело.

Ерата на постмодерната естетика почнува со настапите во меморијалната црква „Џадсон“ во Њујорк. Европскиот танцов постмодернизам може да го лоцираме преку дејствувањето на Пина Бауш и плејадата кореографи кои го следат овој креативен формат. Иако драстично различни, сепак овие правци покажаа одредени одлики кои ќе бидат проследени. Ориентацијата првенствено ќе биде на американскиот танцов постмодернизам. Телото во постмодерниот танц не само што не е ограничено со никакви естетски категории, туку тоа не е ограничено ниту со естетска култивација. „Прикажувањето техничка виртуозност и приказот на танчарското специјализирано тело веќе нема никаква смисла. Танчарите сега го истражуваат алтернативниот контекст, кој им овозможува повеќе прашања-или-факти, поконкретно, побанално, квалитетот на физичко постоење во перформансот, контекстот во кој луѓето учествуваат во акцијата и движењата поставуваат помалку спектакуларни барања кон телото кај кое вештините тешко се лоцираат“. (Rainer, 1998:161)

Изоставувањето на тренингот, едукацијата односно инјектирањето суров материјал во претставите го промовира новиот

тип тело во изведбата. Ако модерниот танц го натурализира телесниот материјал, постмодерниот го утилизира лишувајќи го од техника и танцов стил. „Јас го искористив пешачкиот (pedestrian) вокабулар, кој е, вокабулар утилизирани во текот на Цадсон-периодот, кога ние постојано бевме во потрага и се обидувавме да го избегнеме сето тоа што би можело да асоцира на танцов вокабулар“. (Brown, 1998: 212) Телото во постмодерната претстава ја прикажа својата подготвеност за акција независно од неговиот (не)изведувачки бекрауд. Интересно е обратнопропорционалниот процес на банализирање и оголување (веќе не можеме да го наречеме танчарско) изведувачкото тело во однос на новиот естетизиран социјален контекст. Користејќи го Бодријаровиот концепт за импозитив, но ставен во домен на постмодерната изведба, тоа би резултирало со фузија на изведбата и реалноста. Барба пишуваше дека пред изведувачот се поставува потребата за надградување, проширување на секојдневната техника. Во примерот на постмодерното танцово тело, ирониски, како и многу постапки во самиот правец, телото е лишено од дополнителни можности за дополнување /надградба на неговата техника и тоа е соголено во неговиот секојдневен, утилитарен движечки арсенал.

Постмодерниот цадсонов танчар го демонстрира своето тело во својата комплетно природна постава, неподложена на ниту еден процес на танцово обликување. Со идеја тоа максимално да стане дел од секојдневниот животен контекст. При оваа операција, поимањето на театарот и сцената беше сосема разрушено давајќи алтернатива на овие бастиони на изведбата и промовирајќи го новиот прототип на изведувач, односно перформер.

Заклучок

Телото во изведбата, како што може да се забележи и од анализата во различни изведби, добива различни, понекогаш и спротивни содржини аналогно изведувачки конструкти. До почетокот на 60-тите години на XX век идејата за сценскиот настап беше култивирано тело, тело што се разликува од секојдневната рутина, но тоа во последните децении се дополни со идејата за натуралното, неколонизирано тело. Оттука произлегува заклучокот дека телото како знак е трансформативно, уникатно, полисемично. Тоа го забележува и Барба истакнувајќи: „Изведувачите се фасцинантни бидејќи тие се успешни во промена на нивната природна телесна поставка во пренос на бестелесноста во класичниот балет или пренос на енергијата во современиот танц". (Barba, Savarese, 1995:190) Независно дали се работи за естетиката на убавото во балетот, оригиналните стилови на модерниот или неверојатните екстрими на џадсоновци, сепак телото го носи перформативниот капацитет кој е исклучително широк и диверзибилен, антиципирајќи при тоа различни стилски, изразни, концепциски матрици и тој капацитет е нераскинлив дел од неговата природа.

Користена литература:

Anderson, Jack.1997. *Art without boundaries*, Iowa City: University of Iowa City.

Au, Susan.2000. *Ballet and modern dance*, London: Thames&Hudson Ltd.

Auslander, Philip.2008. *Theory for Performance Studies* . London and New York: Routledge.

Barba Eugenio, Nicola Savarese .1995. *A dictionary of theatre anthropology: the secret art of performer*, London and New York: A Centre for Performance Research Book.

Bournonville, Avgust.1992. “Etudes Choregraphiques”. Jack Anders (author) *Ballet and Modern Dance*. New Jersey: Princeton Book Company.

Brown, Trisha. 1998.”Post-Modernism?” J. Morrison Brown, N. Mindlin and C. H. Woodford (editors) *The vision of modern dance*: 209-215. London: Dance Books Ltd.

Carlson, Marvin 2004. *Performance a Critical Introduction*. New York: Routledge.

Duncan, Isadora. 1988. “Plesačica budućnosti”. Selma Jeanne Cohen (urednik) *Ples kao pozorišna umjetnost* :149-155. Zagreb: CEKADE.

Graham, Martha. 1988. “Početnica za plesača modernog plesa”. Selma Jeanne Cohen (urednik) *Ples kao pozorišna umjetnost*: 162-171. Zagreb: CEKADE.

Holm Hanya.1998. „Hanya speaks“. J. Morrison Brown, N. Mindlin and C. H. Woodford (editors) *The vision of modern dance*: 71-85. London: Dance Books Ltd.

Humphrey, Doris.1987. *The art of Making Dances*. New York: A Dance Horizons Book Princeton Book Company.

Martin, John. 1989. *The dance in theory*. New York: Princeton Book Company.

Павловски, Мишел. 1998. *Чиста игра*, Скопје: МИАН.

Polhemus, Ted .1975. „Social Bodies“. Jonathan Benthall and Ted Polhemus (editedops) *Body as a Medium of Expression*: 13-36. London: Penguin Books Ltd.

Руфини, Франко. 1998. Антропологија на театарот“. Јелена Лужина (приредувач) *Теорија на драмата и театарот*: 83-109. Скопје: Детска радост.

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

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

Senker, Boris. 1913. *Uvod u suvremenu teatrologiju II*, Zagreb: Leykam International d.o.o.

Sigman, Jill. 2002. “Uobičajeni pokret: Trio A i kako ples označava”. Ana Vujanović (gl. ur.) *TkH 4*: 79-84. Beograd: THK TkH-centar za teoriju i praksu izvodzačkih umetnosti

Sokolow, Anna. 1998. ”The rebel and the bourgeois”. J. Morrison Brown, N. Mindlin and C. H. Woodford (editors) *The vision of modern dance*: 107-113. London: Dance Books Ltd.

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.

Thomas, Helen. 2003. *The Body, Dance and Cultural theory*. New York: Palgrave Macmillan ltd.

Здравкова-Цепароска, Соња. 2010. *Аспекти на перформативната кинестетика*. Скопје: Југореклам.

<https://www.britannica.com> (пристапено на 17.07.2016)

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/performance>
(пристапено 20.07.2016)

**СОВРЕМЕНИТЕ ПРЕДИЗВИЦИ НА ПЕРФОРМАТИВНОСТА
- ТЕАТАРОТ ДЕНЕС?!?**

What can be considered as theater nowadays? Which are the contemporary challenges of performativity? How is theater facing digital arts? My research began with some of these and many other questions. This paper is conceived as a theoretical and theatrical study in order to define and determine the changes in contemporary theater. Research has shown some of the various theatrical classifications of contemporary theater and the influence of new media on theater. Performativity is defined according to a research on what is actually modern theater nowadays, how is theatre transformed and how it correlates to current tendency of digitalization.

Theater is conservative, traditional, and firmly standing on the foundations of the Aristotelian dramaturgy, and, as such, should accept the change that comes with time as well as circumstances in order to be able to face the wave of contemporary media.

For this purpose I have analysed some of the main forms of current theater, starting with internet theater, performances that occur outside the theater scenes, circus performances, and up to controversial and unusual performative spectacles that mark today's theater.

During the research, I used some theatrical scientific and methodological tools, in the same way as some of the most dominant studies of the specific topic are done.

СОВРЕМЕНИТЕ ПРЕДИЗВИЦИ НА ПЕРФОРМАТИВНОСТА...

Клучни зборови: современ театар, дигитализација, перформативност, медиуми, интернет.

Што сè може да биде театар денес? Кои се современите предизвици на перформативноста? На кој начин театарот се справува со дигиталните уметности? - уште некои други се прашањата од кои тргна моето истражување за потребите на оваа тема. Истражувањето почна со откривање на главните и доминантни автори и режисери на XXI век, поточно на тоа што е актуелно и препознатливо на театарските сцени во светот. Светските списанија посветени на театарот и изведувачките уметности, како *Art is a live* (<http://artsalive.ca/en/thf/aujourdhui/>) или *The Drama Review (TDR - http://www.mitpressjournals.org/loi/dram)* тврдат од потврдени извори дека доминантни драмски автори денес се: Хајнер Милер/Heiner Muller, Томас Бернхард/Thomas Bernhard, Бото Штраус/Boto Strauss, Ларс Норен/Lars Noren, Хауард Баркер/Howard Barker, Дејвид Мемет/David Mamet, Бернар Мари Колтез/Bernard-Marie Koltes, Јон Фосе/Jon Fosse, Сара Кејн/Sarah Kane, Мартин Кримп/Martin Crimp. Режисерите што го водат театарот на новиот век, според релевантни извори (учества и победи на фестивали, доминантни режисерски практики, наградувани претстави, најдолго репертоарски задржани претстави, промена на жанровската свест и сл.) се Питер Брук/Peter Brook, Питер Штајн/Peter Stein, Клаус Микаел Грубер/Klaus Michael Gruber, Боб Вилсон/Bob Wilson, Анатоли Василев/Анатолии Василев, Патрис Шеро/Patrice Chereau, Франк Касторф/Frank Castorf, Дебора Варнер/Deborah Warner, Томас Остермаер/Thomas Ostermeier. За водечки театарски трупи се сметаат: Комеди Франсез/La Comedie/Francaise (Париз, Франција), МХАТ (Москва, Русија), Аби театар/Abbey Theatre (Даблин, Ирска), Пиколо театро/Piccolo Teatro (Милан, Италија), Фестивал Авињон/Le Festival d'Avignon (Франција), Стратфорд фестивал/Stratford Festival (Канада), Ројал Шекспир компани/Royal Shakespeare Company (Страфорд на Авон, Англија),

Ројал нешнл тиатар/Royal National Theatre (Лондон, Англија), Шаубине/Shaubuhne (Берлин, Германија) и Ројал Драматен/Royal Dramaten (Стокхлом, Шведска).

Овој преглед може да ни покаже кој и каков театар доминира во последните години на минатиот и почетокот на овој век. Традиционалната театарска форма, сместена во институција/зграда, почнува да бара нови излези. Паралелно со нив, активен е секогаш и оној театар што експериментира, што ја поставува перформативноста како доминантна за секој израз, а со тоа создава и нови простори и нови начини на изведбеност.

За тоа што сè е театар денес, и кои облици на перформативност може да се сметаат за денешен театар, ме инспирира еден од потенцијалните настапи на Интернационалниот фестивал Единбург, Шкотска. Од тоа што го знаеме тоа е годишен фестивал на изведувачки уметности во Единбург, Шкотска, кој трае три недели во август. На покана од директорот на фестивалот, вели во самиот опис/историјат на истиот, меѓународниот фестивал ги носи врвните изведувачи од музиката (особено класичната), театарот, операта и танцот од сите страни на светот. На годинашниот фестивал во Единбург требало да настапи егзотичниот оперски балет со животни, ако така може да го преведам, на авангардната француска/париска трупа која сакала изведбата на 30 коњи да биде на музика на легендарниот американски музичар Том Вејтс/Tom Waits. Во обидот да објасни зошто сака да го забрани користењето на неговата музика, прославениот американски музичар изјави, меѓу другото, дека неговата музика има свој личен печат и дека не сака да биде препознавана по некои изведувачки активности што нему не му се блиски. Иако неговата изјава е чисто правно одржана и фокусирана на неговата работа, може да се разбере неговото несогласување со тоа да биде изведувана за да можат животните да го одиграат својот танц. Тоа што може да се извади од овој контекст е – реномираниот светски етаблиран фестивал од Единбург по повод прославата на својата седумдесетгодишнина кани изведувачки настап со коњи кои

играат балет на музиката на Том Вејтс¹. Прашањето што логично се поставува е дали е ова театар? Дали е ова денешниот театар? Дали местото на актерот може и треба да се замени со животно, кукла, па дури и да не постои? Тука може да се аргументира и со мислењата на неколку професионалци од почетокот на XX век, особено со мислењето на англискиот сценограф и режисер, Едвард Гордон Крег/Edward Gordon Craig и за неговата идеја за актерот како надмарионета².

Истовремено со закажаната изведба на овој перформанс, фестивалот од Единбург нуди неколку различни театарски изведби на кои треба да обрнеме внимание. Меѓу најпознатите настапи на фестивалот е оној именуван како *Wind Resistance*, на авторката Керин Полварт/Karine Polwart која прави перформанс од видео, музика и приказна на еден интересен природен феномен. Секоја есен, две и пол илјади гуски со розови нозе, летаат од Гренланд до местото Fala Тек, заштитено животинско прибежиште југоисточно од Единбург. Од ова ветровито плато, Керин Полварт го меморира и го покажува околниот пејзаж низ историјата, преку песна, звукот на птиците и лични мемоари.³ Повторно се наметнува прашањето дали е ова современиот театар денес? И кој е изведувачот на тој театар? Поетесата и музичарка Керин Полварт или гуските и нивниот небесен танц?

Паралелно со оваа изведба, во програмата на фестивалот во Единбург се прикажува претставата *The Destroyed Room* на реномираната театарска труппа од Глазгов *Vanishing Point*. Тројца актери ги заземаат своите места на сцената и почнуваат разговор.

¹ Том Вејтс води правна постапка против фестивалот за да ја оправда својата музика и нејзиното користење само според своите ставови.

² Во 1905 година, англискиот режисер и сценограф ја објавува својата книга *За уметноста на театарот*, во која ја дефинира идејата за актер – надмарионета што ќе биде директно управуван од режисерот.

³ Керин Полварт е добитничка на многу музички награди, текстописец и пејач, се занимава со театарска анимација и театарска композиција.

Седат меѓу растенија и светилки, дискутираат за тоа што го сведочат и дебатираат за етиката на гледањето. Околу нив се наместени камери и се снима секој нивни збор и секоја нивна реакција, преку екранот се прикажува истовремено на публиката. Како што се интензивира разговорот, атмосферата се менува и разговорот се води кон драматичен, интензивен и изненадувачки климакс. Оваа претстава преку камерата, фокусот, го пренесува светот од надвор кон внатре и болката на луѓето во собата, која кулминира и метафорично се чува оддалечена од светот поради сидовите меѓу луѓето. Актерската труппа од Глазгов⁴ што ја изведува претставата, својата театарска сцена ја мултиплицира преку филмските камери и можноста сето да се пренесе и сними, да се документира и емотивно да се демистифицира. Оваа претстава може да го покаже, барем од позиција на следење на театарската изведбеност, начинот на кој современиот театар се користи и со документарноста, но и оспособеноста на истиот да ги користи современите медиумски техники и технологии. Дигиталниот свет е особен предизвик за денешниот театар, но тоа е еден од тематите што ќе следуваат подоцна во ова истражување.

Паралелно со овие изведби на репертоарот на фестивалот е и класична изведба на прочуената *Стаклена менаџерија* на Тенеси Вилијамс/Thomas Lanier "Tennessee" Williams III, во режија на еден од најпознатите бродвејски режисери Џон Тифани/John Tiffany, во продукција на Националниот театар од Шкотска. Во изведбата се вклучени националните театарски и филмски ѕвезди Чери Џонс/Cherry Jones и Мајкл Еспер/Michael Esper. Овој голем хит истовремено покажува како се игра традиционалниот театар денес. Навидум извадени од програмата произволно, овие неколку примери ги покажуваат сите страни на современата перформативност денес.

⁴ Познатата театарска компанија базирана во Глазгов има изградено меѓународен углед за храбри, амбициозни претстави кои се исклучително визуелно моќни. *Destroyed Room* е нивната најнова продукција.

Дека е тоа така може да потврди и програмата на уште еден од најпознатите театарски фестивали денес, фестивалот од Авињон. Програмата на фестивалот за 2016 година покажува неколку важни театарски изведби кои треба да бидат предмет на ова истражување.

Првата претстава е *Those who wander aren't wrong* (<http://www.festival-avignon.com/en/shows/2016/those-who-wander-arent-wrong>), претстава која е политички фокусирана на гласачите и негласачите и односот на политичарите кон истите. Автори на претставата се Кевин Кеис/Kevin Keiss во соработка со Меле Поези/Maëlle Poesy како автори на текстот, Поезија потпишува режијата. Претставата е во продукција на Espace des Arts Scene nationale Chalon-sur-Saone, во копродукција со Compagnie Crossroad (Drole de Bizarre), Theatre du Gymnase Marseille, Theatre Dijon Bourgogne Centre dramaturgie national, Le Phenix Scene nationale de Valenciennes, Theatre Scenart Scene nationale, Theatre de Sastrouville des Yvelines Centre dramatique national, Le Rive Gauche (Saint Etienne du Rouvray). Целата претстава фокусирана на говор и наративно поставена се обидува да ги пронајде корените на демократијата и истите да ги презентира. Оваа претстава ги пренесува перформативните потенцијали на текстот и неговата моќност. За разлика од неа, претставата *The Damned* (<http://www.festival-avignon.com/en/shows/2016/the-damned>) на еден од најпознатите и најинвентивните режисери на денешницата Иво ван Хове/Ivo Van Hove текстот ѝ го подредува на претставата и го прави само базична предлошка. Земајќи го култниот филм на Висконти од 1969 година, тој претставата ја поставува на неколку интермедиијални нивоа. Претставата е во продукција на големиот Комеди Франсез/La Comédie-Française од Париз и играат врвните актери на тој театар. Оваа претстава на Ван Хове покажува на кој начин може да се третира медиумот и да се направи интермедиијална релација со филмот и другите уметности, благодарение на новото време. Перформативниот потенцијал е преземен од филмот, но не е филмски. Тука станува збор за префрлање или транспонирање на

основните алатки на филмскиот израз и нивно трансформирање во театарски. Слично е градена и претставата на уште еден голем маг на театарот денес *Ричард III* на Томас Остермајер. Неговиот *Ричард III* ги користи сите алатки на традиционалниот театар во еден современ мултимедијален израз. Остермаер, како и во другите свои претстави концептот го поставува на самиот текст, а потоа го надградува со референтни точки од сегашноста, кои ги потпомага со современите технички средства (видео, микрофон и сл.), а притоа не ја губи основната драматуршка структура.

За разлика од ова надградување на традиционалната театарска естетика, на фестивалската сцена се прикажа и *6 a.m. How to disappear completely* на *Блиц-театар груп / BlityTheatre Group*. Претставата почнува со рецитирање на почетните стихови на Хелдерлиновата *Диотима*, во полутемнината на сцената, чија светлина раскажува цели приказни. Спојувајќи ја песната на Хелдерлин со филмот *Сталкер* на Тарковски и новелата на браќата Стругацки *Пикник крај патот*, оваа популарна театарска трупа, перформативноста ја презентира како мегамикс на неколку важни културолошки топови што треба да се претстават пред јавноста како задолжителна изведба која постојано ги поместува границите на современите предизвици на истата. Низ документарниот пристап, седумте лика создаваат една мистериозна приказна, која е повеќе од театар. Тоа што го прави препознатлив за светската театарска публика овој грчки театарски колектив, под наслов *Blitz Theatre Group* (<http://www.festival-avignon.com/en/artist/2016/blitztheatregroup>) е начинот на кој го разбираат театарот како поле каде што луѓето се сретнуваат едни со други и разменуваат идеи на еден есенцијален начин, не како поле на виртуозност и „редимејд“ вистини.

Оваа и сите други претстави изведени на фестивалот во Авињон, каде што да не заборавиме гостуваше и уште едно големо име на современиот театар денес, Кирил Серебреников, со постановката на Гогољевата *Мртви души*, покажуваат што е современ театар и на кој начин истиот се третира. Меѓутоа, за разлика од традиционалните и

СОВРЕМЕНИТЕ ПРЕДИЗВИЦИ НА ПЕРФОРМАТИВНОСТА...

осовременети театарски форми, на овие сцени и пошироко се одигруваат претстави што се поинакви и по начинот на изведба и по местото и изведувачите на истите.

Треба да се има предвид дека современиот театар од Бродвеј до Вест Енд, од големите национални институции од Стокхолм до Москва, создава своја перформативност, која може да се дефинира како препознатлива и атрактивна. Ововремените медиуми ги третираат перформативните изразности во духот на времето, па еден од најголемите медиуми денес, весникот *Гардијан/Guardian* избира најдобри британски режисери, чија популарност ја брои според изведбите и одржливоста на репертоарот на Вест Енд / West End, или Нешнл тиатар / National Theatre, а не според новото или поместувањето на границите на тоа што е театар денес. На прашањето што сам го дава во насловот на статијата, Мајкл Буилтон / Michael Buillington, редовен критичар на *Гардијан*, *Who is Britain's best theatre director?* (<https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2007/jun/15/whoisbritainsbesttheatred>) го прецизира прашањето со тоа на кој начин се валоризира театарскиот режисер денес, кој може да го оцени и пресуди значењето на истиот. Според него, во овој текст во кој може да препознаеме и на кој начин современата театрологија се обидува да го процени трудот на секој режисер посебно, за разлика од порано кога се говореше за промена на естетиката и начинот на работа и влијанието на режисерот врз современиот театар (примерот на Кроник врз Станиславски или Станиславски врз повеќе режисери на XX век), тој наметнува неколку важни топови за кои треба да се дискутира од позиција на валоризирање на режисерскиот ракопис. Од една страна тоа е успешноста на режисерот, начинот на работа, како и влијанието што го има врз помладите генерации, како што е примерот со Кети Мичел/Katie Mitchell, Симон МекБурни/Simon McBurney и Ема Рајс/Emma Rice. Во друга група ги споменува имињата на Макс Стафорд Кларк/Max Stafford-Clark или Питер Гил/Peter Gill или Јан Риксон/Ian Rickson во однос на тоа како го третираат драмскиот текст и истиот го презентираат во претставата.

Потоа смета дека треба да се направи дистинкција во однос на тоа како еден режисер ги третира класиците, од типот на режиите на Мајкл Бојд/Michael Boyd или Грег Доран/Greg Doran на драмите од Шекспир или, пак, на Тревор Нун/Trevor Nunn за мјузиклите. Оваа интересна статија не носи во крајност дека не може да се оцени прецизно еден режисер, а да не не донесе истражувањето до корените на режијата и самиот Станиславски. Тоа што може да не научи сепак е односот кон режијата во современиот театар и нејзината (не)можност за функционирање како што беше примерот во театарот на XX век.

Проблемот, според истражениот материјал, е во зголемувањето на бројот на медиумите, во третирањето на уметностите како индустрија и во (не)снаоѓањето на театарот во однос на другите, особено дигиталните медиуми. Тука може да се постави прашањето за крајот на театарската зграда и создавањето универзален простор на кој ќе се изведува театарска претстава или преместувањето на претставата од дефиниран во недефиниран или празен простор. Денес се препознава трендот на воведување мултифункционална сала наместо ограничен простор за театарски чин, а со тоа се отвора или шири просторот за дефинирање на тоа што е театарска претстава, поточно што е театар денес.

Затоа едно од најважните прашања со кое се занимава современата театрологија е *што е театарот денес*, поточно, *што сè е театар денес?* За таа цел, се прави обид да се потенцира и позиционира местото на театарот од неговите почетоци до денес. Не само од праисториските, митските, ритуалните корени на театарот, туку од првите забележани сведоштва за тоа што е театар, оние поврзани со античката поетика и естетика. Од митското, да не речам легендарно влегување на Теспис во Атина со неговата кола, со цел да ја прикажат првата забележана театарска претстава во историјата на современиот театар, поминале повеќе од дваесет и пет века. Долги години, векови, театарот го држеше приматот на единствен медиум за масовна култура. Сè до масовизацијата на печатот, радиото,

СОВРЕМЕНИТЕ ПРЕДИЗВИЦИ НА ПЕРФОРМАТИВНОСТА...

телевизијата, а најмногу со продорот на интернетот од деведесеттите години на минатиот век до денес, театарот важеше за уникатен медиум, а со тоа го имаше и својот привилегиран статус. Најмногу со продорот на интернетот се покажа старомодноста на театарот и неговата нефлексибилност. Оттука денешните театарски автори се обидуваат да го сменат таквиот впечаток и почнуваат да прават нешто ново. Сведоци сме на тоа дека и во македонскиот театар постојат режисери што ги следат новите трендови и истите добро ги применуваат. Меѓутоа, сè уште не сме сведоци на адаптивилноста на театарот кон новите медиуми.

На што точно мислам?

Во 2012 година, на страниците на *Харвард магазин/Harvard Magazine*, професорот Крег Ламберт/Craig Lambert, го објави текстот *Иднината на театарот во дигиталната ера, дали драмата е сè уште важна?/The Future of Theater In a digital era, is the play still the thing?* Текстот е релевантен и денес затоа што е своевидно истражување на универзитетскиот професор, историчар и културолог за способноста на театарот да се справи со современите медиуми.

Електронските и дигитални технологии го зедао приматот над медиумите, особено со 3Д-филмовите, youtube-каналите и смартфоните, тоа во однос на сцената и другите традиционални медиуми, се борат за вниманието на публиката. „Младата генерација, одгледана во услови на дигитална култура, потешко ќе ја натераш да одгледа театарска претстава во живо“, вели професорот Ламберт, спомнувајќи дека во сезоната 2009-2010, просечниот гледач на Бродвеј е четириесет и осумгодишник. (<http://harvardmagazine.com/2012/01/the-future-of-theater>)

Во обидот да се справи со современоста и новите медиуми, театарот ја менува и својата содржина и начинот на кој се создава и гледа. Затоа денес во светскиот театар доминираат трупите. Иако тоа е идеја уште на една од струите на режисерскиот театар – *Работата во трупа /братство*, тоа што нив ги разликува е секако позицијата на авторот. Во денешните театарски трупи, како што вели Тим

Ечелс/Tim Etchells, режисерот на една од најпознатите театарски трупи денес *Forced Entertainment*, режисерот е тука да ги даде идеите, да одреди кој проблем ќе биде актуелен за тој ден, ама истовремено го менува односот затоа што е и учесник истовремено. Тој е, исто така, еден од изведувачите на неговите претстави. Сепак, ова е голема тема, а јас би сакала да се фокусирам на тематиката што доминира во последните децении – *сексот, политиката и насилството*. На 18 мај 2012 година, на сцената на еден од најпознатите белградски театри *Ателје 212*, беше изведена претставата *Зоран Ѓинѓиќ*, авторски проект на еден од „најпроблематичните/најагресивните“/*L'enfant terrible* режисери на овие простори, босанскиот режисер Оливер Фрљиќ/Oliver Frlić. Претставата не зборува само за убиството на српскиот премиер, туку и за сексот, насилството и, пред сè, политиката. Претставата е контроверзна од првото прикажување затоа што режисерот и јавно ги прозива тие што не сакале да учествуваат во истата. Ја кинем границата меѓу изведувачите и публиката, поголем дел од претставата е со работно светло, а текстот на претставата е составен од документарни материјали, судски записници и сл. Не навлегувам во идејата да се прави театар што ќе провоцира, само за да провоцира и биде забрануван, како некои од претставите на овој режисер, сепак тоа одамна го има видено театарот, уште од оние прочуени изведби на Боб Вилсон/Bob Wilson или Шекнер/Richard Schechner, само што тогаш темата се користеше како дел од истражувањето на самиот режисер. Оваа претстава ја споменувам само како илустрација на тоа каде и како оди денешниот театар. И се разбира дека тука клучна тема се сексот, насилството и политиката. Тоа многу пред режисерите, директорите на театри или продуцентите го открија драмските автори, меѓу кои и нашиот автор Дејан Дуковски. Станува збор за од критиката наречен како *театар на крв, сперма и пот*. Во предговорот на *Антологијата на новата европска драма* (како што е работниот наслов на овој вид драмско писмо), приредувачката, театрологот Јелена Лужина, пишува дека овие автори „го имаат

добро разработено и соодветниот систем / механизам за „приспособување на своите пиеси кон **консумеристичките потреби** на постиндустриското општество“ (Лужина, 2004: 9) – медиумите и потрошувачката и начинот на кои тие се справуваат со реалноста и како истата ја первертираат. Интересен е податокот дека фактички овој тренд на европскиот театар почнува токму од Македонија, со праизведбата на текстот на Дејан Дуковски – *Буре барут* (МНТ-Скопје, 15 октомври 1994г.) Само за споредба, премиерата на најпознатиот и најконтроверзен текст од оваа трендовска „дружина“, текстот *Разнесени /Blasted* на прочуената, субверзивна авторка Сара Кејн /Sarah Kane е изведена во јануари 1995 година, на сцената на многу познатиот театар Ројал Корт/Royal Court во Лондон. Светската театролошка наука со името на Сара Кејн го поврзува токму создавањето на овој интригантен, донекаде револуционерен и провокативен театар што ќе биде актуелен во Европа во последниве дваесетина години.

Сакам да нагласам дека продорот на источноевропскиот театар, во прва рака, режиите на Оскар Коршуновас /Oskaras Koršunovas, Белорускиот театар и некои други, не треба да нè чуди или вознемирува, токму затоа што нивните, колку тоа да звучи банално, општествено-политички состојби го предизвикуваат истото. Режисерите, создавачите на театар денес, знаат на кој начин да ја испровоцираат публиката, да го предизвикаат нејзиното внимание и најважно од сè, да се изборат за предност пред останатите масовни медиуми. На тој начин тие ја земаат публиката „под свое“, но не со нејзина патронизација, туку од позиција на директен учесник. Тоа би било директниот линк на наследството на некои од најпознатите режисери на XX век – Еуџенио Барба/Eugenio Barba, Питер Брук /Peter Brook, Ричард Шекнер /Richard Schechner и други, поточно на оној аспект на театарот што тие го истражуваа и прикажуваа – театарската антропологија.

Денешниот театар, поточно е да речам секој од денешните театри, посега по одреден тренд. Иако постојат две главни струи –

оние од традиционалниот /конвенционалниот театар и оние од истражувачите, авангардните автори, кои ги мешаат жанровите, а имаа една цел - да го продолжат сето тоа што постмодерниот театар го загатна – *губењето на функцијата на актерот и неговата трансформација во изведувач и проширувањето на полето на театарот и губењето на границата на тоа што е претстава, а што реалност.*

Тука некаде е и мојот одговор на прашањето кои се денес новите театарски форми? Некои од нив се:

- Документарен театар – одличен пример за тоа се *Римини протокол* од една страна, и Групата/компанијата *Дакар* од друга.

- Постдрамски театар – како цел еден комплекс на сè што свртува грб на цврстиот драмски дискурс – кабаре, стенд ап комедија, хепенинг, перформанс и сл. Тука би сакала да ја споменам книгата на германскиот театролог Леман/ Hans-Thies Lehmann, со истоимен наслов.

- In yer theatre – под ова име современата театрологија ги препознава клучните автори на европскиот театар од последната деценија на минатиот век, подвлечени со етикетата *театар на крв, сперма и пот.*

- Интернет-театар – секој облик на театарска изведба која вклучува активен однос изведувач – гледач, во кој гледачот ја креира изведбата со кликање на „иконите“ на својот монитор.

- Неоливинговци и новата авангарда – наследниците на најпрогресивните групи од шеесеттите години на минатиот век, подразбира секој облик на уличен театар и перформанс во кој директно е вклучена публиката.

- Танцот во драмата или драмата во танцот – хибридизација на театарските жанри, промена на основните норми и правила и во едниот и во другиот жанр, каде што оваа симбиоза донесува нови откритија и за едните и за другите учесници во претставата.

СОВРЕМЕНИТЕ ПРЕДИЗВИЦИ НА ПЕРФОРМАТИВНОСТА...

- Колективната режија – може да се рече најдоминантниот од сите трендови, „најсвежиот“/up to date театар денес. Се губи класичното подредување на улогите и активностите во театарската изведба и се донесува авторско, колективно, групно театарско дело.

Се разбира дека секогаш ќе има главна струја во театарот, дека националните театри мора да имаат национална драма и „железен“ репертоар, дека треба да постои и некаква алтернатива на тој театар, ама секогаш, како што тоа го покажува театарската историја, треба да има трендови во театарот, кои на ваков или онаков начин сами ќе се изборат за своето постоење. Всушност, одговорот на прашањето загатнато во насловот на трудов нема одговор, сè што е перформативно и подложно на изведба денес може да е театар. А тоа сепак е она што на театарот му треба, да расне заедно со своите содругари во медиумската шума и да го привлекува гледачот да гледа.

Користена литература:

Craig, Edward Gordon .1957. *On The Art of The Theatre*, London, Melbourne, Toronto: Heinemann.

Lawson, Mark .2012. A 360-degree history of the theatre revolve, from:<http://www.guardian.co.uk/stage/2012/may/29/history-theatre-revolve-stage-studies> (29.05.2012)

Lehmann, Hans-Thies .2006. *Postdramatic Theatre*, London and New York: Routledge.

Лужина, Јелена .2004. *ММЕ... Антологија на новата европска драма*, Скопје: Магор.

<http://www.forcedentertainment.com/>

<http://www.inyerface-theatre.com/>

<http://www.rimini-protokoll.de/website/en/>

<http://harvardmagazine.com/2012/01/the-future-of-theater>

<http://www.whatsonstage.com/london-theatre/>

<http://www.scotsman.com/lifestyle/culture/theatre/tom-waits-threatens-legal-action-against-edinburgh-festival-show-1-4261058>

<http://www.eif.co.uk/2016/windresistance#.WAnnXOV97Dc>

<http://www.eif.co.uk/2016/destroyedroom#.WAnoNOV97Dc>

<https://archive.org/details/ontheartofthethe030294mbp>

THE AMERICAN AVANT-GARDE ARTIST ROBERT WILSON IN EUROPE AND THE BALKANS

The known trend that America is seeking "inclusion" in the field of modernity, especially in Europe, and particularly in the fields of art, is definitely confirmed in the bright biography of Robert Wilson. He is an avant-garde visual artist, opera and theater director and scenographer who presents in a postmodern way the forms, quests and style of European modernism in the 20th century, transforming them into a language of communication of today's culture, the culture of the 21st century. Robert Wilson's biography highlights how he has developed as an avant-garde artist specifically in Europe amongst its modern quests, in its most significant cultural centers, galleries, museums, opera houses and theaters, and festivals – Paris Autumn Forum, *Chekhov International Theatre Festival* in Moscow and BITEF in Belgrade. Wilson has worked with major European names such as playwright Heiner Müller – "Quartet" 1987, "Hamlet Machine" 1986 and "Hamlet – Monologue" where he performed as an actor, 1995, *Samuel Beckett's* – "Oh, happy days!", 2008, Luxemburg, "The Ultimate Band of Crap", 2009, Spoleto. He has also worked on classical texts as "Odyssey", Athens, 2012, Ibsen's "Lady from the Sea", 1998, Ferrara, "Per Gynt", 2005, Oslo, Georg Büchner: "Woyzeck", 2000, Copenhagen, "Leonce and Lena", 2003, Berlin.

In his visual projects and exhibitions Wilson has introduced the theatricality, the dynamics of the theater; and in his theatrical performances he has included mobile architecture, video, aesthetics of modernism, and has cited cult visions of great artists of European modernism as Magritte and others of his range. In his performances, along

with his visual style, there is an impressive musical score, and rhythm is the main instrument of his extraordinary style. He has been concerned with silence and the impact of body language, forms and light.

Robert Wilson won the theater award "Europe" for 1996 and is presently one of the leading names of the avant-garde, and a creator of the international theater language – visual, musical, summarizing the discoveries of the modernity in the 20th century.

Key words: Robert Wilson, "Rhinoceros", Balkans.

The American Avant-Garde Artist Robert Wilson in Europe and the Balkans

The known trend that America is seeking "inclusion" in the field of modernity, especially in Europe, and particularly in the fields of art, is definitely confirmed in the bright biography of Robert Wilson. He is an avant-garde visual artist, opera and theater director and scenographer who presents in a postmodern way the forms, quests and style of European modernism in the 20th century, transforming them into a language of communication of today's culture, the culture of the 21st century. The focusing of an avant-garde artist like Wilson on the European dimensions of art has been materialized in the rich European career of an American who was born in Texas and who is currently the artistic director of an Arts Center in New York.

Robert Wilson's biography highlights how he has developed as an avant-garde artist specifically in Europe amongst its modern quests, in its most significant cultural centers, galleries, museums, opera houses and theaters, and festivals – Paris Autumn Forum, Chekhov International Theatre Festival in Moscow and BITEF in Belgrade. Wilson has worked with major European names such as playwright Heiner Müller – "Quartet" 1987, "Hamlet Machine" 1986 and "Hamlet – Monologue" where he performed as an actor, 1995, Samuel Beckett's – "Oh, happy days!", 2008,

Luxemburg, "The Ultimate Band of Crap", 2009, Spoleto. He has also worked on classical texts as "Odyssey", Athens, 2012, Ibsen's "Lady from the Sea", 1998, Ferrara, "Per Gynt", 2005, Oslo, Georg Büchner: "Woyzeck", 2000, Copenhagen, "Leonce and Lena", 2003, Berlin.

In his visual projects and exhibitions Wilson has introduced the theatricality, the dynamics of the theater; and in his theatrical performances he has included mobile architecture, video, aesthetics of modernism, and has cited cult visions of great artists of European modernism as Magritte and others of his range. In his performances, along with his visual style, there is an impressive musical score, and rhythm is the main instrument of his extraordinary style. He has been concerned with silence and the impact of body language, forms and light.

Robert Wilson won the theater award "Europe" for 1996 and is presently one of the leading names of the avant-garde, and a creator of the international theater language – visual, musical, summarizing the discoveries of the modernity in the 20th century.

Ionesco's "Rhinoceros", directed by Robert Wilson, on the stage of the Romanian Theatre in Craiova – 2014

The performance of the theater in Craiova is a real theatrical sensation, an event indicating that even a peripheral stage could become a cultural capital when there is a vision for what the modern theater is and who its leaders are. The Romanians answer these questions by referring to their dramatist – the absurdist Eugene Ionesco, directed by a world-famous name as Robert Wilson, an American working actively on the European stages. This choice has involved the entire theater troupe in Craiova in an artistic challenge and we can say that what has been achieved is a modern theatrical play at a level unseen. There is not a single compromise or an element of stage performance, which is not in synchrony with the high bar set by Wilson's decision. Several are the particularly important impressions that have been shaped by this performance. In the first place –

the perfection which it emits, its explicit visual decision, built with an impressive knowledge of European modernism, and a remarkable aesthetic impact. It is integral, multifunctional – videolandscape, scenery, actors-masks, music ... Wilson's theatre, where there is no experiencing, no psychology, no emphasis on the direct contact between the characters, and what we see is rather a technique and play of shapes, grimacing and extreme metamorphoses, unfolds as a modern opportunity to express the madness happening to man when both nature and civilization are withering away...

The performance "Rhinoceros" explicitly defines the absurdity in communication, speech, growing manipulation, as well as the piles of paper covered with writing, documents and newspapers, which modern societies produce. It shows all this garbage which they produce despite all the forms of collective existence overwhelming the opportunities for sincerity, contact, love and individuality. Wilson's performance shows vividly that we are moving as an avalanche toward the absence of normality, overwhelmed by mass psychosis, and the domination of the crowd. Especially strong is the impression of a repulsive world, of destroyed connections between the characters, a world of shudder and aggressiveness. Robert Wilson has reached a high note of tragedy, with almost antique sounding of the message: We are all rhinos! We even like our thick skins, our aggressive trample and cries as rhinos. Words, newspapers, logic are so much deformed as a means of manipulation that they are not even funny. The man must become a rhino like all who are around him. And this news develops into an observable diagnosis, which is in the core of "Rhinoceros." Berenger, the famous hero of several Ionesco's plays, is left alone, estranged and equally robbed as the mass of trampling rhinos. All relevant states of the modern world have been dramatically and vividly illustrated in Wilson's performance – from absurdity and lack of communication to psychosis, manipulations and at the end – to alienation and disintegration of humanity, sincerity and love and disintegration of the individual himself, crumpled under the pressure of the crowd.

Ionesco's text in the second part of the performance is read by an actor who has the vision of the man with the bowler hat, a prominent figure in the paintings of the modernist René Magritte. This has dictated the director's decision that the characters in the play should not communicate directly with each other and created a repulsive picture of the human landscape – lacking sincerity and emotion. There are only masks of the characters through which they communicate like in a puppet theater. An accentuation in the performance is an intermedia running in the English language – a conversation between two women on the phone. The downstage is strewn with human heads – this is how Wilson creates the image of rhinoceros, which, according to Ionesco, rush into the world of the characters. The director's intermedia between two talking heads is filled with brutal hypocrisy, with patterns and formal questions and answers, intrusive intonations typical for aggressive communication, of which Wilson is apparently fed up as a result of the deformed American way of life. The performance ends with a children's song from the 60s, when Ionesco wrote his play, slightly infantile and candied as a true Hollywood happy end of the terrible absurdity: We are all rhinos! In the performance there is some lightness and airiness, detachment and even elegance, a graceful, ironic picture of modern metamorphoses of man and the crushing crowd. Written more than 50 years ago, the play "Rhinoceros" was perceived as an image of Nazism and later of totalitarianism, of mass deformation of societies and suppression of man's individuality. Today, Wilson opens the fan of distortions that have led to dehumanization of the modern world.

The performance in Craiova has attracted great interest. It is a manifestation of the strategy to renovate and revitalize a cultural space with innovative ideas, techniques and inspiring culture. The theatre is no fun! says Ionesco. The theater is a development strategy. And when the **public deformations of the modern world** are shown with such an utmost accuracy, clarity and aesthetic precision, the viewers can laugh, and also situate themselves in the accumulated experience to dehumanize

the world and make it an animated series that has been multiplied threateningly in the 21st century.

Having also seen some other performances of Robert Wilson /"Hamlet Machine", Buchner's "Woyzeck", "Iron Horseman" in "Thalia Theater" Hamburg/ I can sum it all up that the director possesses a complex identity in the modern cultural landscape of the 21st century. When 44 years ago Ionesco saw the author's performance of Wilson in Paris, and wanted from Wilson to stage one of his plays, there happened an event that later created the profile of the director as a contemporary artist. In the 60s, when Rene Magritte was still an icon of modernism, Ionesco, a representative of absurdity or the so-called postmodernism, thought he could be best realized via the instruments of the favorite style and visions of the previous generation. Wilson, in that particular period – the second half of the 20th century – was still looking for his original style and therefore he refused to stage one of Ionesco's plays. But in the late 20th century and nowadays, Wilson is the figure that is realizing precisely this cultural task. The collage style of his directing, which is based on his knowledge about modernity in the first half of the 20th century, and his taste and refinement in practice do not make him a rebel – postmodernist. Rather, his profile is that of a cultural figure of the late 20th century, as he managed to impose the modernist way of thinking and the aesthetics of modernism of the time of its inception in Europe. In this sense, Robert Wilson is an avant-garde artist who has changed the cultural landscape using however the ideas and visions of European modernists of the first half of the 20th century. This is a significant contribution that only a few European artists have perceived as a direction, a step leading to the 21st century.

In the Balkans, where Wilson is less known, and mainly with his participation in BITEF in Belgrade /Buchner's "Woyzeck", 2002/ and now with the performance in Craiova, he is really rearranging serious layers – ignoring psychologism, the dominant system of experiencing, staging of everyday life and setting the framework of a modern form, unused by the theater in the Balkans, highlighting and interpreting social conditions already known in Europe – absurdity, dehumanization. In the post-

totalitarian East European countries it is still difficult to surmount the traumas of communism and the Iron Curtain and finding new directions is in a standstill. Renovation of this cultural environment is still caught between ignoring the legacy of ideologization and making attempts, in the individual countries, at searching for identity before totalitarian times. Maybe this is why the avant-garde quests in the Balkans are more concerned with folklore or traditional, conservative forms of art in the countries of the peninsula.

In this context, Wilson has brought cosmopolitanism, well-established forms and principles that are important purely in civilizational terms for a landscape such as the Balkans and through which the European modernism and postmodernism of the 20th century somehow have penetrated into that quite peculiar cultural space attributing universality, already known in this region from the TV videos, from animation films, which came into the region mainly from America through the media. This important alloy of universality, communicativeness of a new type which is characteristic of the 21st century is bringing really ozonating air into the cultural environment in the Balkans. In this sense, Wilson's presence gives direction to the artists and also provides the audience with an opportunity to acknowledge the theater as an innovative part of modern culture of the 21st century.

**HOW TO RECONSTRUCT DEAD CHICKEN? ON THEATRE
RECONSTRUCTIONS IN SLOVENIA**

Reconstructions of anthological performances of the Russian avant-garde, Bauhaus theatre experiments, and other avant-garde movements of the early 20th century became a popular practice, or even a trend, in European and North American theatre in 1980s. Later on, reconstructions of neo-avant-garde performances from the 1960s (sometimes described also as theatrical 're-enactments') gained a considerable interest of theatre practitioners as well as theatre theoreticians and historiographers. Nowadays the notion of theatre reconstruction is still in the air and it calls for a critical examination. Is it a 'legitimate' aesthetic practice (that takes past theatrical events as a starting point for a completely new artistic vision) or is it just one among many other methods of historicizing theatre performances through 'performing' preserved documents, recorded memories and other archival materials? The author of the paper was involved in these discussions and was especially focused on theoretical and historical aspects of the reconstruction of a neo-avant-garde performance *Pupilija, Papa Pupilo and the Pupilcheks*. An extensive and a long-lasting research of documents regarding the performance, preserved in collections of several specialized institutions (theatre institute, theatre academy, archive of the national television, etc.) The paper presents, on one hand, the most interesting results of the research process and, on the other hand, contextualizes this 'case-study' within a more general discussion on the very concept of reconstruction in theatre.

Key words: performance, reconstruction, neo-avant-garde performance, Slovenia.

Reconstructions of anthological performances of the Russian avant-garde, Bauhaus theatre experiments, and other avant-garde movements of the early 20th century became a popular practice, or even a trend, in European and North American theatre in the 1980s. Later on, reconstructions of neo-avant-garde performances from the 1960s (sometimes described also as theatrical re-enactments) gained a considerable interest of theatre practitioners as well as theatre theoreticians and historiographers. Nowadays the notion of theatre reconstruction (or re-enactment) is still in the air and it calls for a critical examination. Is it a 'legitimate' aesthetic practice (that takes past theatrical events as a starting point for a completely new artistic vision) or is it just one among many other methods of historicizing theatre performances through 'performing' preserved documents, recorded memories and other archival materials?

In the last few years this dilemma has been constantly discussed among theatre theoreticians and historiographers in Slovenia as a consequence of a series of reconstructions produced by several Slovenian theatres and directed mainly by Janez Janša. The author of the paper was involved in these discussions and was especially focused on theoretical and historical aspects of the reconstruction of a neo-avant-garde performance *Pupilija, papa Pupilo in Pupilčki* (*Pupilija, Papa Pupilo and the Pupilceks* – hereafter abridged as *PPPP*), originally staged in 1969. An extensive and a long-lasting research of documents regarding the performance, preserved in collections of several specialized institutions (theatre museum, theatre academy, archive of the national television, etc.) and in some private collections, resulted in an edited volume, i.e. a book of written and visual documents, narratives, extracts from personal notes

and diaries, chronologies, etc.¹ The book also includes the media responses, the theatre critiques of the time, and a lot of documentary material that is no longer so easily accessible and is known only to the few who research this period in the history of Slovenian theatre. In the second part of the book, there are theoretical papers on Pupilija Ferkeverk Theatre. Some of the authors followed the activities of the group during the time it existed, whereas some of the younger authors had to work with a video recording of a TV adaptation, photos of scenes from performances, experimental film *The Fried Brain of Pupilija Ferkeverk* (sometimes involved in the performance, as its prelude), and the testimonies of the protagonists from that period. The third part of the book focuses on the contemporary reception of Pupilija Ferkeverk Theatre through the phenomenon of the reconstruction of their most known performance *PPPP*, staged in 2006 by Janez Janša.

Who is Pupilija Ferkeverk?

Non-Slovenian readers might not be familiar with the Pupilija Ferkeverk Theatre, so let me start with a short description of its work. This neo-avant-garde theatre group was born from poetry, i.e. from poetry evenings organized by the group in the second half of the sixties. It was not until the arrival of director Dušan Jovanović that the group was radically theatricalized itself. Major shifts were already visible in the performance of *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk* (*Noble Fungus of Pupilija Ferkeverk*) premiered in May 1969. The poetry was more communicative, on an emptied stage the actors/actresses had more space, breathed more freely, their bodies were not squeezed in between the scenery and the costumes. Their skin became the scenery, as a reporter imaginatively put it, and so Pupilija suddenly found itself on a parallel

¹ Aldo Milohnič and Ivo Svetina (eds.) *Prišli so Pupilčki* [Pupilceks Arrived]. Ljubljana: Maska and Slovenski gledališki muzej [Slovenian Theatre Museum], 2009.

track with the famous Living Theatre, which gave several performances in the former Yugoslavia and aroused considerable attention in Slovenia as well. One may well agree with the opinion of theatre critic Veno Taufer, who noted that *PPPP*, the group's next and crucial performance, announced a crisis in (or even, as Taufer fatalistically wrote, the death of) the "literary, solely aesthetically functional theatre in Slovenia."² The performance was built on a counterpoint of ritualistic, media-dictated ideology and a simple, yet estranged (in the sense of Brecht's concept of the *Verfremdungseffekt*) representation of daily body techniques. These are most evident in the scene in which a young woman is breast-feeding an adult male, in the so-called masturbation scene and in the scene of bathing in a tub. The final scene, in which a chicken is ritually sacrificed, received most critical response and secured the Pupilceksa place in the history of Slovenian theatre as "those who slaughtered chickens."³

The performance *PPPP* represented a turning point in the Slovenian theatre of the late sixties; it put (transparently, yet still somewhat naively) the status of the actors' body in the foreground. Pupilceks did not conceal the influence of the media on their own 'subjectification,' nor their captivity in daily body techniques, which they simply repeated and represented (be)for(e) the public in the auditorium. And precisely this unbearable ease with which they demonstrated the techniques of their own bodies, transforming them into social, socially controlled bodies, was that neuralgic point, that brave gesture which cut deep into the self-satisfaction

² Veno Taufer. "Eksperimentalno gledališče v Križankah: Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki" [Experimental Theatre at Križanke: Pupilija, Papa Pupilo and Pupilceks]. *Naši razgledi*, no. 21 (1969): 635.

³ Several sharp responses were published in the most influential daily newspaper *Delo*. The most heated critique came from Jože Snoj who protested "in the name of white, serially fed chicken," beginning his article by cursing the cruel fate that has confronted him with modern-day barbarians in a local theatre: "To hell with you, members of the ad hoc theatre group Pupilija Ferkeverk. I hope I never meet you: green overfed slobs, young and all-knowing cocks, profaners of bread, love and homeland, perverts, degenerates, sadists ..." ("Zavestni ali nezavedni rablji?" [Conscious or Unconscious Executioners?]. *Delo*, 3. 11. 1969, p. 5)

of the mainstream theatre at the time in Slovenia. The question that, at least from today's perspective, could be read between the lines of *PPPP*, was: where are the borders of theatre (re)presentation? The slaughter of a chicken and the accentuated corporeality in *PPPP* coincide with the practices of a Viennese circle of radical performers. For instance, the ritual sacrifice of animals in the *Orgien Mysterien Theater* of Hermann Nitsch, a member of the reputed *Wiener Aktionismus* group, is reminiscent of the ritual slaughter of a chicken in *PPPP*. There was much talk in Slovenia of Günther Brus, also a representative of Viennese Actionism, who became famous for his horrifying performances in which he crippled and tortured his own body.⁴

Slaughtering of chickens was one of the reasons that the police denounced members of the theatre group to the Municipal Judge in April 1970. He punished several members of the group with moderate fine, all the others were acquitted.⁵ It is important to note that the judge imposed the sanction only in the part of the charge, which was related to the violation of Article 8 of the then Law on Offences against Public Order and Peace, because the group did not previously registered a theatrical event to the competent authority. All other elements of the police report, among which were also complaints that “members of the group significantly offend public morals with his performances,” and “that they

⁴ For instance, an extensive report on this subject was published in 1970 in the journal *Problemi* (p. 93), which was a kind of the bulletin of neo-avant-garde movements in Slovenian theatre at the time. It was not a mere coincidence that Pupiliija's director, Dušan Jovanović, was a member of the editorial board of the journal (in which he wrote about the crisis of institutional theatre in Slovenia in late sixties and early seventies)

⁵ Slovene regulations on offences against public order and peace have been similar in many regards to the content of prohibited acts laid down in the regulations of the period of the Austro-Hungarian Empire (1850-1918) and the Kingdom of Yugoslavia (1918-1941). The prescribed penalties in the early years of the Socialist Yugoslavia (from 1945 on) were also similar to those from the period of the Empire and Kingdom, although the severity of punishment for these violations tended later to diminish and penalties became milder. Competency for processing these acts has also been subject to change and passed from administrative bodies to judges for minor offences.

tortured animals” (in both, the police referred to the Law on Offences against Public Order and Peace), the judge refused on the ground that “the conduct of perpetrators had no evidence of an offense.”⁶

In the article “Socialist and Democratic Censorship in Slovenia: the case of *Pupilija, Papa Pupilo and Pupilceks*” in which Gašper Troha compared the original performance of 1969 (when the chicken was actually slaughtered on stage) and reconstruction of 2006 (in which the chicken was not slaughtered), he explains that Pupilceks slaughtered chicken in the original performance without serious legal consequences because in the former Yugoslavia there was a typical ambiguity of the rules and inconsistency of the censorship procedure. In other words, “it was never quite clear what is allowed and what is not, making it possible to have banned theatrical performances in one federal republic and the same performances successfully played in other parts of the federal state or at least staged a few years later while, on the other hand, some previously successful performances were subsequently banned.”⁷ His thesis is mainly correct,⁸ but in this case there is absolutely “no ambiguity of the rules” in the judgment of the Municipal Judge. Since at that time there was no law, now known under the name of the Animal Protection Act, the judge acted in accordance with the principle of legality, which

⁶ I quote from the Decision of the Municipal Judge Ljubljana, dated on 19th of June 1970 (a copy of the official document from the personal archive of one of the theatre group members).

⁷ Gašper Troha. “Socialistična in demokratična cenzura v Sloveniji: primer predstave *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*” [Socialist and Democratic Censorship in Slovenia: the Case of *Pupilija, Papa Pupilo and Pupilceks*], *Primerjalna književnost*, vol. 31 (2008), pp. 99-100.

⁸ For instance, in one federal republic of the former Yugoslavia someone could have been sentenced to imprisonment while, for a comparable violation of the law, in other parts of the country courts might have preferred a suspended prison sentence or even a symbolic fine. Sometimes some performances (or books etc.) were removed from the public in some parts of the country (even without a formal injunction) but in other republics they somehow found the right way to get to the public.

means that someone can be punished only on the basis of the relevant legal act.

How to reconstruct dead chicken?

The Universal Declaration on Animal Welfare (1978) was adopted almost ten years after the performance *PPPP*. In the 1970s, international organizations have adopted a number of other conventions that are related to the humane treatment of animals and the preservation of their habitat. In Slovenia, the Animal Protection Act passed shortly before entering the new millennium (November 1999). The problem of artists who have undertaken the reconstruction of the original performance, was the fact that among them, who performed performance in 2006, and Pupilceks who staged the original performance in 1969, stood the Animal Protection Act, some other legal acts related to the humane treatment of animals and a whole range of international conventions ratified by the Republic of Slovenia. Since the legal provisions specify who, when, how, where, for what purposes, etc. has the right to kill an animal, and because the legislature did not expressly permit the slaughter or killing of animals for artistic purposes, it is very likely that in the case of legal complications the act of slaughtering chicken in the reconstruction would be recognized by the Court as cruelty to animals. At a time when the reconstruction was first staged, the legal person (producer of the performance) might be forced to pay 42,000 EUR, in February 2007, when new amendments were adopted in the Act, however, this penalty doubled (84,000 EUR). There is not a single independent theater in Slovenia, which could pay such a high fine (which should have been paid more than once, since every new repetition of the performance containing the slaughtering scene, would be at the same time a new violation of the law), without serious financial consequences, including bankruptcy. Death of “white, serially fed chicken” in this case could mean not only a metaphorical end of the “literary, solely aesthetically functional theatre”, as it was speculated in the

previously mentioned critique, but a very concrete, material collapse of a theatre institution (the producer of the performance). Therefore, the creators of the reconstruction have to find other solutions preventing them from a real financial disaster: they asked the spectators to decide (by ‘democratic’ voting) on the last scene of the performance. They could choose among three recordings (the recording of a reconstructed slaughtering of a chicken, the statements of two performers, who slaughtered the chicken in the original *PPPP*, and an excerpt from the regulations on the protection of animals at the time of slaughter), the fourth option was slaughtering the animal live. Except on one occasion, the audience always chose the live slaughter of a chicken.⁹ When this version of the scene was selected by a majority of votes, spectators had to cope with the weight of their own decision: the performers asked that somebody among them, who voted for slaughter, comes on stage and executes it. The scene is arranged in a way that it remained unclear whether the chicken was slaughtered or not and it was in fact the effect the creators of the reconstruction wanted to achieve.

Of course, many legal provisions on the protection of animals in the legal systems of modern parliamentary democracies are impregnated with hypocrisy and double standards. Although these laws prohibit the slaughter or killing of animals for artistic purposes, they still allow the controlled killing of animals in traditional sports events (e.g. bullfights), hunting, in religious purposes (so-called ritual slaughter), for the needs of science museums, in experiments and scientific research purposes,

⁹ It doesn't mean that every audience wants to see real blood on the stage (as in old Roman times). The dramaturgy of the performance was predominantly playful and it stimulated the audience to play a joke on the performers. As explained by Janez Janša, the director of the reconstruction, what they wanted to show with the last scene was “that the performance had become here and now, that the reconstruction cut into the time in which it was created and thus staged the present.” (Janez Janša. “Rekonstrukcija2” [Reconstruction2], in: A. Milohnić and I. Svetina (eds.), *ibid*, p. 268; English translation in: Amelia Jones and Adrian Heathfield (eds.) *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Bristol – Chicago: Intellect, p. 371.)

educational purposes and so forth.¹⁰ As far as ethical and legal issues of the protection of animal rights are concerned, scientific research policy is obviously dominated by strictly utilitarian logic of hard sciences and technology, which cannot be directly applied to the social sciences and the humanities, especially not in the artistic practices.

Pupilija: ‘three-in-one’ and ‘calculated failure’

If historiography is (re)construction of the past than the reconstruction of a theatre performance is an artistic event where the past and the present intertwine. In his review of the reconstruction of *PPPP*, Blaž Lukan wrote that what we actually see are three performances in one theatre event:

The first one is the original that no longer exists; the second one – today’s performance – has contemporary performers who are more than mere substitutes for the original ones; the third one is a reconstruction as a whole. [...] This whole seems like some kind of a superstructure, supra-performance which upgrades both (or more) of the others and establishes itself in front of the spectator as the only possible performance “based on the model,” as performance as such which no longer is an imitation or something that feeds from imitation while it seeks its own mechanisms and effects.¹¹

¹⁰ Under Slovenian law and European Union law, in particular animal experiments and the use of animals in scientific research purposes are regulated in detail. The guiding principle here is that the end justifies the means, because in accordance with Article 21 of the Slovenian Act on the Protection of Animals, the use of animals for scientific experiments is allowed, “if it is expected that the suffering of animals is ethically acceptable as compared to the expected achievements” and “if it is expected that the results will be of special importance for human or animal health or to the solution of scientific problems.”

¹¹ Blaž Lukan. “Tri predstave v eni sami” [Three Performances in One]. *Delo*, 28th September, 2006, p. 13.

This ‘three-in-one’ approach is more specific for the “reflected reconstruction”, as Astrid Peterle described Janša’s reconstruction of the original *PPPP*. In her view, it is a complex structure that provides an analytic space in which the reflection of the original event and the present performance come together and create a new artefact. In that sense, the reflected reconstruction is different than the “copied reconstruction” (as she calls it) that tends to re-stage the original performance art piece or theatre performance literally (as, for instance, Marina Abramović’s reconstructions of a series of anthological performances).¹² Peterle believes that an exact copy of a historical performance is impossible by definition; on the other hand, the “productive potential” of the reflected reconstruction is “calculated failure” inscribed in the very idea of a reconstruction as a new artefact:

The re-enactment is doomed to fail – since the “original” performance like any other performance will never be reproducible in exactly the same way. But why should one operate with the dichotomy of the “rightness” of the “original” and the “faultiness” of the “copy” at all? Re-enactments have to reflect the fact that they produce something different to the “original”. By including reflections on the governing discourses and the context of the historic performance as well as on the ones of the contemporary setting of the re-performance, their “failing” carries an effective potential in it.¹³

According to Peterle, it always depends on the context, the definition of failure and the speaker’s perspective whether something is read as a failure or not. It is one of the main reasons why it wouldn’t be a productive procedure to develop general criteria to distinguish failure from non-failure. Her interpretation of the term ‘failing’ in the case of

¹² Cf. Marina Abramović: *Seven Easy Pieces*. New York: Guggenheim Museum, 2005.

¹³ Astrid Peterle. “Ponovne uprizoritve in potencial preračunanega neuspeha” [Re-enactments of Performances and the Potential of Calculated Failure], in: A. Milohnić and I. Svetina (eds.), *ibid.*, p. 298. English version in: *Frakcija* [Zagreb], no. 51-52 (2009), p. 115.

theatre reconstructions is that “they produce something essentially different than the ‘original’ performance they are based on.”¹⁴

From reconstruction to name as a readymade

A year after the premiere of the reconstructed *PPPP*, the director of the performance decided to change his original name (Emil Hrvatin) in Janez Janša, a prominent politician, the leader of the strongest right-wing political party and at that time prime minister of Slovenia. Hrvatin and two other artists (Žiga Kariž and Davide Grassi) took literally the slogan launched by the then–prime minister (“The more of us there are, the faster we’ll reach the goal!”) and changed their names in Janez Janša. With this gesture a ‘real name’ is in fact being ‘pirated’ by a group of artists and turned into a kind of multiple name. What is more, this pirating is occurring in real life, in accordance with the prescribed official process for legal name changes. As for Janša’s political slogan, this is only one of many elements in the artists’ ‘identification’ with the politician (or more precisely, with their political target). In addition, all three artists became members of Janša’s Slovene Democratic Party (SDS); during the 2007 presidential elections they wore T-shirts with a picture of the presidential candidate of the right-wing coalition that was led by the SDS; they also visited his campaign headquarters to comment publicly on the results of the preliminary election. Before the renaming, however, the artists’ opposition to the right-wing government was well known; this radical political turnabout, therefore, requires a conceptual explanation to be understood.

The method the artists are using here is called “subversive affirmation” (or “over-identification”); the basic principle of the over-identification method is embedded in a rationalizing of the political system as internalized cynicism. The most effective way to break through the

¹⁴ Peterle in: *ibid.*, p. 312 (see also *Frakcija*, p. 119).

ideological barrier is not to take the 'classic' dissident position (since that is precisely what is expected and even desired by the system itself), but to do the opposite: to engage in a fanatical struggle on behalf of the (targeted) Idea in its 'purest' and most 'authentic' form. As pointed out by Inke Arns and Sylvia Sasse, the editors of a special issue on subversive affirmation for the Slovene performing arts journal *Maska*: "In subversive affirmation there is always a surplus which destabilizes affirmation and turns it into its opposite."¹⁵ If art wishes to be radical, it must be critical not only of 'society' but also of its own ontological predispositions, even to the point of crossing the boundary between art and non-art. In that sense, the Janša trio is engaged in something more than benevolent artistic provocation. Janez Janša is neither the pseudonym of the three artists nor the 'multiple nickname' of a group of artists: it is the actual, legally changed name of three persons who are consciously taking the risk of various political, artistic and private misinterpretations of their gesture.¹⁶

After the renaming, Janez Janša (E. Hrvatin) continued with staging various reconstruction and re-enactment projects. *Slovene National Theatre* (2007) was an audio-reconstruction¹⁷ of a nationalistic incident (forced removal of 31 members of a Roma family from their homes) in a

¹⁵ Inke Arns and Sylvia Sasse. "Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance". *Maska* [Ljubljana] no. 98-99 (2006), p. 6.

¹⁶ For a more detailed analysis of this name-changing project, see a chapter ("My name is Janša, Janez Janša") in my book *Teorije sodobnega gledališča in performansa* [Theories of the Contemporary Theatre and Performance]. Ljubljana: Maska, 2009, pp. 181-207 and "No Name" in: Suzana Milevska (ed.) *The Renaming Machine*. Ljubljana: P.A.R.A.S.I.T.E. Institute, 2010, pp. 242-250. See also S. E. Wilmer. "Renaming and Performative Reconstructions: The Uncanny Multiplication of Janez Janša". *Theatre Research International*, vol. 36, no. 1 (2011), pp. 47-63.

¹⁷ Or "re-invoicement"; it is a neologism coined by Domenico Quaranta, see his text "Janez Janša: Slovene National Theatre", in: Antonio Caronia, Janez Janša and Domenico Quaranta (eds) *Re:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*. Ljubljana: Aksioma, 2009, p. 107; see also Jedrt Jež Furlan (ed.) *Reconstruction, Voice, Identity*. Ljubljana: Maska, 2010, p. 64.

“form of postdramatic verbatim theatre.”¹⁸ In the same year and together with two other Janša-artists, he produced *Mount Triglav on Mount Triglav*, a sort of performative action (or installation) of the happening *Mount Triglav*, originally performed in 1968 by the most important Slovenian conceptual neo-avant-garde artistic groups OHO and reconstructed already in 2004 by the retro-garde visual arts group Irwin. In 2009 Janša collaborated again with Dušan Jovanović (director of the original *PPPP*) in reconstructing his second legendary performance *Spomenik G* [Monument G], originally premiered in 1972, with only one performer (Jožica Avbelj) and a musician. It was again an attempt to invent new reconstructing procedures. The performance was a sort of double or twin reconstruction: Jovanović restaged the performance with Avbelj and Janša produced a reconstruction with the young performer Teja Reba. The restaging and the reconstruction are performed simultaneously – both take place at the same time on stage, offering the opportunity to reflect upon similarities and differences between the ‘original’ performer (Avbelj) and the performer of the reconstruction (Reba). Janša used again this twin-reconstruction model in his next reconstruction project *Sokol!* (2013), based on an excellent solo dance performance by the reputed Slovenian dancer and choreograph Iztok Kovač *Kako sem ujel Sokola* [How I Caught a Falcon], originally staged in 1991. Janša and Kovač, both in their fifties, dance together the choreography of Kovač’s youth production and question a common belief that ageing inevitably means the end of the artistic carrier to a dance artist.

¹⁸ Wilmer, *ibid.*, p. 52.

Imponderabilia and Life [in Progress]

Janša's last¹⁹ reconstruction project *Life II [in Progress]* (2014) is part of a larger project, which began in 2008. The *Life [in Progress]* performance consisted of numerous potentially performative situations that could take place if the visitors so decided. At every 'stop' of this labyrinth, there was a short instruction describing what the spectators could do if they wanted to. The instructions were written by a group of authors; some were also sequences originating in the history of performance art. If *Life [in Progress]* was a mixture of new and cited performative situations, then *Life II [in Progress]* is a multiplication of a single motif taken from *Imponderabilia*, a performance by Marina Abramović and Ulay. They performed it in 1977 at the Comunale d'Arte Moderna gallery in Bologna by adapting (narrowing) the entrance into the exhibition space and standing face-to-face, naked, so that the spectators could enter the gallery only if they touched their bodies.

In the case of *Life [in Progress]*, we could talk about a quotation or a re-enactment since the staged situation was quite similar to the one from 1977, that is, if we disregard the (albeit important) difference that the creators of the 1977 performance were also its main actors (performers), while in *Life [in Progress]* the scene is performed by the artist's co-operators. With *Life II [in Progress]*, we could already talk about a paraphrase, adaptation and multiplication of the original motif, which does preserve the iconicity of the fundamental motif from the Abramović–Ulay performance, but is developed in an entirely different direction and opens up new temporal dimensions. *Imponderabilia* does use time as an important dimension of the event; as Marina Abramović reported later, they had planned for the performance to last six hours, but it was interrupted by the sudden arrival of police officers who demanded to see

¹⁹ In fact, while I am writing this article, Janez Janša is directing a new performance in Mladinsko Theatre (Ljubljana): *The Republic of Slovenia*, his re-enactment of a big political scandal from the 1990s, when the Minister of Defence was (the politician) Janez Janša.

their passports (which the performers did not have, of course, as they stood in the gallery literally barefoot and naked). *Life II [in Progress]*, on the other hand, has no foreseen duration as it follows the course of life/lives in its/their comings and goings, it is a specific work-in-progress. The second important difference lies in their relation to the audience. Marina Abramović and Ulay forced the gallery's visitors to come into physical, bodily contact with them – that was the condition for them to even enter the gallery. In *Life II [in Progress]*, this condition no longer exists – the visitors can enter the gallery freely. On the other hand, at the entrance into the exhibition space, visitors are met by an instruction saying that if they want, they can find someone who will stand there face-to-face with them, naked (and thus re-enact the iconic scene from *Imponderabilia*). If in the historical performance the entrance into the 'sacred' space of art was possible only through the bodily contact with the artist, its contemporary paraphrase is fully realised only with the active participation of the visitors. We can notice another small difference: almost forty years ago, the police intervened because of two naked persons, while, today, double the number of naked pregnant women at the opening of the exhibition at the International Centre of Graphic Arts in Ljubljana could not provoke a visit by the repressive state apparatus. The aesthetic effect of naked bodies thus shows that the times when nudity at a gallery or a theatrical stage could be used as an eminently political standpoint have long passed. Today, it is at best a composite part of the characteristic iconography of performance art.

But *Imponderabilia* and *Life [in Progress]* nevertheless have something in common also at this, albeit trivial, level: so far, the criminal police have visited the scene of Janša's performative installation at least once. At the end of August 2010, the performative installation *Life [in Progress]* was mounted at the Museum of Modern and Contemporary Art in Rijeka, Croatia, where some visitors cut the Croatian flag. They did this because they followed the instruction found next to the flag: "You are ashamed of your nation. Take the scissors and cut up the flag. Leave the cut pieces on the floor." They did not have to do this, nobody forced them;

it is what they decided. Nothing special, the audiences in Slovenia, Austria, Germany and Brazil did the same with the exhibited national flag of the country in which the performance was put on. But the incident in Rijeka occurred when Krešo Mustač, himself a performance artist, reported the artist Janez Janša, the organizer Drugo more [Other Sea] and the co-organizer Museum of Modern and Contemporary Art to the police for committing a crime under Article 151 of the Croatian Penal Code. This article states that “whoever publicly exposes the Republic of Croatia, its flag, coat of arms or national anthem, the Croatian people or its ethnic and national groups or minorities living in the Republic of Croatia to ridicule, contempt or severe disdain shall be punished by imprisonment for three months to three years.” After the State Prosecutor’s Office had interrogated the artist, who assured them that his intention was not to ridicule a state symbol and that in the report this part of the art event was tendentiously taken out of context, and the representatives of the reported organisations, who stated that the object used in the installation was merely a prop and not the official flag of the Republic of Croatia, the prosecution found that in this case no offence had been committed.

After the State Prosecutor’s Office published their decision, Krešo Mustač’s counsels said that their client could not reconcile himself to the decision and would file a private action against Janez Janša. For now, it does not seem that this will actually happen. If Mustač decided to file a private action, his chances of success in court would be slim; not only due to the existing negative decision of the prosecution, but also due to Article 11, Paragraph 4 of the Criminal Procedure Code, stating that the court shall issue a special decision to prevent any litigant from “evidently abusing the law in this act with their action.” At the press conference at which he announced that he had reported Janez Janša and the others, this performer from Rijeka (according to Croatian media) said: “If committing a crime is art, then this report of a crime is also art.” Janša’s lawyer could therefore appeal to the plaintiff’s statement when requesting that the court prevent the “abuse of law” for the purposes of carrying out an artistic performance (as declared by Musatač himself).

The described case was a very serious matter; if the prosecution had decided differently and the court had ended up finding Janez Janša guilty, he would be perhaps imprisoned for three years. Or – alternatively – the court would have reminded the plaintiff not to ‘play’ with the law because the court has no sense of humour. Similarly to Portia in Shakespeare’s *The Merchant of Venice*, who warns Shylock (whose stubborn insistence on fully implementing the provisions of the loan agreement finally gets him into great trouble at court) not to think that his actions will remain without consequence, for the boomerang effect also applies to law: “For, as thou urgest justice, be assured: Thou shalt have justice, more than thou desirest.” The law has to reach a decision also in cases when relevant facts and specific circumstances are entwined in an extremely intricate tangle of aporias, and artistic production continuously ensures that such cases never run out. It has always been so, but even more so in the last century, with the flourishing of the avant-garde, neo-avant-garde, experimental and conceptual art practices, which often caused social clashes, disruptions and short circuits, which the law willy-nilly had to deal with.

Conclusion

The reconstruction of a historical performance is not possible as a mere reproduction of the original. “What the re-enacting performance has to face is the fact that it transforms the original. By referring back to it, the re-enactment constructs the ‘original’ as a historical document,” says Katharina Zakravsky in her analysis of Janša’s reconstruction of *PPPP*.²⁰ In other words, reconstruction is not a copy of the original performance; it is rather an attempt to construct a new and original event. The only real reconstruction would be the reconstruction of the audience but it is virtually impossible. According to Janša, many of the actors of the original *PPPP* were sceptical about the possibility of its reconstruction, especially

²⁰ Katharina Zakravsky. “On Pupiliija Re-enacted”. *Frakcija*, no. 42 (2007), p. 64.

HOW TO RECONSTRUCT DEAD CHICKEN? ON THEATRE...

because they had doubts about the possibility of re-enacting the time at the end of the 1960s. His answer was that the reconstruction does not deal with the time of the original performance but with the present time. Paradoxically, the reconstruction has to 'betray' the original in order for it to even function in the time of the reconstruction. In other words, restaging of historical performances is not about preserving their *disappearance* but much more about arranging their *appearance* in the present time. This insight might be the first step towards recognition of the reconstruction as a new and valuable art form.

МУЛТУКУЛТУРАЛИЗМОТ КАКО ПЕРФОРМАТИВЕН ПРЕДИЗВИК

Notions as: multiculturalism, transculturalism and interculturalism are tightly connected with the work of Brook. Multiculturalism, which very often is defined as an introduction of more than one culture, supports the principle of cultural diversity of different cultural and ethnical groups while keeping their own cultural identities. In addition, multiculturalism is known as a “puzzle” of different cultures, as opposed to the monolithic culture that comes from the model of assimilation or adaptation of different cultures in one dominant (supreme) culture. For Brook, the difference between cultures is highly appreciated and he constantly draws inspiration from the tradition and culture of the people by using texts, myths and many others esthetic elements of those cultures which have left mark upon him, combining them with his personal experience and tradition. The exploration of his personal tradition, as well as the tradition of the others, the travels and the respect for different cultures dates back to 1968. Brook then recognized them as treasurable and saw new opportunities in working with actors from different countries without prejudices for those who differ from them in their traditions and culture.

His contribution regarding multiculturalism is his ability to discover and to appreciate the vitality of the great cultural treasures, making a blend of what he can use from the ones different than his own, targeting myths and rituals of other civilizations. By combining the myths and the rituals from the past with elements of the presence and filtering them with his

sensibility for various cultures, he makes a theater that addresses the human condition, thus establishing a sense of unity with the audience. His insight into the anthropological roots of the theatre culminates with the performance Mahabharata, where his idea of multiculturalism reaches culmination. In this performance Brook shows his theatrical ethic for tackling different aspects in the most explicit way, conveying there is not a single truth but the illusion and the truth constantly entangle.

Клучни зборови: мултикултурализам, перформанс, култура, Питер Брук.

Мултикултурализмот се јавува како предизвик во изведбите на повеќе театарски групи негде од почетокот на 60-тите години. Експерименталната театарска група Ла МаМа, од Њујорк, уште во 1961 година почнала да изведува претстави во кои мултикултурализмот бил многу значаен елемент и има долга листа претстави со мултикултурен карактер. Во таа експериментална група досега учествувале над 150.000 уметници од 70 националности на кои им е овозможено да ги истражуваат своите идеи и да ги преведат на театарски јазик, кој е разбирлив за секој човек без разлика на која националност и култура ѝ припаѓа.

Некаде во истиот период во Париз, еден друг театарски творец, актер, режисер, пантомимичар и продуцент, Жан Луј Баро, кој од 1965 до 1967 бил директор на Театарот на нациите (Théâtre des Nations) го поканил Питер Брук да дојде во Париз и да режира некое дело од Шекспир. Наместо тоа, Брук предложил да одржи работилница за Шекспир со актери од разни земји по мотивите на Шекспировата „Бура“. Така се родила идејата за формирање центар за работа со актери од повеќе земји која понатаму прераснала во Интернационален центар за театарско истражување, преку кој Брук сакал да открие: што е тоа во односот на едно човечко суштество со друго што создава почит, соживот и можност за спонтано заедничко

работење. Тоа е основата на перформативниот предизвик во сите претстави што биле создадени заедно со актерите кои биле дел од „Интернационалниот центар за театарско истражување“ со кој Брук работел цели 40 години. Овој труд е посветен токму на тој предизвик со кој се зафатил Брук кон крајот на 60-тите години, а со кој се занимава и ден-денес, во својата 91 година од животот.

Поимите: „мултикултурализам“ и „интеркултурализам“ се користат многу често во анализите поврзани со творештвото на Брук. „Мултикултурализмот“ се дефинира како нешто што се одвива меѓу културите или потекнува од различни култури, додека поимот „интеркултурализам“ исто така подразбира вклучување повеќе од една култура. Во речникот на кроскултурална или интеркултурална терминологија, кој главно дефинира поими што се користат во кроскултурните студии, социјалната антропологија и антропологијата на културата, мултикултуралноста се дефинира како „верување или политика која го поддржува принципот на културната разновидност на различни културни и етнички групи, при што тие ги задржуваат посебните културни идентитети“. Во Соединетите Американски Држави мултикултуралноста се разбира како „мозаик“ на различни култури, наспроти една монолитна култура што произлегува од моделот на асимилација, или претопување на различните култури во една доминантна култура. Мултикултурализмот ги нагласува одделните групи кои ја сочинуваат целината, а, исто така, се користи кога се зборува за стратегии и мерки кои промовираат различност.

Придонесот на Брук кон мултикултурализмот се состои во тоа што умее да ја открие и да ја вреднува виталноста на големите културни наследства. Тој прави колажи од тоа што може да го искористи од културите што се поинакви од неговата, користејќи митови и ритуали на други цивилизации. Спојувајќи ги митовите и ритуалите од минатото со елементи од сегашноста, и филтрирајќи ги со неговата сензибилност за разни култури, тој создава театар кој

зборува за човечката состојба, при што воспоставува чувство на заедница со публиката.

Од 1968 година, кога првпат започнал да работи со луѓе од различни делови на светот, па до денес, постојано открива неверојатното богатство и нови можности за инспирација. Работејќи со интернационалната екипа актери, Брук се обидел да создаде модел на глобално единство препознатливо за публиката. Гледајќи пред себе толку различни луѓе кои работат заедно, кои се разбираат и заеднички создаваат едно уметничко дело, пред гледачите се отвора нешто што на многу едноставен начин укажува на тоа дека треба да ги цениме разликите, да се надополнуваме и да се развиваме заедно бидејќи секој има нешто со што може да придонесе другиот да стане подобар. Брук вели дека во разликите кои постоеле меѓу нив, тие гледале „причина за славење, за разлика од расистите кои на разликите гледаат со омраза“ (интервју за јапонска телевизија 1987).

Традицијата и мултикултурализмот се основа на тоа што според Еуџенио Барба¹ претставува театарската антропологија: „Истражување кое се занимава со однесувањето на човекот во момент кога го користи своето физичко и ментално присуство во одредена организирана ситуација на сценско изведување, врз принципи што се разликуваат од оние што се користат во секојдневниот живот“.

Театарот подразбира размена: размена меѓу актерите, размена со публиката, а кога се работи со актери од разни делови на светот, тогаш се случува и размена на различни традиции. Според Ричард Шехнер², за секоја интеркултурална размена е неопходен учител кој

¹ Еуџенио Барба (Eugenio Barba, 1936) италијански автор и режисер, основач на театарот Один и Интернационалната школа за театарска антропологија во Холстebro, Данска.

² Ричард Шехнер (Richard Schechner, 1934) професор на школата за уметност на Универзитетот во Њујорк и уредник на ТДР (The Drama Review). Шехнер е еден од основачите на одделот за студии за перформанс во школата за уметност на Универзитетот во Њујорк.

ќе знае да ја пренесе таа култура, кој би бил вистински носител на културата. Во таквата размена, она што е најважно е да се избрише „тие“ и „ние“.

Мултикултурализмот бил голем перформативен предизвик за Брук и актерите кои биле дел од „Интернационалниот центар за театарски креации“ (подоцна „Интернационален центар за театарски истражувања“). Во него работеле најмалку дваесет раси и токму во многуте раси и култури, тој и актерите со кои работел го нашле големото богатство. Секој од тие актери бил учител што ја пренесувал својата култура и давал белег на тоа што било создавано. Брук сакал театарот да стане неопходно искуство за сите, „социјална активност која е есенцијална за заедницата (Kustow, 2006: 200).

Првите години од формирањето на овој центар биле години на патување и истражување, вистинска театарска одисеја во Азија, Африка и Америка. Првото патување на новосоздадената група било во Иран во 1971, на уметничкиот фестивал во Шираз, место за размена меѓу Западот и Истокот, место за интеркултурен дијалог каде што уметниците имале можност да презентираат нови истражувања и експериментални претстави. На овој фестивал била создадена претставата „Оргаст“, театарско трагање по структурата на звукот и невербалната комуникација базирано на текстови/митови на старогрчки, латински, ерменски и шпански јазик.

За да разбере што е тоа што му дава живот на говорот, Брук започнал да ги деконструира зборовите создадени според некоја конвенција. Исто така, ги елиминирал заедничките јазици и ја прашал публиката во Шираз: Каков е односот меѓу вербалниот и невербалниот театар? Што се случува кога гестот и звукот ќе се претворат во збор? Каква улога има зборот во театарската експресија? Дали зборот е вибрација, концепт или музика? Што е тој? Дали постојат некакви докази во структурата на некои стари јазици?

При крајот на 1972 групата патува во Африка, а во 1973 во Америка, Калифорнија, каде што заедно со група тамошни актери од „El Teatro Campesino“ работеле импровизации на тема „Птици“.

Заедно со шпанските актери, кои внеле различна енергија и искуство во работата, ја изиграле претставата „Собир на птиците“ (The conference of the birds) која се занимава со исламскиот, поточно со суфискиот мистицизам. Работата со El Teatro Campesino била сето тоа на што тој се надевал - вистинска размена (Kustow, 2006: 221).

Во Африка биле работени импровизации во кои Брук и актерите ја истражувале врската меѓу животот и уметноста. Актерите импровизирале со конкретни објекти, околу кои бил создаден заеднички разбирлив јазик и за актерите и за публиката. За разлика од западноевропската публика, која постојано очекувала некаков резултат, актерите чувствувале дека оваа публика била благодарна за искуството што го добила. Како резултат на тоа, играле релаксирано, што довело до органичност во нивната игра.

Патувањето во Африка дало значаен придонес кон прашањето што Брук постојано си го поставувал, за нулта точка на театарското искуство. Во таквото театарско искуство главен извор и референца преку која гледачот го открива дејството во драмата е телото на актерот. Ова патување за Брук и актерите од неговата група е значајно и по тоа што во патувањето во Африка видел можност да експериментира пред публика која во некоја рака може да се смета за идеална публика. На ова патување сфатил дека „видливото и невидливото“ се преплетуваат и дека тие, всушност, се едно исто и дека тоа што е основа на театарот, а што се нарекува „кога би“, постојано преминува од видливо во невидливо, дека за гледачите во Африка тоа не е фантазија, туку тоа се два аспекта на една иста реалност.

Брук продолжил да се занимава со прашања поврзани со мултикултурализмот, суштината на театарот и откривањето нов театарски јазик преку претставите „Племето Ик“, „Собир на птиците“, филмот „Средби со исклучителни луѓе“.

Неговата потрага по антрополошките корени на театарот кулминирала со претставата „Махабхарата“ во 1985 година, каде што повторно ја истражува митологијата, овој пат големиот индиски еп за

Сузана Киранциска

човештвото. Оваа претстава е значајна не само по тоа што во неа неговата идеја за мултикултурализмот ја достигнува кулминацијата, туку и по тоа што во неа Брук најексплицитно ја изразува својата театарска етика, дека мора да се почитуваат различните гледишта затоа што **не постои една вистина**, дека во животот **илузијата и вистината постојано се преплетуваат**.

Светската премиера на „Махабхарата“ била одиграна на 7 јули 1985 година на 39-тиот фестивал во Авињон, но во текот на разните гостувања во светот, претставата била адаптирана во повеќе верзии. За време на тригодишната интернационална турнеја, претставата гостувала во 36 града и доживеала 565 изведби. Секоја изведба, во која било од гореспоменатите верзии, била пречекувана со огромен интерес и воодушевување од публиката.



Претставата „Махабхарата“ на сцената на театарот „Буф ди Норд“



Сцена од претставата „Махабхарата“

Брук првпат се сретнал со „Махабхарата“, поточно со само еден дел од неа, со Бхагавад Гита (The Bhagavad-Gita), во 1965 година преку една презентација во Лондон на елементи од театарот „Катакали“. Во тоа време, таа изведба за него била само некоја егзотична приказна за некоја далечна култура.

Десет години подоцна, Брук повторно се среќава со овој голем индиски еп, овој пат преку познатиот париски професор по санскрит Филип Лавестин (Philippe Lavastine)³, кој нему и на Жан Клод Карие им раскажал некои делови од „Махабхарата“. Брук и Карие биле наполно маѓепсани од поемата и 5 години редовно се среќавале со Лавастин, кој сè повеќе им ги откривал тајните на „Махабхарата“. Тие толку биле опседнати од приказните, што си дале збор дека ќе почнат да работат на адаптација на овој прекрасен еп, без да си

³ Филип Лавестин (Philippe Lavastine), француски ориенталист, експерт по санскрит, живеел во Индија и за неа пишува во својата книга „Најдоброто и најлошото за Индија“.

поставуваат ограничувања колку долго ќе трае адаптацијата. Биле решени дека мора да најдат начин да им ја пренесат на гледачите од западната култура големата мудрост на индиската филозофија и да направат претстава во која преку судбините на ликовите од „Махабхарата“ ќе проговорат за конфликтот што постои во секој човек и воопшто во универзумот, конфликтот меѓу можностите и негацијата на тие можности.

Адаптацијата на „Поетската историја за човештвото“, како што уште ја нарекуваат „Махабхарата“, траела цели 10 години.



Сцена од претставата

За тие 10 години додека работеле на текстот, Брук и Карие биле неколку пати во Индија за да се запознаат со индиската култура и традиција. Користеле многу фотографии, присуствувале на разни претстави, музички настани, селски свечености, театар со марионети и разни други настани. Сфатиле дека „Махабхарата“ не е само најважниот еп во санскритската литература, туку дека таа сè уште е дел од секојдневниот живот на денешните луѓе во Индија.

Брук и Карие пред себе имале вистински предизвик: колку на публиката од западните земји ќе им значи претстава во која имињата

МУЛТУКУЛТУРАЛИЗМОТ КАКО ПЕРФОРМАТИВЕН...

на главните ликови се: Бишма (Bhishma), Диштадумна (Dhrishtadyumna), Јудистира (Yudhishtira) и Ашваама (Ashwatthama)? Колку од Индија треба да остане во претставата?

Во 1984 година започнале првите проби, но текстот сè уште немал конечна структура. Тој и Карие сакале да го извлечат од текстот тоа што има универзално значење и што ќе може да допре до сите луѓе, без разлика на која култура ѝ припаѓаат.

Тоа што било дефинирано биле главната линија и приказната што ја пишува Ганеша, божество со човечко тело и глава од слон кое подоцна станува еден од централните карактери, богот Кришна. Вјаса, еден од главните ликови, му ја раскажува приказната за завојуваните семејства на момчето, кое со своите наивни прашања учествува во водењето на дејството.



Вјаса, Ганеша и момчето во филмуваната верзија на „Махабхарата“

Брук и Карие го кондензирале најголемиот еп за човештвото околу двете завојувани семејства: Курава, синовите на темнината, и Пандава, синовите на светлината. Претставата содржи три приказни: **„Игра на коцката“** во која е опишана судбината на кралот на

семејството Пандава, кој ги прокоцкал своето кралство, своето семејство и самиот себе. Казната за тоа е „Прогонство во шумата“, каде што тој и неговото семејство треба да поминат 12 години за преку своето страдање да дојдат до својот развој. Нивното страдање и преиспитувањето продолжуваат во „Војната“, каде што може да се видат сите ужаси и подмолности на кои луѓето се подготвени кога ќе се најдат во услови да се борат за својот живот. Победата е премногу скапа и ги изместува не само нивните животи туку целиот универзум.



Сцена од претставата

Карие се обидува да најде рамнотежа меѓу митското во приказната и универзалноста со која текстот требало да ѝ се приближи на публиката пред која се играла претставата. Зборовите со кои сметал дека може да ја добие таа универзална димензија биле доста ограничени: сонце, месечина, темнина и светлина. Карие, исто така, издвоил уште пет збора кои најчесто се повторувале во претставата: живот, крв, срце, оган и крај.



Сцена од претставата

Во оваа претстава Брук и Карие го издвоиле и поимот „дарма“ кој претставува збир од морални норми кои ја дефинираат праведноста и побожноста кај секој поединец, неговото постоење и неговиот развој. Оваа „дарма“ е различна кај сите луѓе и тоа е она што доведува до конфликт меѓу луѓето. Во индиската култура постои големо ниво на толеранција и прифаќање на различните „дарми“.

Толеранцијата и прифаќањето на различноста кои станале едно од главните обележја на работата на Брук со повеќенационалната компанија, се дел од пораките што Брук сака да ги пренесе со оваа претстава.

Просторот за изведување на ова претстава или осмислувањето на сценографија исто така претставувал голем предизвик. Брук секогаш како да сакал да создава услови за да ја ослободи имагинацијата на гледачот, а не да ја зароби и барал начин да му остави простор на гледачот за неговата имагинација, за да може самиот гледач да си направи целосна слика за амбиентот и атмосферата каде што се

Сузана Киранциска

случува дејството. Претставата „Махабхарата“ била играна и во матичната куќа на „Интернационалниот центар за театарски креации“, театарот „Буф ди Норд“, но и на разни места во светот. При избирањето на локациите за овие гостувања, Брук секогаш трагал по локација која во себе содржи потенцијал да стане „театарски простор“. Потоа следело подготвување и трансформирање на тој простор и, на крајот, усвојување на просторот од страна на актерите што играат во претставата. Се разбира, притоа било исклучително важно просторот да овозможува комуникација со публиката.



Од снимањето на „Махабхарата“

Во работата на „Махабхарата“, која траела 10 месеци, Брук поставувал високи барања пред актерите. Тие морале да поминат низ интензивна физичка подготовка, која подразбирала издржливост и флексибилност на секој дел од телото. Исто така следеле и вежби кои им помагале на актерите речиси несвесно да развиваат ритам кој понатаму можел да се користи во претставата. Во работата на претставата биле вклучени 21 актер и пет музичари од 16 националности. Брук сметал дека секој од нив има нешто поинакво од другиот и тука го гледал богатството на својата интернационална трупа. Сепак, не сакал да се случи начинот на кој тие играат да стане нешто што би личело на „есперанто глума“.



Од десно на лево, Јоши Оида и Рикард Чешљак

Актерите работеле секојдневно по 14 часа и во текот на тие проби, постепено, оваа мултинационална група сè повеќе се зближувала.

Во написот објавен во „Драма ривју“ (Drama Review) „Разговор со три актери“, актерот Анђеј Северин вели дека Брук поставувал многу високи барања пред актерите, но чувството на слобода да пробуваат, да грешат, да истражуваат било најдрагоценото нешто што им го дал Брук, иако на почетокот им претставувало проблем. Во текот на сите овие проби актерите станувале подисциплинирани, поотворени и изградиле почит еден спрема друг. Користејќи ги различностите на актерите во групата, Брук како да сакал да создаде хармонија, па атмосферата на пробите придонесувала секој да работи на своето самоусовршување, во духовна и во физичка смисла.

Впечатокот на актерот Виторио Мецоцорно за работата на „Махабхарата“ бил дека на актерите не им било ништо наметнувано, напротив, секој од нив требало да ја „усвои“ индиската култура тргнувајќи од себе, од својата култура, својот темперамент, своето

гледниште. Брук сакал актерите сами да дојдат до решенијата за сцената, покажувајќи огромна доверба во нивната креативност. Тој ги смета актерите за свои соработници, но ваквиот приод често претставувал проблем за актерите бидејќи не умееле да се снајдат во „слободата што им била дадена, затоа што очекувале режисерот да им каже што да прават. Брук ги оставал сами да откриваат, да бидат слободни, но многу суптилно ја контролирал ситуацијата. На актерот Јоши Оида, кој работел со Брук подолго од сите останати актери, му било многу полесно, затоа што процесот на градење претстава преку импровизации му бил добро познат. Преку овие импровизации, Брук сака да постигне кај актерите единство на духот, умот и телото.

Актерите поминале две недели во Индија и имале можност да ја доживеат Индија на свој начин и да создадат своја слика, која понатаму им помогнала во градењето на улогите што ги играле. Брук сметал дека тоа е многу повредно од сите интелектуални анализи, кои во работата на ваков вид претстава не можат многу да им помогнат на актерите.

Тоа што се добива при работа на ваков вид претстава е искуство што може да го промени начинот на кој го разбираат светот и тие што играат во претставата и тие што ја гледаат. Можеби затоа театарскиот критичар Далибор Форетик, напишал дека „ова е претстава што треба да ја види целиот свет. Можеби тогаш би можеле подобро да се разбираме“.

Перформативниот предизвик на мултикултурализмот кај Брук може да се сфати и како потрага по еден поубав и похармоничен свет во кој сè е меѓусебно условено и поврзано.

STARTING POINT IN THE SHOW-IMAGINATION

Who they are and what are the basics worn by the subject prerequisites for creative activity; who they are and what are the qualities of the incumbent operator, which makes it an artist?

We should first be pointed artistic talent. Devoid of artistic talent is not able to create art. Lack of talent in any way and nothing can be compensated - either by learning rules, nor with hard work. As to learn as to persevere, persistent efforts of deprivation of talent able to bring the most good craftsman in the art, not the artist, creator of unique, meaningful works of art.

Talent is the first core and indispensable prerequisite for the full creativity.

Key words: performance, artist , talent, creativity.

To understand the psychological mechanism of the imagination and the related creative activities, it is best to start with a clarification of that relationship that exists between fantasy and reality in human behavior. I will try to show all four main forms that connect the activity of imagination and reality, making it the primary cause of creativity. Clarifying this will help us understand the imagination not as an empty, useless delay of mind, not a work hanging in the air, but as the primary cause of creativity.

The first form of relationship with the reality of imagination is locked in that each piece of imagination are always built from elements taken from the reality of man. It would be a miracle if the imagination could have built together by anything or if he had other sources for their creations than previous experience. Only religious and mystical ideas about human nature could not attribute the origin of fantasy products not on our past experience, and a mere prop supernatural power.

According to these views gods or spirits inspire people's dreams of poets think of their work, legislators - the Ten Commandments. Scientific analysis of the most fantastic constructions example of fairy tales, myths, legends, dreams and so on.., Assure us that these fantastic creatures is not nothing but a combination of such elements that were drawn ultimately from reality and They have undergone only a distortion or transforming activity of our imagination.

House of Grandmother Yaga, there is of course only in fairy tales, but the elements that built this fabulous image taken from real experiences of people and only combining them bears the scars of fabulous. The imagination has become the primary cause of work - substandard construction of reality.

Thus imagination is always built from materials provided by reality. It is true that the imagination can create ever new levels of combination, combining first primary elements of reality, combining secondary then already chimerical beings. But recent elements that build and farthest from reality a fantastic idea, these latter elements will always be impressions of reality.

Here we find the first and most important law, which is subject to the activity of the imagination. This law can be formulated like this: creative activity of imagination is located, depending on the richness and diversity of past experiences of people just because this experience is the material from which to create buildings of fantasy. The more rich experience of man, the more material has its imagination. Therefore the child's

imagination is poorer than with adults and this is explained by the greater poverty of his experience.

The pedagogical conclusion that can be drawn from what has been said, is locked in the need to expand the experience of Dede, if we want to create enough solid foundation for his creative work.

More from this first form of relationship between fantasy and reality is easy to see to what extent improperly their opposition. Combined activity of our brain turns out not something absolutely new in comparison with its storage business, only further complicating the first. Fantasy is not the opposite of memory but relies on her and arranges its data in new and new routines.

The second form of fantasy as the primary cause of work is another, more complicated. When on the basis of studies and stories of historians or travelers to compose a picture of the French Revolution or the African desert, then in both cases the picture is the result of creative activity of the imagination. It does not reproduce that which has been adopted by my past experience and create from this experience new combinations.

Thus it is entirely subject to the above described law. And these products of imagination consist of processed and modified elements of reality and requires a large stock of past experience to enable the construction of these images of its elements. If I had no idea about grittiness, the huge spaces for the animals inhabiting the wilderness, I could of course create the very idea of this desert. If I did not have many historical present, I also would not be able to create in his mind a picture of the French Revolution.

The dependence of imagination from past experience is revealed here with exceptional clarity. But along with these constructions of fantasy there is something new that distinguishes them significantly from the analysis above example.

Obtained double and interdependence between imagination and experience. If the former imagination builds on the experience it in the second experiment itself based on imagination.

The third form of connection between imagination and reality is the emotional connection. This relationship manifests itself in a twofold way. On the one hand, every feeling, every emotion seeks to embody in images corresponding to this emotion. Emotion has in such a way as if the ability to select impressions, thoughts and images that corresponded to what the mood of what we captured in a given match. Everyone knows that in sorrow and in joy see everything with perfect eyes. Psychologists have long noticed that every feeling is not only external, bodily expression, but also internal factors affecting the selection of thoughts, images and impressions. This phenomenon they have called the law of double expression of feelings.

Just as people have long since learned through external impressions to express their internal states and fantasy images serve as an expression of our inner feelings. Fantasy images give the internal language of our feelings. This feeling select individual elements of reality and combine them in such a relationship that is determined by our mood, not outside, the logic of those very images.

This influence of emotional factors on the combined fantasy psychologists call a law on the general emotional character. The essence of this law is to that impressions or images having common emotional sign, i. E. Causing on us the same emotional impact, tend to unite among yourselves however, that among these images there is no bond nor similarity or proximity. Obtained combined work of imagination, the core of which lies the common sense or common emotional character, uniting disparate elements.

It remains to be said for the fourth and last connection between imagination and reality. This latter form, on the one hand, with closely associated with just - described, but on the other - an essential feature

thereof. The essence of the last lock that the building of the imagination could be something substantially new, unprecedented in human experience, and failed a real-life subject; But being embodied outside material once incarnate, become adept it "crystallized" real imagination begins to exist and affect other items.

Such imagination becomes reality. Incarnated at last, they again came back to reality, but returned as a new asset force, changing this reality. This is the full range of creative activity of the imagination.

When we have before him full circle described by imagination, these two factors - intellectual and emotional - are proving equally necessary for the creative act. Feeling and thought, moving human creativity.

Without imagination there is no creativity. Without something in "bag of memories," says Brooke, we can not create. Thanks to our imagination became possible our further work. It helps our imagination by reality surrounding us to make art. The more complete a "bag of memories" more rich and valuable art we did.

"... Creativity starts at this point, when the soul and imagination of the artist appear magical *creative "IF"*. While there is reality, real justice, whom, naturally one can not believe work has not yet begun. But here, that appeared creative "if" supposed, imaginary righteousness which the artist is able to believe just as sincerely, but with even greater passion, rather than true justice. Exactly, as a child believes in the existence of their doll and all life in it or around it. At the time of the appearance of "if" the artist is transferred from the plane of the actual, real life in the plane of the other, *sazdavaem*, imaginary his life. Believed his the artist can begin to create. " / By Stanislavski /

The emergence of magic "ow" is therefore one signal after starting the game. Magical "if" becomes little girl in mother doll in a child in Hamlet actor and actress Juliet. To create art.

Unfortunately after "if" is a dramatic ellipsis, which replaces all those conditions that create the conditions for creativity.

"What would happen if ..." to formulate a question, take first caught our handy noun and verb. Their combination provides us with a hypothesis on the basis of which we can already create. Basically, it is the simple formula, after which inevitably falls on the territory of the imagination. The creation of a fictional - fantasy is actually not possible without "faith" and "naivety" of the artist.

The actor first and foremost must believe in all surrounding him an imaginary reality that he himself created. Therefore he must create truthfully because it can be trusted only in righteousness. While there is a real life practical righteousness does not work. But when *narechenototo* appear so magical "if" the actor begins to believe in it more strongly than in the simple truth. More interesting is that the artist believes in imaginary reality with naivety and enthusiasm of a child who believes that the chair is tram, baby doll, etc.

This "faith and naivety" of the artist actor can not move his creative imagination without behavioral chain. Behavioral chain"perception-evaluation-decision-reaction" is the process of worldly reality and theater, insofar as it deals *with* the life of the human spirit, can not give it up without causing his own death. "The dead theater" is talking about Brooke, is primarily a resultant theater. Live theater, regardless of its stylistic and genre features, regardless of whether it is avant-garde or rearguard, sacred, rough or intuitive, naturalistic or conditional, is primarily a theater of human behavior, and this means - the process.

But if the behavioral circuit in life is "by itself is of course *za*", the scene had to be "deliberately created." When not born spontaneously. Fully and precisely as chain. Who knows why, although theoretically it is well known actors and directors, in practice seeks to reaction to the behavior of the resulted element. If this is the result of a lack of methodical professional training - is justified. With such a quest for "true

events" are confronted with students and freshmen in amateur actors. The big problem remains convinced seeking theatrical "otherness" that ignores the deliberate procedural specificity of this art and looking for a new efficaciously-character language.

The standard theoretical justification is justified to some anti-naturalism and painting, with the theatrical illusion, says The formula "and ran scared" as opposed to "scared and ran." The dispute of the two formulations resulting from the occurrence of the biomechanics of Meyerhold. But pro places that it is primarily for training process capable of providing that virtuoso technique that would require the actor in procedural building the image and not so much for immediate creative process! In this respect indicative of the position of Boris Zahavi on it: "... any movement shown by Vsevolod Emilievich always seems justified and convincing because in his mind, in his psyche every time before implementing any movement will surely arise although very short, but extremely itenziven internal process that immediately ends with a flash in his mind a certain creative solution, and this decision in turn causes certain creative call, feeling joyful anticipation of successfully found stage color (motion, gesture, intonation), resulting in all this taken together is revealed at once in brilliant directorial display. "(5, p. 135)

In the above-quoted passage is almost completely spelled units behavioral chain (no perception that we can include to "intensive internal process") and essentially protects Meyerhold from its imitators. "It is clear why the student of Meyerhold does not achieve that result, which so our rejoice in showed his teacher: his mistake was that he izpushta and ignore this preliminary internal process and tries automatically as soon as you give the task to fulfill shown by Meyerhold movement. "(5, p. 135)

In the discussion atmosphere both formulations miss (formal or otherwise) the perception of some fact omitted and its assessment and straight start to argue what is primary - the decision or reaction, as in both cases "ran" and "scared" shall be understood as result as separate phases of

a single condition. To "fled" or "scare" (though what would be first) primarily requires the existence of any fact which comes to my mind - it is necessary to perceive. Then it needs to evaluate it as dangerous for my existence. Without such an assessment is impossible either fled or the appearance of fear. Or vice versa.

In fact, both formulations reflect two different ways of behavior in perception and evaluation and if there is anything that creates a problem, it is that both formulations talk about the emergence of a efficaciously state (fear), which must be served in appropriate actions form. And do not want to admit that assessment, decision and response are extremely subjective, so they can be formulated into a "universal" parameters. Where a fact be assessed as dangerous for the existence or integrity of a person, a person will receive an accelerated heartbeat and will then embark on a run, and another will run and only then will receive mentioned palpitations. The question is purely personal and in no way cancels first two units of the procedural chain - perception and evaluation, which proved basis for the decision and reaction ...

Highly respected in recent times started to rise up some "character" behavior, citing a civilizational accumulations and nesakralna ritualization of behavior that reduce communication to exchange ready characters. Not that such a thing does not exist in life and not psychological acquitted, but in this case the continuity of behavior remains irrevocable and especially necessary in the process of stage behavior. Even such a supporter of civilization ordinance as Grotowski understands it primarily as a process. "The word" process "Grotowski repeated stubbornness of a maniac. It is no accident; it seems he would prefer to get away from the theatrical lexicon the word "role" implied hypocrisy, and replaced with the word 'process', indicating true transformation and development " . (2 , p. 148) For this witness and D. Gotchev: " ... Grotowski against impassive technical skill. It is a comprehensive creative act of constant experimentation. For him, the structure of the artistic work can only be achieved in the process of

creativity. " And quoted Grotowski that " structure can be completed, but the process - never. This is a condition for true creativity. " (3 , p. 226)

Habitual, automated and standardized behavior the theater can not exist as far as part of the standard situation, but they take some conflict it becomes interesting or the process of creation, or the process of destruction. "The behavior was most pronounced in unusual conditions. Then a meeting inertia of habits to the ability of humans to adapt or change. Because of this drama been reluctant to unexpected events, sudden twists and turns, complicated intrigue and so on.. When proceeded to banal, it turns it back from him - pinpoints its absurdities, false his resistance, his cruelty. "(10 , p. 135)

As for civilization layers, the emergence of stereotypes and communication signs in behavior to his nesakralna ritualization (2 , p. 149-150), they are the result of previous or (adopted levied) foreign experience and although that essentially a resultant mechanization of behavior in standard situations, it is not repealed behavioral chain, only standardize (in the theatrical sense - become a stamp) the reaction of the individual as the exteriorization personality, but more deeply internalize the evaluation and judgment, keeping this way individuality. Is sufficient , however, the emergence of Ed and Mr. unconventional (or evaluated as such) a fact to begin the disintegration of stereotypical mask, tearing civilizational shell collapsed the life obryadnost and the return of the individual (or social group, community) to the spontaneity of behavioral processes .

In fact, any behavior (consciously or not) produces and makes signs. And if theater is seen exists at all, it was due to this ability of behavior be Visible psyche. But as word and deed (reaction as visibility psycho and research needs) as a character can carry exactly the opposite of intentions value. The question, therefore, did not consist of reading (or decoding) on the mark as a result and in that process, so it has created and the purpose for which it is addressed.

The theater audience is more inclined than life, everyday person looking for "reading" process than the perception of the sign, because his expectations to the theater is that the subtext of behavior that lies behind the sense text (such as words or reactions). But he does not have our terminology and therefore determines the whole behavioral chain as a "reaction".

When the viewer so says someone actor "responds very well," he Given less retaliatory action, and that assessment, which has prepared the emergence of specific response action as a result of the entire psychophysical process. In fact, the viewer does not care as the result of an action, but above all of that limit subjective perception, assessment, decision. In this respect, we fully trust Meyerhold, who wrote: "The game we are interested not as such, but we are interested in foreplay because that tension with the viewer waits is more important than what tension that results already obtained and razdavkano. The theater is not build on it. He wants to bathe in these expectations of action. that he was much more interested in actual implementation." (9 , p 76) and Arto, trying to describe his new theatrical language talks that "it is based more on the needs of speech rather than already created word." (1 , p. 119) A need appears where expectations have already prepared a fertile ground for the emergence of something - a gesture or a text or a song, or any theatrical device manifestation of the process.

So at the beginning of behavioral chain is always attention. it always sensory, sensory and behavioral initial link chain. Something else out of the picture you anything nevazprietoto you did not happen (at least for you) and will not happen until someone from the sensors you do not pass signal to the brain about what happened.

So it is in life. And even more - on stage.

Evaluation

In life everything has its price - spiritual and material.

Any object or event perceived by us, consciously or unconsciously urge us to reflect on them. Even when not consciously pricing to an object, person or fact -

The rating is a key driver of the process in behavioral chain.

It is a subjective factor that turns an objective fact in the event and gives value and scale. And if we say that in the modern so- theater event is a major circuses structure of the show, it means that this structure is constructed from various evaluations of the same fact of all personages and the clash of these assessments. This in turn means that any predlagaemo circumstance subjected again otseka and revaluation becomes a current event, regardless of otdalechenostt and facts .. Every fact, as long he is undergoing today, now, here processing the assessment becomes an event (no matter is the scale) - today a spectacular structure of the action in the " present " time. And no matter when it was made fact - the important thing is that he be evaluated before us, even when the narrative epic descriptions. Stage act creating the event is " here " and " now " regardless of what time is concerned. This makes it the subject of a theatrical performance .

The event is simply impossible without an assessment of the facts. And this in turn means that no assessment can not build a series of events, plot course, conflict development of the show, the continuity of the theater.

Not perceptions fact is non-existent on the subject and does not change his behavior. It becomes something real only when the individual sensors confirm their existence to him. But even adopted, a fact can be registered in the mind without being assessed. In this case, it stays there only as information (with postponed evaluation) and became the event

until it is processed by the evaluation analyzed, thus the analysis becomes very act .

Throughout a series of behavioral chain assessment is that which dictates improvisational start. The evaluation produced by a fact of life event assessment forms and the decision and directed the respondent action which creates a new fact of life, who re-assessment becomes or not an event assessment dictates the appearance or lack of response action. Without it, the action becomes a simple mechanical movement. The evaluation activities of the individual determines his personal appearances. The rating is the engine of specific life activity.

It remains to consider the conflict "assessment - respect" or which of them is the primary. Yes, true that the assessment may be a manifestation of the relationship, but my personal opinion is that without some type of evaluation - so be it fruit of prejudice,, predubnost, predchustvie or any other unconscious element - it is impossible the emergence of anything any respect. And if at any stage the relationship orchestrate assessments of the facts it somewhere before these or any other facts were assessed some way to show attitude. Attitude is always a manifestation of some sort of evaluation.

A "theater is respect." (Groys). The Thing (a fact object, person, etc.) to which the actor did not appear relationship ceases to exist in stage reality. On stage there are only estimated, even when the assessment is built otoshtenie as something does not matter! The stage reality consists only of perceived and appreciated!

Decision

The evaluation leads to making reshnie future actions or inactions. In taken once constitutes a stimulus for action, but it can be done (creating a new fact) may be initiated and unfinished, to be postponed or reassessed

(" replay " of the situation), implying confirmation, denial or postponement the decision. The description of behavioral chain shows an expansion of the capabilities of each of its stages, which determines subektivizatsiyata behavior and his individual life uniqueness.

Counterpart

Well gle reaction can assume as a result, but since it is an action and creates prerequisites for new spin cycle - it is also part of the process and award process. But there primarily physical in retaliatory action (gesture, facial expression, changing dynamics) makes it seem more manageable and curable, which creates the danger of efficaciously response game result, characteristic of inexperienced actors, but inherent even of the great masters.

Betting reaction fixation reaction inevitably leads to prints. "The practice of not requiring by actor improvisation, organic action offered by the author circumstances often pushes the actor in the way of acquiring a set purely technical priomi consumed by them from the role in the role. After account actor gradually zashtampova, stands in the way of arbitrary limitation of their creative possibilities. The actor himself accustomed to shrinking sense of their capabilities to this accustomed and directors ... " (10, p. 182). The terms of Stanislavsky " flight simulator and mundshetrovka " , " toilet soul of the actor " , " discipline " , " ethics " and so on. they have long ceased to work and have become the object of ridicule from the masovoviya amateur craftsman. Students and some teachers even rush to plunder the fruits of skorozreyni results forgotten that " the formation of the young artist there is nothing more dangerous than the premature forcing the creative result ". (7, p. 28)

And so the work of art is a product resulting from specific creative process. However, the very realization of this process involves a whole

STARTING POINT IN THE SHOW-IMAGINATION...

series of preconditions, without whose presence it would have been impossible. In general, these conditions can be divided into two groups: subjective (such necessary conditions for creative activities, this person generally would not be an artist, could not create full art); objective (such conditions it provides or does not provide the artist's objective, primarily social reality, without which he could not realize myself as an artist).

Who they are and what are the basics worn by the subject prerequisites for creative activity; who they are and what are the qualities of the incumbent operator, which makes it an artist?

We should first be pointed artistic talent. Devoid of artistic talent is not able to create art. Lack of talent in any way and nothing can be compensated - either by learning rules, nor with hard work. As to learn as to persevere, persistent efforts of deprivation of talent able to bring the most good craftsman in the art, not the artist, creator of unique, meaningful works of art.

Talent is the first core and indispensable prerequisite for the full creativity. To understand the psychological mechanism of the imagination and the related creative activities, it is best to start with a clarification of that relationship that exists between fantasy and reality in human behavior. I will try to show all four main forms that connect the activity of imagination and reality, making it the primary cause of creativity. Clarifying this will help us understand the imagination not as an empty, useless delay of mind, not a work hanging in the air, but as the primary cause of creativity.

The first form of relationship with the reality of imagination is locked in that each piece of imagination are always built from elements taken from the reality of man. It would be a miracle if the imagination could have built together by anything or if he had other sources for their creations than previous experience. Only religious and mystical ideas about human nature could to ascribe the origin of fantasy products not on our past experience, and a mere prop supernatural power.

According to these views gods or spirits inspire people's dreams of poets think of their work, legislators - the Ten Commandments. Scientific analysis of the most fantastic constructions example of fairy tales, myths, legends, dreams and so on., Assure us that these fantastic creatures are nothing but a combination of such elements that were drawn ultimately from reality and They have undergone only a distortion or transforming activity of our imagination.

House of Baba Yaga, there is of course only in fairy tales, but the elements that built this fabulous image taken from real experiences of people and only combining them bears the scars of fabulous, i. E. The imagination has become the primary cause of work - substandard construction of reality.

Thus imagination is always built from materials provided by reality. It is true that the imagination can create ever new levels of combination, combining first primary elements of reality, combining secondary then already chimerical beings. But recent elements that build and farthest from reality a fantastic idea, these latter elements will always be impressions of reality.

Here we find the first and most important law, which is subject to the activity of the imagination. This law can be formulated like this: creative activity of imagination is located, depending on the richness and diversity of past experiences of people just because this experience is the material from which to create buildings of fantasy. The more rich experience of man, the more material has its imagination. Therefore the child's imagination is poorer than with adults and this is explained by the greater poverty of his experience.

The pedagogical conclusion that can be drawn from what has been said, is locked in the need to expand the experience of Dede, if we want to create enough solid foundation for his creative work.

More from this first form of relationship between fantasy and reality is easy to see to what extent improperly their opposition. Combined

activity of our brain turns out not something absolutely new in comparison with its storage business, only further complicating the first. Fantasy is not the opposite of memory but relies on her and arranges its data in new and new routines.

The second form of fantasy as the primary cause of work is another, more complicated. When on the basis of studies and stories of historians or travelers to compose a picture of the French Revolution or the African desert, then in both cases the picture is the result of creative activity of the imagination. It does not reproduce that which has been adopted by my past experience and create from this experience new combinations.

Thus it is entirely subject to the above described law. And these products of imagination consist of processed and modified elements of reality and requires a large stock of past experience to enable the construction of these images of its elements. If I had no idea about bezvodnostta, grittiness, the huge spaces for the animals inhabiting the wilderness, I could of course create the very idea of this desert. If I did not have many historical present, I also would not be able to create in his mind a picture of the French Revolution.

The dependence of imagination from past experience is revealed here with exceptional clarity. But along with these constructions of fantasy there is something new that distinguishes them significantly from the analysis above example.

Obtained double and interdependence between imagination and experience. If the former imagination builds on the experience it in the second experiment itself based on imagination.

The third form of connection between imagination and reality is the emotional connection. This relationship manifests itself in a twofold way. On the one hand, every feeling, every emotion seeks to embody in images corresponding to this emotion. Emotion has in such a way as if the ability to select impressions, thoughts and images that corresponded to what the mood of what we captured in a given match. Everyone knows that in

sorrow and in joy see everything with perfect eyes. Psychologists have long noticed that every feeling is not only external, bodily expression, but also internal factors affecting the selection of thoughts, images and impressions. This phenomenon they have called the law of double expression of feelings.

Just as people have long since learned through external impressions to express their internal states and fantasy images serve as an expression of our inner feelings. Fantasy images give the internal language of our feelings. This feeling select individual elements of reality and combine them in such a relationship that is determined by our mood, not outside, the logic of those very images.

This influence of emotional factors on the combined fantasy psychologists call a law on the general emotional character. The essence of this law is to that impressions or images having common emotional sign, i. E. Causing on us the same emotional impact, tend to associate with each other despite the fact that between these images there is no bond nor similarity or proximity. Obtained combined work of imagination, the core of which lies the common sense or common emotional character, uniting disparate elements.

It remains to be said for the fourth and last connection between imagination and reality. This latter form, on the one hand, with closely associated with just - described, but on the other - an essential feature thereof. The essence of the last lock that the building of the imagination could be something substantially new, unprecedented in human experience, and failed a real-life subject; But being embodied outside material once incarnate, become adept it "crystallized" real imagination begins to exist and affect other items.

Such imagination becomes reality. Incarnated at last, they again came back to reality, but returned as a new asset force, changing this reality. This is the full range of creative activity of the imagination.

When we have before him full circle described by imagination, these two factors - intellectual and emotional - are proving equally necessary for the creative act. Feeling and thought, moving human creativity.

The images born of imagination, did not come from nowhere. And the most fantastic visions have something to do with reality, based on our past perceptions of what somewhere and sometime MMI seen, touched, heard, tasted, and inspire vt In short, they rely on what was once a sense, touch the pot had reached our consciousness and has remained in our memory. Living life reality utilized information are the foundation based on which imagination will build the unexpected and unprecedented new images and ideas. One must have seen how descends to the bottom fish to imagine submarine of Captain Nemo. In other words, the exact image of reality is the starting material for the imagination.

A specific feature of the imagination is that it has a markedly active, dynamic character. My main task is to change, to transform ideas and images turning them into something new. The new image actually was born based on old knowledge, but very different from its prototype. Turned into a new image with new features and is built and shaped by the idea, that the intervention of the creative imagination. In the conversion process plays a huge role associativity - magical property of the human brain to create temporary connections to connect things in a new and often quite unexpected way, jumping within ordinary and traditional. Once awareness has made initial analysis (targeted or random) of countless facts, memory fixes, most importantly, releasing of unnecessary and unimportant, and delivers the imagination the material which through associations and synthesis will get a new image, new idea . The processes of thinking and imagination are too close and mutually penetrated each other.

A very important role in the process of imagination and especially creative play such emotional factor. Psychologists are adamant: no feelings no imagination.

СОВРЕМЕНИТЕ ПРЕДИЗВИЦИ НА ПЕРФОРМАТИВНОСТА...

овој број на списаниево. Секоја од темите се обидува да одговори на круцијалното и интригантно прашање - што е перформативноста денес, кои се предизвиците на перформативноста и на кој начин, ние како професори на академии и факултети за изведувачки уметности се обидуваме да ја креираме и развиваме наставната програма во денешни услови. Овој број на списанието го обележуваат дванаесет текста на истакнати професори и помлади соработници, кои го третираат театарот, музиката, танцот од теориска перспектива и преку апликативни анализи на конкретни примери се обидуваат да одговорат на насловното прашање зададено во тематиката на собирот. Првпат кај нас се одржа и студентска сесија, на која најмладите колеги докторанди и постдипломци активно учествуваа во работата на собирот и чии текстови се пренесени во овој број на списанието. Од првиот труд за тоа што е театарот денес, преку перформативноста како општествен предизвик, перформативноста во танцовата сфера, па сè до разните облици на перформативност низ конкретни примери на доминантните режисерски и авторски естетики на современиот театар, и креирањето на перформативноста како предизвик и во областа на музиката и танцот, овие трудови на еден сериозен научен начин ја детерминираат и дескрибираат современата перформативност денес.

За таа цел, четвртиот број на списанието *Ars Academica* ја донесува „најсвежата“ научна мисла на ова време на дванаесет научници, професори и соработници од областа на изведувачките уметности од Македонија, Србија, Словенија и Бугарија. Во очекување на Зборникот на сите трудови од научниот собир, уредничкиот одбор ви посакува овие трудови да ви ја олеснат современата едукација и да ви дадат провокација за понатамошни истражувања.

References:

Artois, Antonym. 1985. *The theater and its double*. Sofia : Science and Art.

Blonskiy, Jan. 1970. "Grotovskiy Theatre and ego-LABORatorium" magazine. *DIALOG*, miesiecznik poswiecony dramaturgii wspolczesnej, Warszawa, spetsialnoe ed . Gochev, Gocho, "The art of the actor", "Science and Art", Sofia.

Daniel Leon. 1988. *The director drawer*. Plovdiv : Hristo G. Danov

Ershov, Petr Mikhailovich. 1976. "Rezhissura how prakticheskaya psychology" "Imitation" Moscow ", Knebel, Maria Osipov, *Poэziya pedagogies*. Moscow: Vserossiyskoe Teatralnoe Society.

Chris G. 1987. "Nurturing actor in the school of Stanislavsky," *Science and Art*, Sofia Masalitinov, Nikolai Osipovich, *Memories Stott, letters*. Sofia: Science and Art.

Meyerhold, Vsevolod Emelyanovich. 1968. *Statyi, Letters, speeches, besedy* in two tons. Moscow: Iskusstvo.

Nomirovich-Danchenko, *From the past*

Exemplary, Sergei. 1878. *Estafeta Arts*. Moscow: Iskusstvo.

Тихомир Јовиќ

Факултет за музичка уметност,

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ Македонија

UDK 781.6:781.42 "1960/1978"

Прокопиев Т.

ПЕРФОРМАТИВНОСТА НА ПОЛИФОНИОТ СЛОГ ВО ДЕЛАТА НА ТРАЈКО ПРОКОПИЕВ СОЗДАДЕНИ ВО ПЕРИОДОТ ОД 1960 - 1978 ГОДИНА

Trajko Prokopiev (Kumanovo, 6.11.1909 - 21.1.1979, Belgrade), composer and conductor, is one of the most significant figures in the Macedonian musical history. Performing numerous significant social duties and functions, Prokopiev acts in the restoration and development of the music life in Macedonia in the post war period.

The creative work of Trajko Prokopiev is vast and diverse in terms of the genre: orchestra music, musical - scene works, choir music (the cycle *six Kumanovo girls* for a mixed choir, 1935 – 1958/1976, *Lenka* for a mixed choir, 1947), solistic and chamber works, reproduction of folks songs for various ansambles, music for plays and film (music for the first Macedonian feature film *Frosina*, 1952, then *Wolf's night*, 1955 etc.).

The first composition from the artistic work of Prokopiev, *Song for the blonde hairs* for piano, 1932 (variations on the topic from the folk song *Cut your blond hair girl*) actually anticipates the determination of the author to make the Macedonian musical tradition the main source of inspiration for his future work creations.

The polyphonic syllable is one of the basic principles of organization of the music matter. This work poses an attempt for providing an answer to the question: whether, to what extent and what type of polyphony is present in the works of Trajko Prokopiev created in the last period of his work, more specifically within the period from 1960 - 1978. Within this

period the work of the author is consisted of 15 compositions (solo songs, choir compositions, chamber - related work, orchestra - related work and music - scene works), with which nearly all genres and forms are used (from the smallest to the largest) from his work.

Among the other things, this work will have a unique kind of significance for the musicians as well, above all in regards to their adequate approach towards the works in which the polyphonic syllable is used as a principle of organization of the music matter, which will result in their adequate interpretation as well as interpretation substantiated in terms of style as well.

Клучни зборови: полифонија, перформативност, музичка форма, традиција.

Трајко Прокопиев (Куманово, 6.11.1909 - 21.1.1979, Белград), композитор и диригент, една од најзначајните фигури во македонската музичка историја кои влијаат во обновата и развојот на музичкиот живот во Македонија во повоениот период. „Унисона е оценката дека Трајко Прокопиев, рамо до рамо со Скаловски, е другата каријатида на современата македонска музичка уметност“ (Скаловски 2010: 81). Неговиот творечки опус е обемен и разновиден: оркестарска музика (*Прелудиум и фуга* за гудачки оркестар, 1934), музичко-сценски дела, хорска музика (*Двострука фуга* за мешан хор, 1934, циклусот шест *Кумановки* за мешан хор, 1935 - 1958/1976, *Ленка* за мешан хор, 1947), солистичко и камерно творештво (*Прелудиум и фуга* за две виолини, 1934), обработки на народни песни за различни ансамбли, музика за драми и филм (музика за првиот македонски долгометражен филм *Фросина*, 1952, потоа *Волча ноќ*, 1955 година итн.). Првата композиција од уметничкиот опус на Прокопиев, *Песна за русите коси* за пијано, 1932 (варијации на тема од народната песна *Сечи, моме, руси коси*),

всушност ја антиципира определбата на авторот македонската музичка традиција да биде главниот извор на инспирација за неговите идни творечки остварувања.

Табела бр. 1 Фреквентна дистрибуција на делата создадени во периодот од 1960 до 1978 година

Дело	Број	%
Денови	1	6.667
Дојранка (мала суита од балетот <i>Лабин и Дојрана</i>)	1	6.667
Галебе мој	1	6.667
Кондак за св. Климент	1	6.667
Кузман Капидан (опера во 4 чина)	1	6.667
Очи	1	6.667
Печал	1	6.667
Ракатка бр. 2	1	6.667
Разделба (опера во 4 чина)	1	6.667
Симфониска поема Охрид	1	6.667
Смртта на Гоце Делчев	1	6.667
Суита бр. 1 од балетот <i>Лабин и Дојрана</i>	1	6.667
Суита бр. 2 од балетот <i>Лабин и Дојрана</i>	1	6.667
Свадбарска	1	6.667
Тропар за св. Климент	1	6.667
Вкупно	15	100.000

ПЕРФОРМАТИВНОСТА НА ПОЛИФОНИОТ СЛОГ ВО ДЕЛАТА НА...

Табела бр. 2 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот од 1960 до 1978 година

Година	Дела	%
1960/61	1	6.667
1968	3	20.000
1969	2	13.333
1971	4	26.667
1973	2	13.333
1978	3	20.000
Вкупно	15	100.000

Табела бр. 3 Фреквентна дистрибуција на изведувачкиот состав на делата создадени во периодот од 1960 до 1978 година

Изведувачки состав	Дела	%
Флејта и пијано	1	6.667
Глас и пијано	2	13.333
Машки хор	1	6.667
Мешан хор	4	26.667
Симфониски оркестар	3	20.000
Солисти, мешан хор и симфониски оркестар	2	13.333
Женски хор	2	13.333
Вкупно	15	100.000

Табела бр. 4 Фреквентна дистрибуција на партитури од делата создадени во периодот од 1960 до 1978 година

Партитури	Дела	%
Да	12	80.000
Да (клавирски извод)	1	6.667
Не	2	13.333
Вкупно	15	100.000

Табела бр. 5 Фреквентна дистрибуција на ставови од достапните партитури (дела) создадени во периодот од 1960 до 1978 година

Ставови	Дела	%
1	9	69.231
4	2	15.385
8	2	15.385
Вкупно	13	100.000

Табела бр. 6 Фреквентна дистрибуција на снимки од делата создадени во периодот од 1960 до 1978 година

Снимки	Дела	%
Да	7	46.667
Да (терцет, арија на Рајна)	1	6.667
Не	7	46.667
Вкупно	15	100.000

ПЕРФОРМАТИВНОСТА НА ПОЛИФОНИОТ СЛОГ ВО ДЕЛАТА НА...

Табела бр. 7 Фреквентна дистрибуција на достапните дела создадени во периодот од 1960 до 1978 година во кои е применет полифон слог

Полифонија	Дела	%
Да	4	30.769
Не	9	69.231
Вкупно	13	100.000

Табела бр. 7а Фреквентна дистрибуција на достапните дела создадени во периодот од 1960 до 1978 година во кои е применет полифон слог

Дела во кои е применет полифон слог	Број	%
Ракатка бр. 2	1	25.000
Разделба (опера во 4 чина)	1	25.000
Суита бр. 1 од балетот <i>Лабин и Дојрана</i>	1	25.000
Суита бр. 2 од балетот <i>Лабин и Дојрана</i>	1	25.000
Вкупно	4	100.000

Табела бр. 8 Фреквентна дистрибуција на делата создадени во периодот од 1960 до 1978 година кои претставуваат самостојни полифони форми

Самостојни полифони форми	Дела	%
Не	4	100.000
Вкупно	4	100.000

Табела бр. 9 Фреквентна дистрибуција на полифони форми кои се јавуваат како став од циклични форми создадени во периодот од 1960 до 1978 година

Полифони форми како став од циклич. форми	Дела	%
Не	4	100.000
Вкупно	4	100.000

Табела бр. 10 Фреквентна дистрибуција на достапните дела создадени во периодот од 1960 до 1978 година во кои се јавува еднакво функционална полифонија како дел од став (фугато, канон, имитации и сл.)

Еднаквофункционална полифонија	Дела	%
Да, канонска имитација	1	25.000
Да, VIII дел - стрета	1	25.000
Не	2	50.000
Вкупно	4	100.000

Табела бр. 11 Фреквентна дистрибуција на достапните дела создадени во периодот од 1960 до 1978 година во кои се јавува разнофункционална полифонија како дел од став

Разнофункционална полифонија	Дела	%
Да, I дел	1	25.000
Да, IV, V, VI дел	1	25.000
Не	2	50.000
Вкупно	4	100.000

Табела бр. 12 Фреквентна дистрибуција на достапните дела создадени во периодот од 1960 до 1978 година во кои се јавува комбинирана примена на полифонија во рамки на став

Комбинирана полифонија	Дела	%
Да	1	25.000
Да, II дел	1	25.000
Не	2	50.000
Вкупно	4	100.000

Во 1968 година Прокопиев ја пишува операта (музичка драма) во четири чина (седум слики) *Разделба* (солисти, мешан хор и симфониски оркестар), според драмата *Печалбари* од Антон Панов.¹ Во контекст со тематиката и тука авторот ја манифестира својата главна творечка определба - фолклорната ориентација. „Прокопиев во операта употребил неколку песни од печалбарскиот музичко-фолклорен циклус на Мијаците од Галичник и од околните села, каде што се одвива драмското дејство“ (Ортаков 1982: 154). Доминантен принцип на организација на музичката материја во делото е хармониски слог (хомофона фактура). Иако не се премногу изразени, во одредени делови од партитурата забележавме и полифони фрагменти. Всушност, во операта се јавува комбиниран вид (еднаквофункционална и разнофункционална) полифонија. Примерот што тука ќе го издвоиме е дел од вокалниот дует на *Божана и Симка* од четвртиот чин.

¹ I чин: темпо *Largo* ($\downarrow = 60$), такт 3/4. II чин: темпо *Andante cantabile*, такт 3/4. III чин: темпо *Moderato*, такт 2/4. IV чин: темпо *Andante la mentoso* ($\downarrow = 48$), такт 4/4.

Забелешка: партитурата претставува клавирански извод.

Пример бр. 1 Разделба - IV чин (дует)

Божана
ДЕН СО СОЛ-ЗИ РА-ДОС-НИ И ТРЕПЕТНИ О-РО-СЕН О-РО-СЕН

Синка
ДЕН СО СОЛЗИ РАДОС-НИ И ТРЕПЕТНИ О-РО-СЕН СО

Божана
ДЕН СО СОЛ-ЗИ О-РО-СЕН, - - - - О-РО-СЕН-

Синка
СОЛ-ЗИ О-РО-СЕН - - - - - О-РО-СЕН

Божана
Ох, ЧЕДО, МОГ ЧЕ-ДО

Синка

МАЈ-КУ-ЧО ПОСКОРО ДА-ДИНИ МАЈ-КА ДА ТЕ ПРЕГР-НЕ

Синка
ПОСКОРО ДАДИНИ ТЕ ЧЕКА СИ-НОТ ТВОЈ

Б.
ЧЕ-ДОМО-Е АХ, ЧЕДО МАЈКИНО ВРА-ТИ НИ СЕ ВРАТИ ПОСКОРО

С.
СИ-НОТ ТВОЈ ТЕ ЧЕ-КА, АХ, ВРА-ТИ - НИ СЕ ВРА-ТИ ПОСКО-РО

Ох, БРАТИЦИ СЕ, БРА-ТИ

Ох, БРАТИЦИ СЕ БРА-ТИ

Суитата бр. 1 за симфониски оркестар (1971) претставува циклична форма создадена врз основа на балетот во четири чина *Лабин и Дојрана*, кој Прокопиев го пишува во 1958 година инспириран од една народна легенда. Всушност, осумте составни делови на суитата се базираат на најуспешните епизоди и сцени од првиот, третиот и четвртиот чин од балетот.² „Музиката на Прокопиев, која обилува со национални елементи и фолклорни цитати, претставува низа од танцовачки оркестарски фрагменти, врз кои се одвива балетското дејство“ (Ортаков 1982: 154). Генерално, делото е конципирано врз основа на хармониски слог. Тука ќе прикажеме примери од првиот и вториот дел од суитата во кои на моменти може да се забележи поизразен полифон слог. Интересен пример за разнофункционална (неимитатиска) полифонија, која резултира со специфичен звучен ефект, претставува контрапунктирањето на мелодиските линии во дрвените дувачи: мелодиска линија формирана од претежно квинтно - квартни вертикални структури во флејтите и првата обоа наспроти „мелодиската линија“ во првиот фагот.

² 1. *Largo* ($\text{♩} = 60$), такт 4/4, времетраење: сса. 2' 45".

2. *Moderato* ($\text{♩} = 100$), такт 3/4, времетраење: сса. 4'.

3. *Andante* ($\text{♩} = 96$), такт 2/4, времетраење: сса. 2'.

4. *Larghetto* ($\text{♩} = 80$), такт 5/4, времетраење: сса. 2' 30".

5. *Allegro* ($\text{♩} = 80$), такт 6/8, времетраење: сса. 3' 30".

6. *Allegro* ($\text{♩} = 110$), такт 2/4, времетраење: сса. 1'.

7. *Largo*, такт 2/4, времетраење: сса. 3'.

8. *Allegro*, такт 6/8, времетраење: сса. 1' 30". Вкупно времетраење: сса. 20'.

Пример бр. 2 *Суита бр. 1* - I дел (9 - 17 такт)

The first system of the musical score consists of five staves. From top to bottom, they are: Flute 1 and 2 (Fl. 1, 2), Oboe 1 and 2 (Ob. 1, 2), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Clarinet in A (Cl. A.), and Bassoon 1 and 2 (Fag. 1, 2). The music is in 3/4 time and D major. The flute parts play a melodic line with grace notes and slurs. The oboe and clarinet parts play a rhythmic accompaniment. The bassoon part has a dynamic marking of *p* (piano) and a first ending bracket. The system ends with a first ending bracket over the final measures.

The second system of the musical score continues the five-staff arrangement. The flute parts play a complex, rapid melodic line with many grace notes and slurs. The oboe and clarinet parts play a rhythmic accompaniment. The bassoon part has a dynamic marking of *f* (forte) and a first ending bracket. The system ends with a first ending bracket over the final measures.

Во рамките од вториот дел од суитата авторот применува комбинирана (имитациска и неимитациска) полифонија.

ПЕРФОРМАТИВНОСТА НА ПОЛИФОНИОТ СЛОГ ВО ДЕЛАТА НА...

Пример бр. 3 Суита бр. 1 - II дел (канонска имитација во дувачите, 10 - 15 такт)

Musical score for Example 3, showing a canon in woodwinds. The score is written for six staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (TR.), and Trombone (TR.). The music is in 4/4 time and features a canon where the woodwinds imitate each other. The Flute part starts with a melodic line, followed by the Oboe, Clarinet, Bassoon, and Trumpet, and finally the Trombone. The score includes dynamic markings such as *z.* and *f*.

Пример бр. 4 Суита бр. 1 - II дел (неимитациска полифонија, 21 - 25 такт)

Musical score for Example 4, showing non-imitative polyphony. The score is written for three staves: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The music is in 4/4 time and features independent melodic lines for each instrument. The Oboe part starts with a melodic line, followed by the Clarinet and Bassoon. The score includes dynamic markings such as *f*.

Сунтата бр. 2 (На соборот) за симфониски оркестар (1971) исто така е работена врз основа на балетот *Лабин и Дојрана* и има осум составни дела.³ Оваа композиција, „... која претежно содржи музика

- ³ 1. *Andante cantabile*, такт 4/4, времетраење: сса. 4’.
2. *Piu mosso*, такт 2/8 (променлив), времетраење: сса. 45’’.
3. *Largo*, такт 4/4, времетраење: сса. 1’ 30’’.
4. *Piu mosso*, такт 5/16, времетраење: сса. 2’.
5. *Balkanico (Grave)*, такт 13/16, времетраење: сса. 1’ 30’’.
6. *Allegretto*, такт 7/16, времетраење: сса. 1’.
7. *Larghetto* ($\text{♩}=72$), такт 4/4, времетраење: сса. 1’ 30’’.

ПЕРФОРМАТИВНОСТА НА ПОЛИФОНИОТ СЛОГ ВО ДЕЛАТА НА...

од вториот чин, стана најпознато оркестарско дело на Прокопиев кое достоинно ја репрезентира македонската музика од националниот правец” (Костадиновски 1983: 220). Хармонскиот слог е основен принцип на организација на музичката материја, што е во контекст со танцовачкиот карактер на суитата, но и во оваа циклична форма се јавува полифон слог, пред сè разнофункционална (неимитатиска) полифонија во рамките на деловите IV, V и VI и еден краток фрагмент со имитатиска полифонија на крајот од последниот (VIII) дел. Како интересен пример за разнофункционална полифонија од четвртиот дел ќе го издвоиме фрагментот каде што на мелодиската линија во првата обоа, која всушност претставува фрагмент (цитат) од *Пајдушко оро*, контрапунктира мелодиската линија во првите виолини.

Пример бр. 5 Суита бр. 2 - IV дел (неимитатиска полифонија)



8. *Piu mosso*, такт 10/8, времетраење: сса. 3⁷. Вкупно времетраење: сса. 15⁷.

Пример бр. 6 *Суита бр. 2* - V дел (неимитациска полифонија)

1
Vl. 1
Vl. 2
Vcl.
VC.
CB. *pizz.*

1
Vl. 1
Vl. 2
Vcl.
VC.
CB. *p*

Пример бр. 7 *Сута бр. 2* - VI дел (неимитатиска полифонија)

The image displays a musical score for a symphonic work, specifically Part VI of 'Suta No. 2'. The score is arranged in a multi-staff format, showing a non-mimetic polyphony. The instruments and parts included are:

- Cor, fa (Cor Anglais and Fagott)
- Trb. 1, 2 (Trumpets)
- Trbn. 1, 2 (Trombones)
- Timp. (Timpani)
- Batt. (Bass Drum)
- Vl. 1, 2 (Violins)
- We. (Viola)
- VC. (Violoncello)
- CB. (Kontrabaß)

The score features complex rhythmic patterns and melodic lines across all parts, with various dynamics and articulations. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings such as *f* and *tr* (trills). The overall texture is dense and polyphonic, characteristic of a non-mimetic style.

This image shows a page of a musical score for a symphony, likely by Tikhomir Jovick. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left side of the page are: Picc., Fl., Ob., Cl. sib., Fag., Cor. fa., Trb., Trbn., Timp., Batt., VI., Vie., VC., and CB. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The music is in a classical style, featuring a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The Piccolo part is particularly prominent, playing a rapid, repetitive pattern. The Flute and Oboe parts have some first and second endings marked. The Clarinet and Bassoon parts have a more melodic character. The Horn, Trumpet, and Trombone parts provide harmonic support. The Timpani and Percussion parts have a rhythmic role. The Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass parts provide the foundation of the music.

ПЕРФОРМАТИВНОСТА НА ПОЛИФОНИОТ СЛОГ ВО ДЕЛАТА НА...

Пример бр. 8 *Суита бр. 2* - VIII дел (стрето имитација на тематскиот материјал)

The image displays a musical score for Suite No. 2, Part VIII, featuring a woodwind and string ensemble. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. si^A), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. fa), and Trombone (Trb.). The second system includes parts for Violin (Vi.), Viola (Vie.), and Violoncello (Vc.). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The woodwind parts show intricate melodic lines, while the string parts provide a harmonic and rhythmic foundation. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

Во 1973 година Прокопиев ја пишува хорската творба *Ракатка бр. 2* за женски хор. Композицијата претставува сплет од пет народни песни: *Немам мајка што ме плаче*, *Тропнало оро големо*, *Сношти е*

песни: *Немам мајка што ме плаче, Тропнало оро големо, Сношти е Јанка од балкон слегла, Зошто ми се срдии либе и Делба делила*.⁴ По принципот на еднакво функционалната полифонија (канонска имитација) е обработен првиот дел од последната песна (*Делба делила*), по што се преминува во хармониски слог, кој е основен принцип на организација на музичката материја во композицијата.

Пример бр. 9 *Ракатка бр. 2 - V* песна, *Делба делила* (90 - 114 такт)

и - ли друм не зна - еш. Дел-ба
и - ли друм не зна - еш. дел - ба
и - ли друм не зна - еш. Дел-ба де- ли - ла

⁴ Текст: народен.

1. *Andante molto espressivo*, такт 5/4.

2. *Allegro vivo*, такт 2/4.

3. *Сношти е Јанка од балкон слегла* (кратка епизода), *Allegro vivo*, такт 2/4.

4. *Andante cantabile*, такт 4/4.

5. *Allegro moderato*, такт 2/4. Година на печатење: ДКМ, 1973. *Зборник на творби за еднородни: машки, женски и детски хорви*, стр. 23 - 30.

Забелешка: Композицијата е посветена на женскиот хор *Магдалена Антева* од Куманово.

ПЕРФОРМАТИВНОСТА НА ПОЛИФОНИОТ СЛОГ ВО ДЕЛАТА НА...

де --- ли - ла тај бе- ла --- Ге - на на се
 де --- ли - ла тај бе - ла --- Ге - на на се
 тај бе- ла --- Ге - на на се - ко - е мо - ме

ко - е мо - ме по ед - но --- мом-че неј - зе и ---
 ко - е мо - ме по ед - но --- мом-че неј - зе и ---
 по ед - но --- мом-че неј-зе и пад - на цр - но

пад - на цр - но а --- рап-че па се чу --- ди - ла
 пад - на цр - но а --- рап-че па се чу --- ди - ла
 а --- рап-че цр-но арап-че па се чу --- ди - ла

Во творештвото на Трајко Прокопиев од овој период не се среќаваат полифони форми. Евидентно е дека основен принцип на организација на музичката материја во овој опус е хармонискиот слог, а полифонијата (имитациска и неимитациска) се среќава во улога на конструктивен композиторско-технички принцип во рамките на структурата на делата (ставовите), како постапка применета при разработката на тематските материјали, често како контраст на хармонискиот слог.

Прокопиев е добитник на повеќе награди и признанија од кои најзначајни се:

1. Награда за животно дело *11 Октомври*, 1967.
2. Награда *АВНОЈ*, за творештвото и дела од општо значење за развитокот на СФРЈ, 1977.

Користена литература:

Бершадская, Татьяна Сергеевна. 1978. *Лекции по гармонии*. Ленинград: Музыка

Бужаровски, Димитрије. 1996. *Увод во анализата на музичкото дело*. Скопје: ФМУ

„Дојрански ракувања”. 1981. Реферати од симпозиумот одржан во Дојран 1980 година за животот и делото на Трајко Прокопиев. Скопје

Коловски, Марко. 2013. *47 македонски композитори*. Скопје: СОКОМ

Костадиновски, Костадин. 1983. *Трајко Прокопиев - живот и дело*. Скопје: МНТ

Ортаков, Драгослав. 1982. *Музичката уметност во Македонија*. Скопје: Македонска ревија

Peričić, Vlastimir. 1987. *Instrumentalni i vokalno - instrumentalni kontrapunkt*. Beograd: Univerzitet Umetnosti

Прошев, Тома. 1986. *Современа македонска музика*. Пула: Истарска наклада

Скаловски, Денко. 2010. *Седум македонски композитори (мала историска пролегомена за една македонска естетика)*. Скопје: БИГОСС

Хиндемит, Паул. 2001. „Интелектуална и емоционална перцепција на музиката“ во: *Музика*, год. 5, бр. 7, Марко Коловски (ур.), стр. 47 - 74. Скопје: СОКОМ

**FREEDOM OF EXPRESSION IN CONTEMPORARY THEATRE –
THE RIGHT TO OFFEND**

Artistic censorship is on the rise throughout the world. Based on selected case studies, this paper discusses freedom of expression in contemporary theatres in Serbia. The research shows how the question of artistic freedom becomes degraded, and how this relates to the general social ambiance and state of affairs. Censorship and self-censorship feature as most traumatic phenomena in theatre history, however, they are still present in contemporary theatre life. By identifying and classifying the reasons and motives behind the (self) censorship practices, we trace the ideological slips associated with values of the Serbian society and politics – from homophobia, violence or various forms of criticism to protection of the national identity, heritage and religion. In the post-transitional cultural model, with legacies of the previous system which require new approaches and reforms, both artists and theatres are struggling to survive, and the social and political climate is not helpful in this respect. The artists have the right to offend – the state, religion, political elites, by expressing different views, revealing new pictures and saying unpleasant things simply because that is what art is all about – freedom.

Key words: freedom of expression, theatre, institutions, (self) censorship.

Introduction

The questions regarding, on the one hand, freedom of expression and, on the other, responsibility for spoken or written statements in the contemporary society, provoke public debates and sometimes add fuel to the existing tensions. The role of political power, international conventions or resolutions regarding freedom of expressions and cultural diversity is especially important in the times of threats from terrorism and religious anxieties. It is a never ending question whether the policy makers, political leaders and cultural managers have enough capacity to defend the actual artistic freedoms. Moreover, how can they create an ambiance which will secure freedom for creative expression?

Throughout the history, many works of art were considered offensive, disgraceful, immoral, provoking scandal and public outcry. In the Virtual Museum of Offending Arts and Censorship¹, one can see how “offensive” art has developed over time, which ideologies provoked anger, criticism and censorship. Fortunately, the social conventions are changing and nudity, homosexuality, pornography etc. are no longer considered offensive in a democratic society. However, transitional and post-transitional societies, trapped between the neoliberal economy model and the welfare state, are still struggling with many issues which provoke various forms of restrictions. Such is the case in many Balkan countries.

Thus we have to raise the question, has the society really changed? Which issues trigger the censoring or self-censoring practices in arts institutions, which emotions propel these decisions, and how the general social setting influences the decision making processes and programming policies of the cultural institutions? Which are the consequences of such occurrences?

Acts of censorship and self-censorship were judged in a previous study as most traumatic incidents in the history of Belgrade theatres (Dragicevic Sestic, Stefanovic, 2013). In today’s Serbia, where cultural

¹ <http://www.kwetsendekunst.nl/>

policies are marked by the transitional processes, one's freedom of expression is guaranteed by the Constitution and the Law on Culture, which should be the case in all democratic states. Accordingly, censorship practices have usually been associated with totalitarian or non-democratic regimes. Nevertheless, history shows that during a state of emergency (war, threat from terrorism) democracies have also practiced some forms of restriction. As a result, various legal documents (e.g. UN Resolution on Defamation of Religion, USA Patriotic Act) contain provisions which may pressurize or otherwise affect the programming decisions in public cultural institutions.

Beside these legal restrictions, there is an even more threatening factor for the overall freedom of expression –the “socio-political climate”. The general social ambience may exert pressures, set implicit rules of behaviour upon different groups of stakeholders, and possibly create a favourable setting for self-censorship practices or proper censorship, for that matter. This implies that in democracies, although the authorities do not officially ban certain activities or practices, the social climate itself sometimes imposes self-censorship in the cultural institutions. It is important to note that we shall never be able to establish the exact number of cases or projects that have been censored by the management for different reasons and anxieties. However, we can discuss the visible cases and look at the motives, mechanisms and consequences of censorship in the respective instances.

This study looks at three recent cases of (self)censorship in Serbian public theatres, which provoked public debate and raised questions about freedom of expression. We shall discuss whether and how this practice is connected with the current state of affairs, or simply said, whether the socio-political currents triggered or provoked such practice. The starting hypothesis is: in a “sensitive” moment of delicate issues in the society, art is subjected to higher scrutiny. Moreover, by analysing selected cases, we shall be able to trace the ideological slips associated with value judgements of the Serbian society and politics – from homophobia and political criticism to violence against women and over-protectiveness of

the national identity, heritage and religion. This study, therefore, intends to explore and grasp the limits of expression in the Serbian theatre and whether those limits reflect the current state of affairs in the society.

The methodology is based on the analysis of censoring or self-censoring practices in the selected case studies –occurrences in public theatres in Serbia in 2015 and 2016. The cases include the productions *Red – Suicide of the nation* (authors: Milena Bogavac and Vojkan Arsić), *Koštana* (director: Kokan Mladenović) and *Beton Mahala* (directors: Branislav Trifunović and Rifat Rifatović).

In addition to these case studies, our methodology includes interviews with the relevant stakeholders, as well as analysis of the official documents and media reports, and comparative method.

Freedom of expression – the global context

Freedom of speech is an essential characteristic of a democracy (Breton, 2000:182). It means, that in a democracy someone could publicly declares as a racist, and this is the price we pay for having democracy, meaning freedom of opinions and freedom of expression.

According to the Copenhagen based advocacy group MUSE, artistic censorship is on the rise.² Their study based on media reports and other sources, revealed that in 2015 there were 469 cases of restricting freedom of arts in the world. This number doubled the results from 2014, the same report claims. More than a half of the cases included censorship (292), yet the others include artists being detained (23), prosecuted (42), physically attacked (24) and even killed (3).

Although freedom of expression is one of the key principles of the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions, according to the Global report (UNESCO, 2015)

² <http://theartnewspaper.com/news/artistic-censorship-is-on-the-rise-advocacy-group-reports/>

there were eight main reasons for restricting freedom of artistic expression in the world: Political criticism 35.7 %; Sex, sexuality and nudity 22.4 %; Traditional or religious values 16.6 %; Offence or insult 10.8 %; Insult against state symbols 4.9 %; National security 4.7 %; Public order 1.8 %; Privacy 0.7 %. The majority of these restrictive acts are related to the creative industries and individual artist music (28%), film and television (22.3%) and literature (16.1). In the field of theatre, dance and comedy shows (9.3%) restriction of artistic freedom was not so often comparing to other fields, and those acts were mostly directed towards institutions and not against individual artists.

What goes under the name “censorship”?

Intuitively, censorship sounds like an obvious concept. Nevertheless, it is a quite complex phenomenon and mechanism which had existed throughout the history. Burt (1994) discuss how the left and right options in contemporary world have changed places, that the left now is for speech codes and political correctness while the right defends free speech. However, he claims that the term censorship is meaningless since the list of possible censors is so wide and heterogeneous, so it is difficult to be captured.

Over the last few years, practitioners and academics have been working on redefinition of this term (Vučetić, 2016:27). Skamel defines it as systematic control over any type of media communication content, undertaken by means of legal, constitutional, administrative or physical measures imposed with or without the authorities' consent (according to Vučetić, 2016:28). In this research, we conceive censorship as a set of measures practiced by someone in the position of power, with the intention to restrict the freedom of expression in arts.

The models and aspects of censorship are numerous. For example, Encyclopaedia of the Institute of Lexicography from 1966 (according to Vučetić, 2016:31) defines two types of censoring: **preventive** (before

publishing) and **suspensive** (after publishing or going public). Preventive censoring is, basically, what we nowadays call self-censorship. The phenomenon of self-censorship is very difficult to “grasp” and explain because it involves certain aspects of psychology, sociology and political science. However, it is extremely important to be aware of this phenomenon while discussing cultural policies and management.

Three cases of self-censorship in European theatres

In the old member states of the European Union, as research shows (Dragičević Šešić, Stefanović, 2016) different forms of pressure were exerted on theatres to change their programming policies. However, the selected case studies in the aforementioned research³ were generally not about direct censorship, but rather about recommendations to change a decision about the planned or even premiered plays, due to different presumed risks or concerns. The conclusion of the research was simple: the general social ambiance set the level of the fears and anxieties which pushed certain topics aside, creating an atmosphere of fearfulness and insecurity. The geopolitical setting determines the programming policies and artistic decisions in the contemporary European theatres, and this could be described as political correctness.

The first case was that of the so called street censorship which happened in the Birmingham Repertory Theatre in 2004. It was described by theatre critic Michael Billington of *The Guardian* as the most shaming theatrical event of the decade. The theatre staged the premiere of the play “Behzti” (Dishonour in Punjabi) written by Gurpreet Kaur Bhatti, which includes rape and murder in a Sikh temple. The story provoked a part of the religious community and some protesters violently broke into the theatre during the premiere night. The management decided to cancel the

³ The cases we have selected present an overview of the European censoring policies, since each of them had a different rationale.

performance and the author received police protection. This case disclosed different sentiments in a multicultural community: the status of women within the minority communities, the freedom of artistic expression as opposed to religious zeal, and furthermore, how the proposed law against incitement of religious hatred affected the overall restrictive climate (Payne, 2005:3). From the standpoint of cultural institutions, an important question was raised: should theatre, in general, prioritize artistic principles or safety issues?

The second case was that of censoring Mozart's opera "Idomeneo" staged in Berlin's Deutsche Opera in 2003. This production provoked protests from the audience because at some point King Idomeneo presents looped Heads of Buddha, Jesus, Prophet Muhammad, and Poseidon, displayed on four chairs. The authorities warned the management about the possible risk of enraging the Muslim community, and the management decided to abandon the project. The final decision was security first.

The third case was that of censoring a person in the name of a higher cause. Director of Comédie-Française, Marcel Bozonnet cancelled Peter Handke's play because Handke attended the funeral of Slobodan Milošević in 2006. The manager of a theatre assumed the role of the moral guardian of the nation and by invoking ethic she censored an individual for his private behaviour or decisions.

Nevertheless, one can ask the question how all this relates to our local circumstances? Simply said, as we shall see, social and political anxieties overwhelm today's societies, regardless of whether they are developed, developing or transitional democracies. Furthermore, the problems of the minority communities have a global reach, and two of our cases confirmed this diagnosis.

The Serbian context – politics, society, media: lies, tweets and videotapes

The state of media freedoms and freedoms of expression has been in the focus of public debates in Serbia for quite a while. According to the Freedom House annual index of Freedom of the Press for 2015, Serbian media are considered partly free, and media freedom has been declining for six years in a row. In the Progress Report on Serbia, the European Commission declared that threats and violence against journalists are still a factor contributing to possibilities of constantly growing self-censorship.

In July 2016 an exhibition titled “Uncensored Lies”, held in the Progress Gallery in Belgrade, provoked a considerable number of media reports and due attention from the social media. In response to public criticism about the state of media freedoms in the country, the ruling party in Serbia⁴ exhibited only negative press reports regarding the leader of the party (also acting Prime Minister) and its high ranking officials (current Ministers, City Mayor). This rather odd collection attempted to demonstrate that the media did report about the Government’s negative “affairs” and scandals. The exhibition did not have an assigned curator, but it was made known that the Information Department of the Progressive Party had created it. It comprises copied pages from daily newspapers and magazines, screenshots from Twitter, videos from YouTube and the cable channel N1. Parts of the exhibition were translated to English so that foreigners (like diplomats or representatives of the international organizations) concerned with media freedoms and freedoms of expression could have the opportunity to see the “other” side. The catalogue explicitly claims that the freedom of expression in Serbia is significantly higher than in some of the member states of the European Union.

⁴ Serbian Progressive Party

According to the regional media, a similar exhibition “Word, Picture, Enemy”⁵ was organized in Montenegro in 2013. The Prime Minister of Montenegro, Milo Đukanović was here depicted as a victim. The pattern was the same – journalists and media organizations who dare to criticize the government are targeted as enemies. This exhibition was the climax of the rising atmosphere of muffling voices and restricting freedoms of expression in Montenegro.

The official reports and indexes of media freedom are showing different results than such efforts of the political elites. Public criticism of the political establishment is perceived as a threat and media professionals and artists are often depicted as enemies or foreign mercenaries. Naming the individuals who criticise the Government and exhibiting their television shows, tweets, articles, interviews etc. is creating an atmosphere of suppression among the professionals and a favourable ambiance for self-censorship. The mentioned exhibition is logical step further in suppressing freedoms of expression.

Serbian theatres between the market and the (self)censorship

Contemporary cultural policies in the developed countries are formally assigning freedom of artistic expression to all cultural institutions. The Serbian cultural model and system of production is largely inherited from the previous state, Yugoslavia. The main characteristics of the transitional model of cultural policy (Đukić, 2011) in Serbia are: the instability of the political system; the inherited old organizational model of the network of public cultural institutions, promoting market values in culture declaratively, while lacking real incentives and economic instruments for such an agenda; abandoning of the practice of censorship for ideological reasons, and its simultaneous-introduction on national and religious grounds (Dragičević Šešić,

⁵ www.cenzolovka.rs

Stojković2011). Some other transitional features include the political control over the management, practiced both in the local communities and in the selection of leaders of important national institutions. The recent amendments of the Law on Culture (72/2009, 13/2016, 30/2016)⁶ changed the regulations regarding the procedure of appointing general managers, and this new regulation gave power of the final decision to the Minister instead of the Governing Board.

On the other hand, the institutions are forced to turn towards the market, since they receive funds for their operating costs and funding for the new productions decreases. In addition to that, because of the imposed policy of non-employment in the public sector, public theatres have to work with the older company members. Furthermore, there is no specific law on theatre, although the National Council on Culture publicly asked the Ministry of Culture to start a public debate about this much needed law. This means that public theatres navigate between the various laws and regulations concerned with public institutions and administration (e.g. Law on Culture, Budget System Law, Labour Law etc.)

In the so called “independent theatre sector” the situation is more dynamic, but also economically challenged. There are about 30 independent theatre groups in Belgrade, including 5 in Novi Sad,⁷ and they perform on the alternative theatre stages of the public cultural centres in Belgrade (Parobrod, Dom omladine, Božidarac, Braća Stamenković), private cultural organizations (Mikser House, Dorćol Platz), or existing stages throughout Serbia (mainly of municipal theatres and cultural centres).

Yet, it could be argued that the period of transition could not last forever, and that after more than fifteen years after the democratic changes in Serbia, we have a cultural policy model which could be defined as “post-transitional”. This model is using legal, economic and organizational instruments of cultural policy (Stefanović, 2016) continuing previous

⁶ http://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_kulturi.html

⁷ <http://www.sveske.ba/en/content/drugost-druge-scene-u-srbiji>

practice, but without having adopted new Strategy on cultural development integrated or complied with other strategic documents on public policies (education, tourism, sport, health, social).

In such a model, basically still undefined, the public theatres formally have a freedom regarding their programming policies, but as we shall see from the case studies, three instances of (self) censorship in only one year (2015) are showing the real degree of free expression in the Serbian theatres.

The case studies

Censoring in terms of restraining the freedom of expression represents a traumatic occurrence for every cultural organization or group of people involved in the process. Censorship may also provoke anxieties in the local community and stakeholder groups. Such anxieties are usually associated with some decisions of the authorities which “relieve” an organization of its proclaimed freedom. Different consequences are possible: from loss of organizational memory, to damages to the organizational culture and collective self-respect. To put it simply, restraining the freedom of arts means that the audience is deprived of the right to artistic truth, however unpleasant it may be for particular social, political, or religious groups.

***Beton Mahala* – Novi Pazar**

In January 2015 the play *Beton Mahala*, originally produced and staged in the town of Novi Pazar, was banned after a premiere and a reprise without explanation. Initially, the production was a segment of a project supported by the UNDP⁸ and the idea was to use documentary

⁸ United Nations Development Programme

material – basically, local stories and narratives –regarding the everyday problems of young people living in this multicultural community.⁹ According to testimonies (Ćorović, August 3, 2016), members of the political elite who were present at the premiere, did not like the messages sent from the stage and left the theatre before the end of the show. The mayor and political establishment from the local parties recognized themselves in the powerful criticism communicated by high school actors, and went on to boycott the people involved in this project, intimidating them personally. The video recordings of the premiere vanished, and though there was no explicit or official ban, the message was clear: *Beton Mahala* will not be staged in Novi Pazar anymore.

The reason for censoring this play in Novi Pazar is that the local community (including the religious leaders, the school system, the family values) and political elites are criticized as discriminatory and corrupted. According to the director of the local cultural centre, there was no censorship involved and the whole story was fabricated for marketing purposes.¹⁰

Yet, the play has had quite a life on the stages throughout the country, but also in the region – Kotor (Montenegro), Sarajevo (Bosnia and Hercegovina), Kočani (Macedonia), receiving positive reviews and awards. Its local narratives universally relate to almost every small community in the country, and its truths could not be circumvented by restraining the freedom of art. This incident is somewhat traumatic for everyone concerned, both for the production team and the members of the local community who are still waiting to see the play.

⁹ Novi Pazar is a small city located in South West Serbia, close to the border with Montenegro, Kosovo and Bosnia and Hercegovina, a multicultural area inhabited by Muslims (82%) and Orthodox Christians (16%). Novi Pazar is also the cultural focal point of the Bosniaks in Serbia.

¹⁰ <http://balkans.aljazeera.net/vijesti/predstava-beton-mahala-kritikuje-novi-pazar>

Red – Suicide of the Nation – Leskovac

The focus of this play¹¹ is women's rights, precisely the right to make decisions about their reproductive life. It could be described as a feminist narrative performed by male actors.¹² The issue of abortion represents a symbol of the social coercion over women in the society, but it is placed in the wider context of a national downfall, violence against women and freedom of expression. The subtitle "Misogyny caused the demographic catastrophe" underlines the message and the argument authors are trying to make. After a couple of performances in Belgrade, the production was scheduled to be staged in Leskovac. However, few days before the announced date, it was cancelled with an explanation from the manager in charge that the play was offending the Serbian nation, and the state.¹³ After hearing the opening song from the show which says "Fuck you Serbia..." he decided to ban the play, claiming that this text was offending the national identity of the Serbian people. Director Vojkan Arsić said that Leskovac was only one of the cities where the show was scheduled and afterwards cancelled, claiming that cultural managers are not interested in topics such as women's rights and domestic violence. The public reacted in different ways. Some social media comments were supporting the managerial decision ("it is fashionable to spit on the nation and receive foreign money for that"). Others read "Fuck Serbia" as a sarcastic message implying that "in order to have a higher birth rate, we as a nation have to do what the message is suggesting". The official protest came from the representative organization, the Drama Artists' Association of Serbia, stating that the role of art is to criticise the society and if the freedom of expression is restrained, that is a threat for the entire society. After the

¹¹ Produced by Bitef theatre and E8. Directed by Vojkan Arsić, written by Milena Bogavac, premiered on April 18, 2016.

¹² <http://pulse.rs/samoubistvo-nacije/>

¹³ <http://www.juznevesti.com/Kultura/Leskovacko-pozoriste-odbilo-predstavu-zbog-vredjanja-nacije.sr.html>

public reactions the theatre in Leskovac decided to eventually schedule the show.

***Koštana*– Terazije Theatre, Belgrade**

Koštana, one of the most popular female characters in Serbian literature, had different incarnations in Serbian cinema and theatres, but she had always been depicted as a sensual and extremely feminine character. Though some academics question Koštana's place in Serbia's literary canon, it is not possible to deny her status in the Serbian popular narratives. The production of *Koštana*, planned to be premiered in Terazije Theatre in Belgrade in 2015, was cancelled. The management of the theatre explained that the contracts were not well defined and that the artists did not fulfil their obligations. On the other hand, the director Kokan Mladenovic said that this decision came when the management found out about his decision to assign the role of Koštana to a transgender person.¹⁴ Mladenović claims that in the times of aggression, hate, discrimination, it is extremely important to experience a new Koštana, who loves, feels about hers or his art and thinks differently from the mainstream public. "Instead of having an exciting musical, Belgrade will talk about censorship, discrimination, political oppression", concludes the director. Finally, after the cancelling of the agreement and withdrawing of the production from Terazije, it found a new home in the Serbian National Theatre in Novi Sad. Although singer Božo Vrećo did not play Koštana in the end (he withdrew from the production five days before the scheduled premiere, apparently for medical reasons), it is difficult to establish the motives for censoring this production. One could assume that this was a case of censoring a person (Mladenović is one of the loudest critics of the governing party and the Prime Minister), but it seems that the cast for

¹⁴ Bosnian singer Božo Vrećo. <http://newsblic.ba/clanci/scena/mjuzickl-kostana-u-pozoristu-na-terazijama-otkazan-zbog-boze-vrece-u-naslovnoj-ulozi>

Koštana was “too much” avant-garde and modern for the traditional and conservative Belgrade theatres.

Analysis or History is repeated...

According to Vučetić (2016), the reasons for enacting censorship in the Federal Republic of Serbia during the Socialist Federal Republic of Yugoslavia (SFRJ 1945-1992) had been mostly associated with the **political issues**. The history of censorship in cultural organizations (from 1950s onwards) shows that the repertoire in some of the Belgrade theatres included the first victims of the overall political atmosphere. For example, the case of self-censoring of “Waiting for Godot” in Belgrade Drama Theatre became an institutional trauma which marked the history of this theatre (Dragičević Šešić, Stefanović, 2013:20). Overt or tacit criticism of the socio-political system was often the reason for enacting some form of censorship in those years, when most of the theatres in Belgrade were founded (e.g. “When the pumpkins blossomed” “Hats off!” 1968, “Hair”, “The role of my family in the world revolution”, “Dark and dense wood”1971, “Second door left” 1969). Although the political system changed and the previous state Yugoslavia went into dissolution, it seems that criticism of the political system still provokes censorship in the local communities throughout Serbia.

As usually happens, (self)censorship had a **temporary character**. All the three productions were staged elsewhere, finding a way to survive.

Beton Mahala was a case of **suspensive censorship**, since it was performed twice in Novi Pazar before it was forbidden to be presented again to the local community. *Koštana* was a case of **preventive self-censorship** because the rehearsals and production in Terazije Theatre actually commenced and the agreements were subsequently cancelled. *Red* was somehow in-between. It was a case of **preventive self-censorship for selected audiences**, since the production premiered in Belgrade, but subsequently got censored for the local community in Leskovac.

Furthermore, **fear** plays important role in these examples, and it could be considered as a powerful motive behind cancelling the shows. In Leskovac we encountered a theatre manager in fear for his job, who decided that a “controversial” play would put in peril his leading position. Acting as a “moral guard of the community and protector of national values” (as he described himself) he decided to ban the play preventively, after hearing the lyrics of the opening song. On the other hand, in the case of *Koštana*, the management of the theatre feared of being exposed to criticism from different sides, from nationalists to right-wing movements, if they produced a play in which such a character as *Koštana* would be played by a transgender person of Bosnian origin. This case of self-censorship shows the true conservative and closed character of the cultural space in the city which often boasts with narratives of “openness” and cosmopolitanism.

Admittedly, though one may easily assume that censoring practices would be characteristic for the less developed and fairly closed communities, like Leskovac and Novi Pazar, the case of preventive self-censoring *Koštana* in Belgrade shows that this practice is not limited to peripheral towns. To the contrary, the case of *Koštana* moving from Belgrade to Novi Sad to sustain the creative process, spotlights that the repertoire model of the public theatres is generally conservative, outdated, and extremely dependant on personal decisions – of the general manager.

If we were to establish the reasons behind (self)censorship in our examples, we would encounter two basic scenarios. One is associated with **criticism of the political and social state of affairs** (*Red* and *Beton Mahala*), and the other is played out when **new or alternative artistic approaches** are introduced, which oppose the establishment (*Koštana*). The history of restraining the art production in Yugoslavia shows that “to the natural artists tendencies towards advancement, the politics reacted with turning backwards” (Vučetić, 2016:319). It could be claimed that this is, unfortunately, the case even today.

Both scenarios associated with the two types of criticism have been detected in the cases of censorship during the socialist self-management

system in Yugoslavia, with productions such as *Hair*, *Hats off!*, *Blossoms* etc. censored because they criticised the political circumstances, while *Godot* (1954 Belgrade Drama Theatre) was self-censored for introducing the theatre of the absurd which was at the time something new and for some people possibly controversial. This study does not intend to present or analyse the models of censorship during the Yugoslav system. However, we draw parallels in order to point to the fact that some aspects did not change regardless of the establishment of a democratic regime in Serbia. The pattern is similar, suggesting that the political and social ambience affects the programming policies in theatres.

Nevertheless, the stories about (self)censorship in theatres are likely to remain episodic, as (individual) memories (Dragičević Šešić, Stefanović, 2013), and the challenge would be to translate them from the private to the collective level. Although the process of transferring individual recollections into semantic memory (long term memory based on systematic knowledge about an organization) is not the focus of this study, it would be relevant for further research to trace how those traumatic incidents are presented, bearing in mind that each incident happened to a touring production.

In order to become part of the cultural memory, such episodic stories which caused a “trauma” have to be incorporated into the narratives of the local cultural history, because they represent important testimonies about the state of artistic freedom in a certain period. This has happened before, as the institutional memories of censorship in socialist Yugoslavia were mainly lost (Dragičević Šešić, Stefanović, 2016) and remained confined to the oral memory narratives.

Challenges –audience, community, politics

In the recent years, there has been a tendency to observe the arts and culture in terms of their respective social or even political impact. A potential social function of the arts is nothing new and according to some

academics still has to be proved (Belfiore, 2007), but if the decision-makers in cultural institutions and political elites see this function as a threat, and not as a positive tool for development and shared knowledge, they may practice (self) censorship obscured with different excuses. The issues and topics presented in the three case studies illustrate the ideological slips of the political elites and the fragile state of the democratic institutions and values in the Serbian society. We have identified what causes fear and anxiety, not within the general public but rather among the decision-makers, managers of the public cultural institutions and political elites in general. In all three selected cases, the audiences applaud and support the artists, and the productions continue to live.

The case of *Beton Mahala* shows some aspects similar to the Behzti case. The participative approach to give voice to the audiences, to involve them in the creative process and to create participative theatre production, turned in a completely opposite direction. In both cases, the community leader(s) were not happy with the way in which the community was depicted by the constituency, and attempted to establish control over this picture. The conflict was not between the community and the wider society, but inside the community itself. The project aspired to empower young people from the community, but our study shows that the only people empowered in this case were the “community leaders”. Therefore, instead of promoting diversity with *Beton Mahala*, the premiere turned into a censored event traumatizing the local community in Novi Pazar.

However, there is one more relevant question to pose: how did the public react? In the United Kingdom, where Behzti case occurred, more than seven hundred playwrights, directors, actors etc. signed a petition in support of artistic freedom. In Serbia, to the contrary, the art community did not react in such a manner, except for the individuals involved in the case, and the Drama Artists’ Association of Serbia issued official press release condemning the censure.

The tensions raised over “provocative” or controversial scenes, songs, wordings are creating a climate of self-censorship among the cultural

managers and producers. Director Kokan Mladenović said in one interview that his previous production *Dogville* was too brave for Belgrade's institutional theatres, and that some of his productions are banned from local theatres by the officials from the Progressive Party, which shows both the cowardice of the theatre community and the arrogance and primitiveness of the local politicians.¹⁵

The role of managers and decision-makers in cultural institutions, theatres included, is hugely important. Like the museum curators, theatre managers get to decide what the public should see and hear. They perform this role every day. It is therefore essential to appoint independent, not biased or politically delegated individuals as managers of the theatres and cultural institutions. The autonomy of leaders and managers have to be secured, and their moral integrity should be unquestioned. The need for independent leaders in theatres, not related to the political parties or particular interests should be a priority in a decision making process.

One other recommendation for theatre managers but also for cultural policy creators relates to the diversity policies. Such policies are getting more and more relevance in our society, since homophobia is wide spread for example, and lack of tolerance against different views and opinions is evident. However, the clarity regarding these policies will be essential.

According to this analysis, the state of artistic freedom in Serbia is degrading. If judged by the cases of (self) censorship in theatre, freedom of expression in arts is on a downward spiral. Until 2015 when the incidents with the productions *Red*, *Koštana* and *Beton Mahala* occurred, we did not encounter similar cases which would be debated publicly. This is not to say that there were no self-censorship situations in the theatres whatsoever, since we cannot establish with certainty how the decisions were made by particular managers. For example, in 2012 there was a case of "offending the state symbols" in a theatre play (*Zoran Đinđić*, an Atelje

¹⁵ http://www.danas.rs/kultura.11.html?news_id=324926&title=Bo%C5%BEo%20Vre%C4%87o%20%C4%87e%20ostati%20moja%20li%C4%8Dna%20sramota

212 production directed by Oliver Frljić.¹⁶ In the last scene of the play, an actress was vomiting on the Serbian flag. The scene provoked debate and criticism, but it was never censored by the management of the theatre or Belgrade's municipal administration (as founder of *Atelje 212*).

Without going into deeper analysis of the changes in the political parties and government coalitions, the plain fact is that the Democratic Party lost the elections in 2012, and since then the Serbian Progressive Party has assumed power. In the local administrations across the country, the same pattern of political changes occurred. These changes have led to the appointment of the new managers of cultural organizations, most of them at least being "close" to the governing party or the governing coalition.

The freedom of expression needs to be defended, and if the society, public, decision-makers and political leaders do not stand for these freedoms, democracy would expire. Hiding behind the threats from terrorism and security concerns, religious and moral stands and political correctness, means that restrictions on art would only be increased and aggravated. The role of cultural policies and cultural management is to work together on securing and promoting artistic freedom, because the role of art is to criticize the society. Moreover, art has the right to offend, and this right must be defended in all times of crisis.

¹⁶ <http://www.slobodnaevropa.org/a/zoran-djindjic-ponovo-medju-srbima/24590435.html>

References:

Belfiore, Eleonora. 2007. Rethinking the Social Impact of the Arts, *International Journal of Cultural Policy*, 13 : 2, 135 – 151.

Breton, Filip [Breton Filip] 2000. „Izmanipulisana reč“ [La parole manipulee]. Beograd: Clio.

Bourdieu, Pierre.1993. *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.

Burt, Richard. (Editor) 1994. *The administration of Aesthetics, censorship, political criticism and the public sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Djukic, Vesna [Djukić Vesna]. 2010. “Država i kultura” [State and culture]. Belgrade: Institute for theatre, film, radio and television, Faculty of drama arts.

Dragicevic Sestic, Milena and Stefanovic Milena [DragičevićŠešić, Milena and Stefanović, Milena] 2013. How theaters remember: Cultures of memory in institutionalized systems. *Kultura*, 4: 11-29. Skopje: Akademski pecat.

Dragicevic Sestic, Milena and Stefanovic Milena [DragičevićŠešić, Milena and Stefanović, Milena] 2016. Organizational trauma and oblivion - types of organizational forgetting in the case of Belgrade theatres. *Memory studies*, Sage. In review process

Dragicevic Sestic, Milena and Stefanovic Milena [Dragičević Šešić, Milena and Stefanović, Milena] 2016. Censorship and self-censorship as institutional trauma: roots and consequences for organizational memory, Conference paper, in review process.

Dragicevic Sestic, Milena and Stojkovic, Branimir [Dragičević, Šešić Milena, Stojković Branimir]. 2011. *Kultura, menadžment, animacija, marketing* [Culture, management, animation, marketing] Beograd: Clio

Vucetic, Radina. [Vučetić, Radina]. 2016. “Monopolnaistinu” [Monopoly on truth]. Belgrade: Clio.

Mojsi Dominik, [Moisi, Dominique]. 2012. Geopolitikaemocija. [The Geopolitics of emotion]. Belgrade: Clio

Smiers, J. 2003. Arts Under Pressure. Promoting Cultural Diversity in the Age of Globalization. London & New York: Zed Books.

Suvakovic, Misko. [Šuvaković Miško]. 2008. Neoavangarda, konceptualna umetnost, i krizesocijalističkog modernizma [New vanguard, conceptual art and crisis of socialist modernism]. Republika, 430-431, 1-30.

Reports:

Art under threat, Freemuse Report, 2015

Index on censorship Beyond Belief. 2010. editors Julia Farrington and Natasha Lehrer

Taking the offensive Defending artistic freedom of expression in the UK, 2013, Conference Report, editor Julia Farrington

THE CHALLENGES OF THE PARTICIPATORY THEATRE

The notion of participation is placed at the very center of cultural issues. It is understood as that which will enable community's active involvement in the production of content and thereby having positive long-term effects on the society as a whole. In this paper we have tried to answer the question: which possible roles can theater have in this process? Assuming that artistic practices contribute to the interaction of citizens, NGOs and public policies, we cannot discuss participation unless the community itself defines its part and has influence over the performance. In this paper we differentiate between three levels of participation: method, interaction and participation, and claim that *participation* requires a higher degree of established democratic values in the society. Taking three performances from Serbia as case study, in this paper we analyze different types of problems which result from this kind of interaction.

Key words: participatory theater, participation, interaction, community, cultural democracy.

Introduction

By observing culture through a broad framework of understanding, as a collective way of life, art becomes one, however, not the defining manifestation of the unique cultural identity of a place and its community (Matarasso, Landry, 2003). Thus established "broad conception" of culture

has a significant role in shaping the cultural policy of its native environment. Over the past 20 years, candidate countries and EU member states have been creating a cultural policy which also includes the issue of citizens' participation in the cultural development of the community, and so in the cities of Western Europe the type of mutual interactions of citizens, civil society and practical public policies becomes the determining factor. A well-grounded opinion is that vibrant, diverse and inspiring cultural life with which the community should and can be connected represents a significant share of the social fabric which determines the functioning and quality of life of a society. Thus observed, every member of the community should have a fundamental "personal need" to participate in the creation of cultural policies of the environment in which he lives, while on the other hand, cultural policy creators need to understand and encourage his/her role in the creation of cultural policy models, aiming at "creation of cultural arena as the key component in the development of democratic society, nearly parallel to the formal structures and institutions" (Dietachmair, 2007).

A wide range of interpretations of the term "cultural participation" indicates the need for determining its meaning in this paper. In order to come up with a proper understanding of the term, it is necessary to look at the dichotomy principles in the relation between the democratization of culture and cultural democracy, which are changing according to the changes that occur in the concepts of cultural policies. The democratization of culture is understood as the need to ensure that the greatest number of people get access to the "hereditary culture", which is why its principles are based on the grounds according to which cultural heritage and contemporary creativity "belong to everyone regardless of class affiliation, place of residence, or cultural group"; therefore it is not just a privilege of a narrow circle of "favored minorities" (Mekli, 1981). From the standpoint of practical cultural policy, the term includes a series of practical acts, measures, activities and actions whose initial implementation is related to the work of the Minister of Culture of France André Malraux, who believed that it was necessary for the culture created

in the elite cultural institutions to be available to all (Djukić, 2011). As opposed to this, the principle of cultural democracy has its foundation in the Recommendations made in Helsinki at the Intergovernmental Conference on Cultural Policies in Europe in 1972, according to which: "Culture comprises the structures, mores and conditions of life of a society and the patterns of individual self-expression and self-fulfillment therein." According to this interpretation, culture is not just an optional free time activity, but rather a significant factor in the social self-expression of an individual, as well as the factor of the overall material and cultural progress of the community. During the seventies, the principles of cultural democracy emphasized the review of "cultural policies at crossroads" whose task was to resolve the cultural identity crisis, where culture was seen as a "community lifestyle".

The former function of culture as the creator of the unique national cultural identity is replaced in the post-Malraux era with the understanding of cultural democracy as a possibility of expressing of a multitude of special cultural identities, and therefore the emphasis is focused on stimulating initiatives and creating conditions for intensive production and participation on all levels of society (Dragičević-Šešić and Dragojevic, 2005). Thanks to its dynamic diversity, culture expands the possibilities of choice and provides greater freedom to each of its members, as clearly stated in the paragraph 3 of the Universal Declaration on Cultural Diversity: "Cultural diversity widens the range of options that open to everyone (...) as a means to achieve a more satisfactory intellectual, emotional, moral and spiritual existence." As opposed to availability, this interpretation focuses on the concept of "inclusion in the cultural life" whose main characteristics are participation, cultural life, parallel cultural models and inter-sector cooperation (Dragicevic – Šešić and Dragojevic, 2005). From this perspective, the concept of cultural democracy affects the understanding of cultural participation as a possibility of active community involvement in the production and creativity which has far-reaching positive effects on the society (Đukić, 2010). The current official definitions of cultural participation omit to make a distinction of the

concept of active participation as opposed to approach, and therefore participation "includes cultural practices which involve consumption, as well as the activities undertaken within the community, which affect the quality of life, traditions and beliefs. It includes access to programs such as visits to the cinema or a concert, participation in informal cultural activities and events, or amateur artistic productions, as well as everyday activities such as for example reading books. This means that cultural participation includes both active and passive behavior patterns. However, classification of the level and type of participation influences the response to what is an essential determinant of cultural participation from the perspective of cultural democracy. Thus, it is sometimes interpreted as active involvement in the cultural production of the organized civil society, audiences' attendance of the local cultural activities, or everyday cultural habits of the individual community members" (Pascual, Dragojević, 2007).

From the standpoint of theater, the notion participation can be interpreted differently. In this paper it implies an active participation of the community in the creative production of projects which pertain to that community. We shall find a starting point for its interpretation in Augusto Boal's study conceiving theater forms under the title "The Theater of the Oppressed", which he had from 1973 onwards promoted in Brazil, and subsequently throughout Europe. The essence of Boal's idea is use of theater as a means of pursuing social and political change. According to Boal, the usual division to actors and audience should be abolished and everyone should become an active participant in the analysis and change of the circumstances of his/her life. In the introductory part of his study Boal stresses that, in the beginning, theater was a "dithyramb song" – free people sang to a free environment. And then the ruling classes conquered it and set their fences. At first, they divided the people separating the actors from the audiences, the people who perform from those who watch...

According to Boal, the oppressed people were now liberating themselves (Boal, 1984: 5). Perhaps the most recognizable form which

Boal suggests – Theater Forum, though only one possible form of participation – represents an initial platform for achieving the goal which is eliminating the borders between the community and the theater event itself. Augusto Boal's concept of the theater of the oppressed suggests the necessity of social action and intervention, conceiving theater as one of its possible means. (DragičevićŠešić, 1984: 67). We add to this interpretation Duvignaud's observation from his 'Sociology of Theater', that theater aesthetics changes in relation to social practices, but even more that it depends on the functions of theater in a particular society (Divinjo, 1973: 9). The functions of participatory theater may be identified with instigation of social actions, and solving of particular problems which concern the members of the community.

Under the term theater participation today we consider the development of "participative mechanisms" which involve the citizens and all the interested parties (Đukić, 2010) in the domain of cultural/theatrical dialogue between the formal structures (theater institutions, troupes etc.) and individual members of the community, while creating cultural patterns and content, and not simply presence (Pascual, Dragojević, 2007). Thus we come to a clarification of the use of the notion of participatory theater in this paper, which is observed more broadly than the determinants such as: community theater, applied theater, educational theater, theater of social change... Accordingly, we can understand that the question of citizens' participation in the creation, development, implementation, evaluation of cultural policies (and their practical application which includes theater, as well) is no longer a matter of choice, as much as it is now an attribute of the progressive democracies (Pascual, 2007).

The contemporary interpretation of the term, an increasing number of experiences that connect local governance and participation, divides participation into two large groups in accordance with the longevity of the objectives and basic values of the process: participation in order to provide legitimacy or participation in order to achieve transformation. When it comes to participation in order to provide legitimacy, those who promote or incite participatory practices are striving to strengthen the initial

positions, goals and interests, but they are not too interested in fundamental change. In the latter case, the objective is not to retain the initial position, as it is to empower the processes which enable the community to propose changes and transformations, as well as to discuss them.

The theater practice in this process can impact the creation of conditions for a complete communication with the community by conducting various theater projects and forms. Theater thus obtains the role of interweaving the previous theater practices and positions of the audiences, establishing a dynamic relationship in the process of achieving freedoms. Thus it becomes a field of action directed towards the audiences, i.e. the place where visitors create, share and connect with each other around content of relevance to the local community. By developing the content which, instead of being "about" something or "for" someone, results in interaction "with" the community, the theaters are diminishing the difference between the institution and the user, thus affecting the potential for creative exchange of ideas, knowledge, opinions and experience in the reflection on their common problems. In this perspective, the paper looks at the challenges faced by the participatory theater in Serbia in implementation of the strategies of public action, including the possible influence which it exerts over the advance of cultural democracy of the community, discussing three projects produced on the territory of Serbia in the last five years. The empirical method of case study was used in the research process, which included narrative analysis, but also interviews with persons behind the projects included in this study.

Cultural participation in Serbia – the current situation

The last decade of the 20th century in Serbia saw the beginning of the process of transitional changes from a totalitarian into a democratic state, and in the field of cultural policy the establishment of a democratic

cultural system and formulation of the new objectives and priorities of development (Đukić, 2011). Specific for transitional countries is the state in which the changes are experienced in all areas of social development in relation to the social, political and economic circumstances and the cultural sphere, theater included. The main characteristics of the cultural policy model in the transitional countries is that they are still "deeply dependent on the old models of cultural policy and the organization of the institutional system, and on the other hand, on the proclaimed requirements of the democratically-oriented intellectuals, focused mainly on issues of the nation and national culture" (Dragičević-Šešić and Stojković, 2007). After a decade of experiences of destruction during the 1990s –the period of extreme centralization, nationalization and manipulation – the necessary priorities on all levels of public policy became oriented towards the issues of decentralization and de-nationalization of culture; stimulation of market orientation of the cultural institutions and their efficient and effective work; establishment of the new legal framework for culture (harmonization with the European standards); multiculturalism, and active cooperation in the pre-accession processes with the bodies of CoE and EU.

By observing the issue of participation from the standpoint of access to cultural content (which includes theater productions), it is possible to note the insufficient dynamics of cultural development. The data from the comparative analysis of visits to cultural institutions in the empirical assessments summarized by Predrag Cvetičanin in his study "The field of cultural production in Serbia" shows that in the period 2005-2013 a minimal positive change was reflected only in the visits to theaters and cinemas, while the percentage of those who visit the museums, galleries, libraries, concerts of classical music and rock and roll music significantly decreased.

What can be observed is that for almost all the programs of cultural institutions the percentage of those who have not visited them even once during the year ranges around 70%. The percentage of those who occasionally visit the cultural programs of institutions is around 20% (for

motion pictures around 30%, and for concerts of classical music less than 10%), while the percentage of those who make "regular" audience (who attended the programs of cultural institutions / organizations more than 4 times a year is around 10% (Cvetičanin, 2014). The factors which can adversely or positively impact the participation in Serbia are linked to the financial capabilities of the community and its members. Accordingly, the majority of respondents highly rank the problem of lack of money, and immediately after this the problems of unavailability of content and lack of time. The issue of centralization of culture also affects its development, so the indicator of cultural participation in large cities, primarily Belgrade and others significantly differs from other, particularly rural areas. For example, over 80% of the population in the villages in Vojvodina and Šumadija evaluates cultural offer as very poor (Cvetičanin, 2007). Availability is also problematic for a variety of marginalized groups: ethnic minorities, older people, people with special needs and others.

The documents of the Ministry of Culture frequently refer to common entries concerning availability of culture, active participation of the citizens, decentralization, fostering children's creativity etc. – however, these references are rather declarative. A real need to systematically monitor and evaluate the issue of cultural participation as the substance of democratic values has not been acknowledged. The conclusion which can be drawn from all the above-stated indicates that cultural participation is not an essential priority of the institutional framework, but rather that its implementation is left to the concern of individual theater groups and companies.

The challenges of participatory theater – example of the theater projects: *Beton Mahala, Muškarčine, Banjarobija*

We shall discuss the orientation of theater practitioners towards the strategy of public action through participation, using three examples of productions created in Serbia during the last decade. The common

participatory element in all the productions is the conception of performance in which the actors communicate their personal experiences as a source for playwriting. Comparing the individual cases, respective destinies, but also media representations, we shall attempt to demonstrate in which ways this type of theater contributes to the advance of cultural democracy and affects the confrontation of the community with some delicate issues.

Theater production "Muškarčine" addresses the question of masculinity as perceived in our region. A coproduction between the Center E8 and Bitef Theater from Belgrade, it was developed and realized during five months of work as part their project "Budi muško" (Be a Man). It premiered on November 30, 2012 and since then it has been regularly performed on Bitef Theater's repertoire, touring many Serbian cities. In the performance seven young men, non-professional actors, speak about the perception of masculinity in our cultural space and its traditionally imposed forms, through their personal experiences and reflections.

"The starting point in our work was the stereotypical images of the Balkan macho-types, who are according to an unwritten rule, rough and clumsy in communicating emotions. The society expects them to behave according to a preset pattern, and our production makes an effort to change that picture and to show that what hides behind the image of a tough male (*muškarčina*) are often only scared boys, torn between their own nature and the gender role forced upon them". (Milena Bogavac, co-author, *Politika*, November 23, 2012)

According to the co-author of the production, director Vojkan Arsić,¹ theater is a "place for social dialog and mobilization of citizens around certain topics or issues". The production "Muškarčine" was created in six months, in a process which had two aims: education and co-authorship.

¹ Vojkan Arsić is the founder of Center E8, organization which assembles young people with the aim of education through theater. With a large team of associates, for already eight years, Vojkan has attempted to redefine the patriarchal models of masculinity and patriotism, promoting cultural modes which favor diversity and support gender equality.

Everything said in the performance was created in a documentary process in which the actors, young men who are not professional actors, put forward their opinions, attitudes and knowledge about masculinity. This made up the material for the text of the future performance, shaped by playwright Milena Bogavac together with the actors. The newspaper journal NIN, one of the highest regarded Serbian weeklies, proclaimed "Muškarčine" one of the three best theater productions in 2012. Statistical data obtained in the research "Young Men and Masculinity" carried out as part of the project "Be a Man" were used in the production, but also personal experiences of the coaches in this project. The artists also used materials created through a workshop process based on the techniques of use of drama in education and methodological games conceived to stimulate collective authorship, which is one of the basic aims of this project. In addition to the presence at important festivals in Serbia and abroad, the media reports of the production communicated a positive attitude towards the subject.

The same methodological approach, according to which the participants/actors in the production communicate their experiences acquired in a particular social context, was adopted in the production "Beton Mahala" directed by Branislav Trifunović and Rifat Rifatović. Seven young men and women from Novi Pazar, economic and cultural center of the Sandžak region,² take part in the production. It addresses sensitive religious, political and other social issues and divisions which young people in this town are facing on daily basis. The performance commences with an introduction of the actors by their real names and surnames: in this way, at the very beginning, the usual division into "us" and "them" gets erased. An additional detail aimed towards achieving a "common cause" is disclosing of individual parts of the performers'

² According to the 2011 census Novi Pazar has 109.327 inhabitants. The population consists of Bosniaks (around 87.77%), followed by Serbs (around 10%), a minor number of Albanians 0.25%, Montenegrins 0,30% and a dozen of other nationalities totaling 1.8%.

biographies. Separate scenes in the performance are connected by the Wikipedia article on Novi Pazar. They elaborate the issues of the school system – among other things, in the context of different nominations of the mother tongue (Bosnian or Serbian) –the intra-national (Serbian-Bosniak)relations and the hypocrisy of the parents in a situation when their son or daughter falls in love with some of "those people". Demagogy of the politicians and hate speech from the Internet forums are ridiculed, positions of the minority and the majority are researched, and identity subjects are questioned. At the very end the actors, members of the community, reveal to us in which kind of a city they wish to live.

After the second performance the production was banned without a clear explanation from the local government, but it continued its life at numerous tours in Serbia and throughout the region. The fact that the production did not meet with approval from the local politicians (who obviously had influence on its survival in the home city which "Beton Mahala" is dedicated to) testifies about the influence of participatory theater on the level of development of cultural democracy in the society. Accordingly, the media reports in this case became focused on the very question to which a personalized answer was never found: "Who is annoyed by Beton Mahala?"

"Lucky should be the city about whose misfortunes its children speak out on the stage with so much love and such a strong artistic drive like Džana, Ema, Ajtana, Draga, Lejla, Amar, Nedim and Petar did in *Beton Mahala*. The city from which children do not escape, but take it to the stage, so it could recognize itself in the theater which it deserves. Lucky should be this city from whose misfortunes children do not turn their eyes. The city in which children want to live free and speak the truth." (Predrag Lucić, *Blic*, May 6, 2015)

The fact that productions "Muškarčine" and "Beton Mahala" were respectively seen by more than 1500 visitors in a recent staging in an unconventional, open space at the Film Street Festival (2016) speaks about the importance of this subject matter.

As opposed to these participatory examples of productions performed in (un)conventional closed and open spaces, the third example refers to projects realized in penitentiary facilities, launched by the Center for theater research Aps Art. Founded in 2004, the Center develops a practice of applied theater and promotes the idea of theater as a means of personal development and social action. In addition to this, the mission of Aps Art includes "promotion and execution of different forms of participatory art which includes the community in the creative processes".³ Aps Art realized a project within the detention-rehabilitation system of Serbia under the title "From breaking to creating a prison". This initiative sought to provide an opportunity for the convicts in Serbian prisons to influence improvement of the conditions of serving their sentence and through theater at that, aiming at their better and more thorough re-socialization. This is an instance of Legislative Theater, i.e. theater in the service of the law, first conceived by Augusto Boal in the 1980s, when he served as a municipal counselor in Rio de Janeiro. At that time he created a new form with the idea to provide additional opportunities for the members of the community to express their opinions and attitudes on the municipal laws. In that way he succeeded in establishing a dialog between the citizens and the institutions. He called this process "transitive democracy", which represents a combination of practices of direct and delegate democracy.

In the case of the production "Banjarobija", connecting this form and the Theater Forum enabled opening some dialog between the citizens and the representatives of institutions, including analysis of the preconditions for adopting a specific law. The production was thus used as a means of improving a concrete legal framework which regulates the rights and obligations of this social group. As a result of the drama workshops held in prisons with more than 300 inmates, the production "Banjarobija" was created and performed by former convicts, in two prisons – KPZ Sremska Mitrovica and OZ Novi Sad. What followed was obstruction of further performances in other prisons, though both the number of performances

³ www.apsart.org

and the prison establishments where it would be performed were previously agreed upon. After a painstaking and long period of negotiation in which the project team was required to change the content of the performance because it did not correspond to the actual matter of facts, further performances were stopped and voting of the inmates in the form of a query was also forbidden. "Banjarobija" was further played out in theaters throughout Serbia (Niš, Novi Sad, Kragujevac, Belgrade) and it turned the attention both of the media and the general public to the question of the real conditions in Serbian prisons. Besides, the query was conducted both with general and professional audiences resulting in a concrete proposal which concerned improvement of the procedures of health protection of the convicted persons. This proposal required efforts in terms of connecting particular departments and public services, but not additional expenditure. Though acquainted with the initiative, those responsible for the Law on Execution of Penal Sanctions (ZIKS), themselves aware of the problem, never took into consideration these proposals nor implemented them in any form of legal action.

"The inclusion of ordinary citizens into creative processes in theater opens new, exciting possibilities in social as well as aesthetical respects. Theater processes as practiced by Aps Art enable theater to reach the most distant places, people who never went to theater, let alone dared to create theater by themselves. When I say *distant* I do not mean merely physical distance, I mean places which are invisible for the rest of the society. They are occupied by the *unwanted, unacceptable, rejected, mutilated, immoral...* When you teach these people to use the theater language, they can tell you stories yet unheard of. And if they perform by themselves, now empowered with new skills and stage language – the excitement is twofold. Such theater is often engaged in an interaction with the audience, in an effort to truly penetrate the heart of the spectator, yield a sincere reaction, absorb him into action and thus expand the effects of the theater performance" (Aleksandra Jelić, April 25, 2016).

Conclusion

By the end of the 20th century the majority of European countries had based their cultural strategies on four determining principles: promotion of cultural identity, promotion of cultural diversity, promotion of creativity and, from the standpoint of participation, the most important principle of promotion of participation in the cultural life (Đukić, 2012). The principle of promotion of participation as observed through the possibilities of strategic action influences the perception of changes in the power relations, adapting to the new initiatives in terms of financing, as well as self-organization of the community (third sector) towards the accomplishments of its own cultural interests. The new approach to cultural politics based on the principle of participation of the cultural community leads to a new interpretation of the role of culture in general.

Understanding of the current cultural system from the standpoint of cultural participation suggests engaging in partner relations between the public, private and civil sectors. This requires from all partner sides to have an equal role in deciding about the fundamental questions of cultural politics. Theater participation thus acquires the role of an important factor in social accomplishments of the community, but also a factor of its overall spiritual and cultural advance. The contemporary production involving theater participation places emphasis on encouraging initiatives and creating conditions for an intense exchange and participation at all levels of the society. In the Serbian context, the analysis shows that these levels may be concerned with different sensitive questions which need to be resolved in the society, but also that the possible survival of a particular production depends on the level of development of democracy in that same society. While individual members demonstrate with their theater activities some readiness to face the issues of relevance to them, the ruling groups most often apply the politics of ignoring and/or banning a certain issue i.e. performance.

Owing to its dynamic diversity, theater participation expands the possibilities of choice, gives greater freedom to each of the participants

and promotes the activity of inclusion in the cultural life. However, inadequate development of democracy in the society affects the possibility of implementation of cultural democracy. Thus this concept, followed by specific examples which stand outside the institutional frameworks, lacks more significant results in reflecting on the problems of a community. In insufficiently democratic environments, with banning of the participatory projects, the ruling groups obstruct the effects which participatory theater may have in the context of cultural democracy, including its far-reaching positive effects on the society as a whole.

References:

- Boal, A. 1984. *Pozorište potlačenog*. Niš: Gradina
- Cveticanin, P. 2007. *Cultural Needs, Habits, and Taste of Citizens of Serbia and Macedonia*. Nis: Committee for Civic Initiative.
- Cveticanin, P. 2014. *The Field of Cultural Production in Serbia*. Nis: CESK.
- Dietachmair, P., Pascual J. I Ruiz, Dragojevic S. 2011. *Guide to Citizen Participation in Local Cultural Policy Development*, Kotor: EXPEDITIO.
- Divinjo, Ž. 1978. *Sociologija pozorišta*, Beograd: Beogradsko-izdavačko-grafički zavod
- Dragicevic Sesic, M. I Dragojevic, S. 2005. *Art Management in Turbulent Circumstances*. Belgrade: Clio.
- Dragicevic Sesic, M. I Stojkovic, B. 2011. *Culture, management, animation, marketing*. Belgrade: Clio.
- Djukic, V. 2012. *State and Culture: of Contemporary Cultural Policy*. Belgrade: Institute for Theatre, Film, Radio and Television of the Faculty of Dramatic Arts.
- Djukic, V. 2011. *Development of cultural policy*, Jurnal Culture, 130 Belgrade: Institute for Cultural Development Research.
- Matarasso, F., Landry, C. 2003. *Balancing act: 21 strategic dilemmas in cultural policy*. Belgrade: Balkankult.
- Mekli, Z. 1981. *Cultural democracy*. Jurnal Culture, 53, Belgrade: Institute for Cultural Development Research.

**КУЛТУРНИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ НА РОДОВИТЕ
ИДЕНТИТЕТИ КАКО ПРЕДИЗВИК НА
ПЕРФОРМАТИВНОСТА**

Through the view of culture studies, as the most widespread form of modern materialistic approaches to art, the way of interpretation is changing, leaving the interest to the history of art and dance problems as a background, and focusing on the ways of presenting and representing the symptoms of culture, in synchronic and diachronic sense. From this aspect, today we can talk about the history of showing the body, space and time or gender, race, ethnicity, environmental age, class positions etc. through performativity, or to be more precise, through the area of dance.

On the issue of borders and their research through the body of the performer, we can talk in general – how the contemporary system of living determinates the individual and humanity, what is the human being and what it may represent, which is linked to discipling the boundaries of understanding, care, control and the presence of the body, also with the place of the performer in his revealing and participation in at these processes. The actions of the performer where he uses his own body as material, vehicle, tool, we can intertwine various aspects of the relationship to the existential, personal, social, political, religious, psychotic and boundaries of sex, where the actions often contain different layers of performative interpretation of reality and its limits, where their consideration is thematic and formal in way of giving the reference to certain trends that in reality intertwine with many others.

Клучни зборови: перформанс, тело, пол, машко, женско

Додека полот е биолошки определен од физиологијата на човекот, родот се однесува на самосознанието и е определен од улогата одредена во општеството, односно се влијае и формира под влијание на социјални фактори. Меѓу импортните теми за „граница“, „идентичност“, „различност“, „права на малцинство“, темата за родовите идентитети, односно gender, од социјалното поле се пресликува и во полето на современата уметност и култура. Половата идентификација која не се поврзува со родовиот идентитет (роден маж или жена) се преточува во перформативните дејности, под влијание на надворешно спонзорирање, насочувајќи го вниманието кон малцинствени проблеми, со кое веќе се третира одредена проблематика. Така во фокус доаѓа геј-проблематиката, женското присуство паѓа под сенката на феминизмот, а со NO Manifest не преостанува нешто што би можело да го оспори танцовото тело, но тоа не значи дека веќе е оспорено сè што може да се оспори, туку значи дека суверена и еднозначна критика веќе не е можна.

Помот полова улога е тесно поврзан со половата припадност, половото самоспознавање и половата активност. При изучувањето на половата диференцијација треба да се земат предвид социјално-историските фактори. Затоа под рака со биолошкиот поим за пол, во современата наука се среќаваме со поимите социјален пол и родова идентификација. Родовите студии како едни од најважните делови од современата социјална психологија и психологијата на полот имаат цел да ги изучуваат социјалните и културните различности во положбата и однесувањето на мажите и жените во конкретна социокултурна средина. Врз родовото идентификување на личноста влијаат половата социјализација, каде што општеството и воспитувањето влијаат врз усвојувањето определен систем полови улоги; и психичниот пол каде што суштината се изразува во тоа како

личноста сама се восприма себе како претставник на одреден биолошки пол.

Гледајќи назад низ историзацијата на танцот од аспект на студиите на култура, поимите за машко и женско танцово (изведувачко) тело се развиваат онака како што се развива и општествената свест. Машкиот родов идентитет во буржоаското општество се прикажува само во однос на спротивниот женски идентитет, низ поништување на другите релации и се конструира како натсексуален идеалитет, апстрактна реалност која ги универзализира поединечностите и ги крие нетипичностите. Поради предрасудите за феминизираноста на балетот во 19 век и неговото доведување во врска со хомосексуалноста, доаѓа до повлекување на машките танчери. Развојот на модерните идентитети на средната граѓанска класа бараат машките фустани да ги нема, да нема јавно изразување нежност и украсување на машкото тело, што доведува до привлекување внимание и еротизам, па затоа се менува и буржуаскиот костим во црно и неутрално. Во балетот, на машкиот балетски играч му е доделена улогата на невидлива, неопходна, галантна поддршка (естетизиран секундарен фалусен потпирач) на балерината. Целта е погледите и вниманието да се пренасочат кон женскиот изведувач (балерината), со што се потенцира танчарската мажественост, избегнувајќи го погледот на другиот маж и поистоветувајќи се со мажите во публиката кои телото на балерината го гледаат како објект на своите желби. Тврдењето на Бергер дека мажот гледа жена, а жената се појавува, односно се гледа себеси како е гледана, понудена понуда на другиот, укажува дека идеалниот посматрач е маж и дека во западното општество тој што гледа и тој што е гледан се одредени цврсти родови позиции. Овој родов поглед покажува и хиерархија и конвенција на начини на кои мажот и жената се сместени во традицијата на европското сликарство, театар, опера, балет. Меѓутоа, дури и критиката избегнува да се насочи кон анализирање на ова безинтересно машко тело, бидејќи се смета дека овде позицијата на мажот не се поклопува со „реалната“, надворешна

(приватна) позиција на мажот во општеството, која е доминантна и поседува власт. А од друга страна, токму за да се привлече вниманието на машкиот гледач-поседувач на капитал, балерината испакнува. Машкиот танчар во 19 век поседува виртуозна техника, но сепак е спореден објект за внимание и е именуван како исклучок од правилата на неемоционалниот и неекспресивен маж. Промена се случува со појавата на Нижински, и нешто подоцна - Тед Шоун, кои сепак ги развиваат начините на машката експресија. Нижински успева повторно да ја врати позицијата на мажот во балетот на исто рамниште со онаа на жената, каде што едното тело не може без другото за целосен пленителен ефект и заедно со Фокиновата помош, го реконструираат машкиот род на изведувачот, пронаоѓајќи ја повторно неговата сексуалност и еротски танцов идентитет. Во САД во почетокот на 20 век, доаѓа до повторна промена на идентитетот на машкото и женското танцово тело. Хомофобичноста на овој период ги враќа доминантните хетеронорми и ограничувањата на танцот на агресивен израз во однос на машкото танцово тело. Марта Греам го реконструира машкото танцово тело од аспект на женскиот поглед (кој досега не се земал за премногу значаен) и го креира според нормите на сопствениот идеал за машко тело, подложно на уживање од женската публика. Нуди тврд и мускулест речник, каде што мажот е хероизиран и посакуван. Во постмодерниот период, Канингам воведува „унисекс кореографија“, кореографија на родова кооперација, чија цел е испитувањето на движењето, движењето како движење, како одделен движечки елемент, кој е основата на танцовата анализа, независно од родовиот идентитет на изведувачот. Стив Пакстон, пак, се занимава со фацијална експресија и употреба на секојдневни движења, каде што се избегнува докажувањето на мажественоста на посматрачот.

Од поглед на историзацијата на женското танцово тело, многу честа теза на феминистичките теоретичарки е дека белиот балет е опресивен за жените, а модерниот е ослободувач. Иако позицијата на жената во балетот е примарна, таа сепак е зависна од машкиот

придржувач (*pas de deux*). Една надворешна тематика е преплетена и низ балетската нарација, каде што основното и најзначајно случување во животот на една жена е брачниот чин. И во класичниот и во модерниот танц, судбината на типичната жена е бракот. Главните улоги се изведувани од млади и витални балерини, кои се во екот на својата физичка снага, сексуалана и танчарска сила. 20 век е период на женска доминација. Раниот модерен танц ја поставува жената на позиција каде што таа сама себеси е доволна, се јавува како изведувач, кореограф, продуцент и темата за брачната заедница ја губи својата актуелност. Инвазијата на исклучиво женски изведувачи и кореографи (Лој Фулер, Исидора Данкан, Рут Сен Дени) го засилува феминизмот, се бори за силната позиција на жената во општеството каде што се наблегнува на женската еманципација, наспроти репродуктивната патријархална улога на жената во општеството од 19 век, претставувајќи ја како складиште на духовното и божественото. Мери Вигман, со својот експресионистички танц, дава една поинаква слика за женското тело кое секогаш било возвишувано и естетизирано. Таа го прикажува во еден силен експресионистички приказ, каде што не мора да доминира убавото и женственото. Ја доведува во прашање конвенционалната женска убавина, прикажувајќи ја другата страна на жената, која секогаш била маргинализирана. Со појавата на танчарките од Џадсоновиот танцов театар, доаѓа до нов пресврт. Ивон Рајнер прави кореографии само за женски изведувачи, каде што на виделина доаѓаат вештината, интелигенцијата, компетентноста и силата на женското тело наспроти нежното, слабо и крeвко женско тело на балерината. Комбинацијата од тело, емоција и интелект презентираат како едно женско тело може да вклучува сè само по себе, а во исто време може да биде доволно еротично и политичко. Работата на Триша Браун и Ивон Рајнер донесуваат на сцена елементи на либерално-феминистички проект на изедначување на родовите и нивната работа била реална политичка трансформација во светот на уметноста.

Телото на изведувачот (уметникот) е објект на биополитиката и политизирањето на полот во однос на стратегиите на власта. Фуко го засега проблемот за тоа како техниките ја јас-от стануваат проблем и објект на државната власт. Една негова статија прикажува шема за историско анализирање на „начините како се самораспознаваме во општеството, како дел од социјална целина или како дел од нација или држава.“ (Essential Works of Foucault 1954-84 "The Political Technology of Individuals": Power, James Faubion, ed. New York: The New Press, 2000, 404). Според Фуко, биополитиката е политичката власт која навлегува и ги контролира сите аспекти на човековиот живот, а биовласта е технологија на биополитиката, која го контролира населението како група, имајќи моќ буквално врз телото. Основните биолошки карактеристики на човековиот вид стануваат објект на политички стратегии, дел од генералната стратегија на власта. Биовласта е и контрола врз дисциплинирањето на телото во однос на навиките, репродуктивната практика, сексуалноста и сл. Биополитиката и технологиите имаат влијание врз поимот „пол“ - социјален и биолошки. Темата е со општествено-социјален карактер, а надоврзувајќи се на современите разбирања на перформансот, каде што сè што се прави (изведува) е перформанс, можеме да заклучиме дека влијанието на биополитиката и биотехнологиите освен што е тесно поврзано со секојдневното човеково постоење, е во исто толку длабока релација и со перформансот. Колку и силно да е влијанието на систематизацијата, современиот дух е сè повеќе слободен и се бори за истакнувањето на различностите и симнувањето на барикадите. Во перформансот се поставува прашањето за стратегиите и тактиките на изведување/конструкција на танцовото хетеросексуално, хомосексуално, лезбиско, бисексуално, андрогено, полисексуално или асексуално тело. Со понудената слика повторно се остварува оној огледален ефект, каде што човекот во публиката преку танцовото тело се пронаоѓа себеси како хетеросексуален, хомосексуален, андрогин и сл. Полот и неговото надминување се од големо значење за општеството и треба да биде цел на секоја една

индивидуа која избира да живее слободно. Секоја од овие стратегии сè помалку се третира како естетска категорија или категорија на еманципација на можностите на ослободување на телото и погледот на телото и повеќе како критика и деконструкција на општествените модуси на прикажување и изразување. Односно, за историјата на танцот во рамка на студиите на култура, не е важно прашањето дали телото на машкиот танчар е феминизирано или телото на женската танчарка е мажествено, туку е важно на кој начин граѓанското општество спроведува десексуализација и цензура на сексуалните идентитети на машкото и на женското тело во изведбата.

Користена литература:

Ramsay Burt .1995. *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*.
London:Routledge

Sally Banes.1998. *Dancing Women – Female Bodies on Stage*.
London:Routledge

Ана Вујановиќ .*Едни, втори, трети ... н-ти ТЕЛА ВО ТАНЦ*

Basow, S. 1992. *Gender Stereotypes and Roles*. Pacific Grove,
California:Brooks/Cole Publishing Company

UDK 78.01:111.852

78.01:111.852]: 781.68

78.091:78.073

Ива Дамјановски

*Факултет за музичка уметност,
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ Македонија*

СЦЕНСКОТО ДЕЛО НА ИДНИНАТА: СОВРЕМЕНИОТ ПЕРФОРМАТИВЕН ФЕНОМЕН ВО МУЗИЧКАТА И ДРАМСКАТА УМЕТНОСТ, НЕГОВИОТ РАЗВОЈ И КОМУНИКАЦИЈА СО ПУБЛИКАТА

The unpredictable future of the artistic phenomenon, that is to say the future development of its form and content, make it an attractive topic for current scientific research. This includes performativity and the challenges that social changes impose on the performing arts such as recent technological advances, one of the key factors responsible for changing the way we create and perceive art. It is key that we determine the problems with which the main participants in the performance process are faced:

- the performer – the elements and principles of a successful technical as well as emotional interpretation of the contemporary art work
- the author – contemporary challenges when writing a piece intended for public performance
- the audience – a deciding factor of the way performing arts persist and develop, their value and quality, their existence in general.

In order to accurately hypothesize the future of the performativity phenomenon, above all musical interpretation, dance, opera, and the theatre, it is necessary to analyze its evolution through history. This research paper also includes this aspect, comparing the historical development of art with the Hegelian dialectic process. Here we impose the idea for stage art's ensuing path as a synthesis of its own affirmation

and negation, resulting with the birth of new hybrid forms and the return to syncretism from which it originates.

Клучни зборови: перформативност, изведувач, публика, дијалектика, синкретизам.

„Нештата може да се предвидат, дури откако ќе се случат.“
- Ежен Јонеско, *Носорог*

Во духот на естетиката на еден од татковците на драмата на апсурдот, Ежен Јонеско и самото постоење на модерниот уметнички феномен, и овој текст самиот по себе би имал еден противречен карактер. Рихард Вагнер, кој го именува своето дело „Уметничкото дело на иднината“ во самото дело пишува: „Секогаш гледаме кон иднината со окото на сегашноста, со окото што може да ги мери идните генерации само според стандардот позајмен од Луѓето на Сегашноста и го поставува така универзалниот стандард на човештвото.“ (Wagner, 1849;86) Иако навистина сме ограничени во дофаќањето на формата и начинот на постоење на идното уметничко дело, а со тоа и на идното уметничко сценско дело, конструктивниот обид да се постави хипотеза за понатамошниот развој на уметничкиот феномен е значаен за разбирање на промените со кои е соочено човештвото и последиците од истите, не само од уметнички туку и од социолошки и психолошки аспект. Всушност, разбирањето на современите предизвици со кои е соочен уметникот ја дава сликата на нејзината иднина, чија потреба е за да можеме да го разбереме дејствувањето на уметникот повторно во сегашноста. Статистичките податоци покажуваат дека трендот на посетеност на културните настани на глобално ниво опаѓа, што ги вклучува пред сè сценските уметнички изведби. (National Endowment for the Arts 2015)(National Endowment for the Arts 2015) (TNS Opinion & Social

2013) Токму затоа и се наметнува потребата за анализа на феноменот, пред сè поради неговото зачувување, но и мотивот за истото. Интересен резултат од истражувањата е дефинирањето на главните причини за празните сали, односно недостигот на време и недостигот на интерес, додека дури по нив доаѓа финансиската спреченост. Очигледно музиката и театарот тешко може да се натпреваруваат со останатите активности на денешниот човек и се претвораат во „фон за мошне зафатени луѓе“ (Jankélévitch, 1961:97), според формулацијата која Јенкелевич ја позајмува од Ерик Сати. Оттука, денешниот уметник, без оглед на тоа дали се работи за авторот на делото наменето за сценска изведба или самиот изведувач, е соочен со најтешкиот предизвик досега: кризата во самата потреба за уметност, или нејзината *raison d'être* бара од естетичките расправи повторно поставување на прашањето за односот меѓу утилитарноста и уметничките вредности. Современиот живот, дефиниран преку секојдневието на „масата поединци“, е во една од карактеристичните фази на дијалектичкиот историски процес, на судирот меѓу степенот на развој на технологијата и нејзиното доживување во свеста на човештвото. Се чини дека сме сведоци на потврдувањето на Марксовите тврдења припишувани на технолошкиот детерминизам; имено дека технолошките промени влијаат врз културолошкиот развој, начинот на перцепција на културата и нејзиното доживување. (Heilbroner 1967) Перформативниот феномен во уметноста е соочен посредно, но и непосредно со последиците од развојот на технологијата, кој се чини дека е во постојано забрзување. Меѓу влијанијата врз творечкиот процес на современото уметничко дело е и промената во естетските вредности, естетскиот релативизам и аксиолошкиот хаос, кои се дел од модерната естетичка мисла. Истовремено, современото дело, користејќи се со формулација во духот на Јунговиот архетип, ги содржи естетските вредности и творечки концепти на сите досегашни уметнички дела и е принудено да ги надминува техничките, како и идејните решенија на неговите претходници одново и одново во име на оригиналноста. Обидувајќи

се преку анализата на конкретните предизвици со кои се соочени трите главни члена на перформативниот процес: авторот, изведувачот и публиката, воопшто, но пред сè во современите социоекономски, технолошки и културолошки услови и нивниот ефект врз мислата, да дадам извесен осврт врз модерниот творечки процес посветен на сцената, во име на неговата иднина, среде Zeitgeist-от на уметничката егзистенцијална криза или симболично, нејзиното соочување со сопствениот апсурд.

Авторот

„Да се компонира музика, да се свири или да се пее, истата да се интерпретира со свирење и со пеење, или дури кога се слуша притоа повторно создавајќи се, зарем тоа не се три начини на дејствување, и значително повеќе од три случувања отколку три гностички става? Создавачот, изведувачот, кој е активен секундарен создавач, и слушателот, кој е фиктивен секундарен творец – сите тројца учествуваат во некој вид магичен чин..“ (Jankélévitch, 1961:75) Иако се однесува на музичката изведба, тврдењето на Јенкелевич очигледно може да се примени на сценската изведба воопшто, вклучувајќи ја и драмската. Имено, перформативниот феномен не е само егзекуциски, туку и творечки и низ перформативниот процес делото кое се изведува „доживува“ повеќе од една креација. Истовремено, самото дело во извесна генеричка смисла се разликува од поединечните интерпретации и тоа може да биде доживеано и само преку читање на текстот или партитурата, првата фаза на постоењето на уметничкото дело наменето за сценска изведба. (Ingarden, 1931) Според Ингарден, самиот текст или партитура претставуваат само шема со помош на која преку интерпретацијата делото би станало присутно. Текстот или партитурата како интенциски предмети се всушност волјата на авторот која го бара своето остварување. Бидејќи при создавањето на музичкото или

драмско сценско дело, авторот се обидува да ја изрази својата волја со помош на јазик определен од извесни конвенции, кои би требало да го олеснат веродостојното пренесување на неговата идеја низ перформативниот процес, новите идеи бараат нови знаци. (Ingarden, 1931) Од оваа причина и самата форма на напишаните дела битно се разликува од онаа на делата од минатото и еден од предизвиците со кои се соочува современиот автор е самото бележење на иновативната замисла и доловување на соодветните изразни средства во самиот текст. Што се однесува пак до креативниот предизвик на создавањето на современото уметничко сценско дело, клучниот проблем со кој е соочен авторот е поставувањето на оригинална идеја со помош на веќе постојните или сосема нови изразни средства. Она што ја предизвикува тешкотијата е всушност огромниот број на веќе создадени дела и нивната достапност. Постојаната изложеност на векови уметничка креација, резултира со зголемена деривативност и недостаток на вистинска прогресивна мисла. Денешниот автор ги трпи последиците на модернизмот, исцрпувањето на сите средства и нивно проширување до самото распаѓање на формата и нејзина негација. Истото се чини дека се случува и во поглед на естетските вредности во уметноста; Шенберговата еманципација на дисонанцата и рушењето на тоналниот систем или негирањето на основните елементи на драмата, како дијалогот, во делата на Бекет и Јонеско доаѓаат по поезијата на Шарл Бодлер и неговата „естетика на грдото“. Ова исто така има големо влијание врз модерната творечка проблематика бидејќи, парафразирајќи ги зборовите на Ингарден: артизмот на творечкиот чин всушност почива врз тоа од сите можни форми, односно средства, да се одберат оние што може да бидат естетски вредни. Ова е посебна тешкотија среде модерниот естетски релативизам.

Изведувачот

„Секоја изведба на музичкото дело е извесно индивидуално одвивање (процес), кое се развива во времето и кое е еднозначно сместено во него.“ (Ingarden, 1931;10) Како веќе дадена онтолошка дефиниција за музичката изведба, но која очигледно се однесува на каква било сценска изведба, вклучувајќи ја пред сè драмската, тврдењето на Ингарден зборува за вонвременската, односно надвременска карактеристика на сценското уметничко дело. Преку изведбата на веќе напишаното, делото ја остварува својата квазивременска структура, но истовремено станува и реализација на авторовиот интенциски предмет. Сега, во рацете на изведувачите, делото се пресоздава, добива ново толкување и емотивен контекст (кој подоцна ќе биде повторно нов кога делото ќе стаса до публиката). Проблематиката на модерната изведба се однесува и на техничката и на експресивната компонента. Новите идеи, проширувањето на системите за изразување, односно нивното рушење поставуваат нови барања за музичарот-изведувач, односно актер; самата иновативност во напишаното всушност претставува барање на сосема ново, дотогаш невидено случување на сцената и му ја препушта целосно одговорноста за неговото создавање на изведувачот. Неговата задача во овој случај, во ни една смисла не може да се одреди како чисто интерпретациска. Освен тоа, во техничка смисла, модерното дело и неговиот синкретизам бараат нови вештини и надминување на техничките способности на сите претходници. Што се однесува до проблемот на експресијата и емотивното доживување, овој проблем не му припаѓа само на модерниот уметник и е досега разработен во многубројни расправи. Современата проблематика на емоциите кај изведувачите пред сè се однесува всушност на нивната негација во современите дела. Се чини дека модерното уметничко дело всушност, пред сè, претставува интелектуално, а не емоционално искуство, со што експресијата или „трагизмот“ стануваат естетски негативни. Ова претставува посебен

проблем во изведувањето на постарите дела создавани во друг социопсихолошки контекст, но и на начинот на доживување на експресивниот момент при изведбата на модерното дело и неговата улога во комуникацијата со публиката. Причината може да се каже дека лежи повторно во социолошката клима и модерниот култ кон рамнодушнота, кој парадоксално како естетски ги вреднува и речиси гротескно нагласените емотивни превирања. Според тоа, на сцената, модерната уметност или молчи или вреска и сè помалку успева да го привлече вниманието на публиката преку суптилниот израз.

Публиката

Третиот и последен духовен креативен субјект во перформативниот процес е публиката. Останува неогворено прашањето дали е навистина авторот или публиката двигателот на целиот процес на создавање на сценското уметничко дело уште од самиот негов зачеток. Ставовите во однос на публиката се исто така во опасност од екстремните пристапи: делата или воопшто не се обзираат на публиката и дури имаат цел да не ѝ се допаднат, или пак, нивната цел е токму да го добијат нејзиното одобрување, во кој случај се лишени од индивидуалноста. Според Шлегел, самиот хор на античката трагедија, основниот елемент од кој извира целата уметност воопшто, ја претставува публиката. (Schlegel 1767-1845) Ова дава интересен начин на толкување на комуникацијата на публиката со делото. Имено, прашањето за нејзината улога во перформативниот процес може да се поврзе со аналогијата на процесот на комуникација и мотивот за објавувањето на уметничкото дело. Доколку одговорот на прашањето зошто уметникот се решава да оствари врска помеѓу своето дело и јавноста, која е често битна карактеристика која го разликува професионалното и аматерското творење, е остварувањето комуникација и пренесувањето извесна

порака (од авторот кон публиката), може да се каже дека станува збор за една уметност како обраќање. Шлегеловата теорија, пак, открива интересен аспект, од кој би можеле да го толкуваме таквиот процес всушност како комуникација на публиката со самата себе. (Ова прашање се однесува и на процесот на комуникација воопшто, како и прашањето дали е неговото остварување навистина возможно или, пак, сме способни да комуницираме само со тоа што е веќе присутно во нас самите). Сепак, несомнено е дека однесувањето на публиката е клучно за развојот и начинот на постоење на перформативното дело, што е очигледно денес преку последиците врз уметноста од недостигот на интерес кај публиката, на кој сме сведоци. Што се однесува до причините за оваа појава, како еден од главните виновници е токму технолошкиот развој, со кој доаѓаат индустријализацијата на уметноста, хиперпродукцијата и огромен број други, подостапни активности, кои претставуваат помал интелектуален и емотивен предизвик и со кои поединецот решава да го исполни слободното време, на сметка на учеството во културните настани. Тука посебно место има лесниот пристап до огромна архива снимени изведби, кои го имаат целосно изменето начинот на поимање на перформативниот феномен. Иако потекнуваат токму од него и се невозможни без неговото реално одвивање во извесна форма, снимените изведби се чини дека се најголемиот непријател на перформативноста. На пример, парадоксално, податоците покажуваат дека сè повеќе расте бројот на посетители на големите концерти на популарните изведувачи (чии дела се најлесно достапни и дел од секојдневието и чии изведби не даваат голема музичка разлика во однос на студиската снимка), а се помалку на концертите од другите жанрови, дури и онаму каде што изведбата е уникатна и претставува единствен пристап до делото. (Pollstar 2013) Всушност, се чини дека клучното прашање е кој е мотивот на публиката? Статистичките истражувања покажуваат дека најчестата причина за присуството на публиката е од социјален карактер, додека значително помал процент од испитаниците доаѓаат поради самата изведба, што самото по себе

е влијание врз квалитетот на делата и изведбите, сведени на разонода, или повод за социјализација.(National Endowment for the Arts 2015)

Сценското дело на иднината?

Како ќе се одвива понатамошниот развој на перформативниот феномен? Иако не може да се каже дека сценското дело е во изумирање, се поставува прашењето дали истото важи за неговиот квалитет и дали генијалното современо сценско дело останува без публика, што би значело негово исчезнување бидејќи ја негира неговата смисла? Дури се поставува и прашањето дали воопшто човештвото денес има потреба од квалитетното современо сценско дело и дали воопшто тоа има улога во модерното општество? Тргувајќи од дефинирањето на критериумот за квалитетот на уметничкото (сценско) дело, повторно се враќаме кон неговата естетска вредност. Без оглед на тоа што денешната сценска уметност може истовремено да се нарече крајно рационализирана, како и расцут на ирационализмот, (Ingarden 1931) тоа што останува во неговата суштина е естетската интенција. Целосно се фокусираме на делото само ако тоа се претстави како естетски субјект. Без естетската компонента тоа само ќе упатува на нешто друго.(Ingarden, 1931) Во време кога публиката од изведбата не бара емотивна катарза, ниту бегство од реалноста (виртуелната реалност е достапна преку технологијата), делото е во опасност да ја изгуби длабочината и се обидува да ја надомести преку надворешни, теориски дообјаснувања. А самата длабочина, според Јенкелевич, претставува огромна иднина на размислување и двоумење (Jankélévitch 1961), и вредноста на делото сепак можеме да го мериме во интензитетот на неговото идно интелектуално и емотивно доживување во свеста на публиката, со тоа и неговото влијание врз неа. Ова, пак, зависи од довербата на публиката во уметничкото дело, која е тешко да се освои во период на омасовување на скептицизмот и за која решавачка

е неговата естетска вредност (довербата се чини се постигнува само преку моментот на убавото, без оглед на начинот на неговото поимање). „Без мисијата на уметничкото дело во себе да вplotи естетска вредност, нема уметност, но ја нема ни нејзината општествена, културна или каква било друга мисија.“ (Ingarden,1931;66) Ако го разгледуваме, пак, историскиот развој на уметничката форма низ призмата на хегелијанската дијалектика, може да се каже дека уметничкото дело на иднината, откако го преживува исцрпувањето на сите познати средства до постигнувањето на совршените класични форми, или поставувањето на целосно оформената теза; потоа нивното рушење и создавањето на „антиуметност“, како нејзина антитеза, ќе претставува извесна синтеза на сопствената афирмација и негација. Нова уметност, како дел од дијалектичката спирала, која живее преку сосема нови, пред сè синкретични форми, враќајќи се кон минатото на своето постоење, но одново измислувајќи го во нова сегашност, во себе инкорпорирајќи ги рамноправно своето општо и поединечно, рационалното и ирационалното начело, деструкцијата и креацијата.

Користена литература:

Heilbroner, R. L. 1967, July. Do machines make history? *Technology and Culture*, 335-345. The Johns Hopkins University Press on behalf of the Society for the History of Technology.

Ingarden, R. 1931. *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk. Bild. Architektur. Film.*

Jankélévitch, V. 1961. *La Musique et l'Ineffable.*

National Endowment for the Arts. 2015. *A decade of arts engagement: findings from the survey of public participation in the arts, 2002–2012.* Office of Research & Analysis of the National Endowment for the Arts.

National Endowment for the Arts. 2015. *When Going Gets Tough: Barriers and Motivations Affecting Arts Attendance.* NEA Office of Research & Analysis.

Nietzsche, F. 1872. *Die Geburt der Tragödie.*

Pollstar. 2013. *Year End Business Analysis.* Pollstar.

Schlegel, A. W. (1767-1845). *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur.*

TNS Opinion & Social. (2013). *Cultural access and participation.*

Publication office of the European Commission.

Wagner, R. (1849). *Das Kunstwerk der Zukunft.*

ОБРАЗОВЕН ЗЕМЈОТРЕС: ВОВЕДУВАЊЕ ЗАДОЛЖИТЕЛНО ТЕАТАРСКО ОБРАЗОВАНИЕ ВО СРЕДНОШКОЛСКИОТ ОБРАЗОВЕН ПРОЦЕС ВО МАКЕДОНИЈА

Due to the progress of technology and the turbulent producing of information, the pedagogy is confronted with a new challenge : to redefine and to re-evaluate its own methods. The role of the education process is devaluated; memorizing things becomes shorter and shorter because the habit to memorize them for long terms, or to learn them is slowly fading away.

So, the question is what to be offered on the market of knowledge? How to provide that content? Is there a need of giving another shape of the didactic programs and plans in the education institutions?

Thirty high school students from Macedonia from various cultural and ethnic origins have taken part in the research made in the period from 30th of May until 3th of June 2016. The age limit was from 15 to 18 years, which is a period when the brain activates some processes that shape the emotional intelligence of a individual. The questioned students had to answer anonymously fourteen questions of a structured questionnaire, and the qualitative and quantitative data provided a very useful information about this domain. It is believed that they will be of great contribution to the raising of people's awareness about the need of making the theatre mandatory in the high school education process in Macedonia.

Клучни зборови: театарско образование, драмска уметност, развој на личност, гимназиско образование, педагогија.

Зошто редефинирање на педагошкиот методолошки апарат?

Културната меморија постојано се редефинира и реконтекстуализира. Културните слоеви ту се обновуваат ту се препокриваат со нови слоеви на значење и знаење. Педагогијата, дисциплина која се занимава со пренесувањето на тие знаења и значења, постојано се соочува со задачата која ѝ е доделена одамна: да го устрои знаењето создавано низ историјата, како и да изнајде системи и структури кои би придонеле за неговото полесно пренесување.

Последиците од технолошкиот развој се манифестираат и преку девалоризирањето на улогата на воспитно-образовниот процес; животниот век на помнењето е сè пократок и пократок зашто навиката нештата да се меморираат, како и трајно да се научат, избледува. Сè е подостапно од кога било, сè може да се меморира со еден клик и човекот нема потреба од умствено напрегање и ментално ангажирање – информациите деноноќно му се на дофат.

Поради оваа потреба, воспитно-образовните дисциплини се соочуваат со следните прашња: Што да се понуди на пазарот на знаењето? Како да се понуди таа содржина? Потребно ли е преобликување на наставните програми и планови во образовните институции? Постои ли разлика меѓу формалното и неформалното образование? Дидактичките планирања на наставниот процес сè повеќе и повеќе ги инкорпорираат неформалните алатки во процесот на пренесување на знаењето. Се поставува и прашањето дали, можеби, методологијата на неформалното образование е дотолку присутна во формалниот образовен процес што и самата веќе е формализирана?

Целта на ова истражување не е само да се обиде да даде одговор на горепоставените прашња, туку и да го сугерира тоа што идните воспитаници би требало да го учат; да ги избере и понуди навиките и/или вештините кои би биле полезни и апликативни во секојдневието на воспитаниците. Поконкретно, дали театарската уметност/вештина треба да се воведе како задолжителен предмет во средните училишта во Македонија во една од четирите години од гимназискиот образовен процес, по избор на ученикот? Кои би биле придобивките од таквата промена во образовниот процес?

Пред да продолжиме, неопходно е да ја дефинираме театарската уметност, но и да ја разгледаме потребата на човекот да прави/гледа театар. Единствено на тој начин ќе можеме полесно да дојдеме до одговорот зошто театарот треба да стане дел од образовниот процес.

Што е театар?

За тоа дека уметностите некогаш чинеле единство може да се увериме од многубројните докази за потеклото на театарот од дитирамбот – книжевно–перформативен вид од антиката кој подоцна исчезнал. Трагедијата во Античка Грција произлегува од дитирамбот. Дитирамбот е песна во чест на богот Дионис, оргијастична и патетична, придружувана со фригиска флејта и во фригиска хармонија. Придружувана е и од мимика. За време на Дионизиските свечености, од оваа песна се развила хорската песна, која, пак, еволуирала во трагедија. Со текот на нејзиниот развој, од хорот се издвоил еден актер, потоа двајца, па тројца актери, кои ги преземале ролјите на индивидуални ликови во изведбата на сцената. Произлегува дека дитирамбот е медиумот преку кој, од ритуалот, се развила трагедијата како театарска форма.

Милован Здравковиќ [Милован Здравковић] е српски театарски продуцент, професор на Белградската академија за драмски уметности. Во *Речникот на основните театарски поими* под негово

авторство, проф. Здравковиќ нуди низа формулации и ги објаснува сите значења што овој конотативен поим ги подразбира. Поимот *позориште* (театар) има старословенско потекло и означува *место на кое нешто се наоѓа*: место за извршување смртна казна, место на кое се одвива некакво дејство, најчесто актерствувањето.

Под поимот *театар* тој подразбира и „друштвена дејност те. комплекс на театарскиот живот во областа на културата и уметноста“ (Здравковиќ, 2007:115).

Театарот, исто така, ја подразбира и институцијата задолжена за организирање и приредување театарски претстави. Здравковиќ вели дека со настанувањето на театарот во Античка Грција доаѓа до расчленување на:

„а. *театарот* – како посебна општествена и уметничко – сценска дејност

б. *театарското дело* – драмата, како посебен вид книжевност (а во нејзините рамки спаѓаат и трагедијата, комедијата, сатирата)

в. *театарските создавачи* – драмски автори, актери како и првите театарски теоретичари и организатори“ (Здравковиќ 2007: 115).

Театарската уметност е синкретична уметност во која учество имаат говорот на телото, текстот, актерите, режисерот, драматургот, сценографот, костимографот, публиката и тн. Етимолошки поимот театар води потекло од зборот *θέατρον* што значи *место за гледање, гледалиште*. Потеклото на театарската уметност е религиска, магиска, ритуална. Перформативноста, театралноста се јавува во ритуалите од првобитното време во културата на првобитниот човек каде преку танц, пеење, мимика и гест човек/група го изведува ритуалот, а останатите присутни се во функција на публика (истовремено и учесници). Почетокот на театарот е токму во моментот кога се прави дистинкција меѓу оној кој *изведува* и оној кој *набљудува/гледа*. Од ритуално-обредната форма театарот со текот на времето се стекнува со епитетот масовно културен медиум и се смета

за медиум кој е најпогоден за лесноостварлива комуникација со масата на која ѝ е наменет.

Театарот е тоа што се случува во театарската сала. Група луѓе или еден човек прави/изведува нешто на простор што се нарекува сцена. Наспроти сцената, во гледалиштето, седи публиката која го набљудува тоа што се случува на сцената. Театарот ја има моќта да создаде *театарска илузија* - моментот на реконструирање на случувања од секојдневниот живот на сцена во кои публиката целосно верува. Настанува со помош на актерите што се на сцена и со нивното одигрување низа од настани преку мимика, гест и говор. Речиси секогаш придружен елемент на театарот се костимите, сценографијата, шминката, звукот и музиката, осветлението кои, со актерите, ја формираат и збогатуваат театарската илузија.

Театарот претставува уметност што истовремено е и вечна и моментна. Може да се репродуцира и да се обновува постојано, но никогаш не може да се репродуцира идентично едно по друго.

Канаѓанката Сузан Бенет [Susan Bennett], цитирана во книгата *Теорија/Театар: Вовед* на Марк Фортиер, пишувајќи за театарската рецепција, зборува за т.н. *социјален договор*, кој гледачот/публиката го склучува со гледањето на една театарска претстава. Таа вели дека гледачот, според „потпишаниот договор“, во тој момент: „прифаќа да биде пасивен во своето однесување, но отворен, волен и активен во прифаќањето и декодирањето на знаците што се редат пред нив.“ (Bennett, 2002:137)

Зошто гледаме/правиме театар?

Двајца психолози, Ен Џ. Блад [Anne J. Blood] и Роберт Џ. Заторе [Robert J. Zattore] од Невропсихолошкиот институт во Монреал, Канада, направиле истражување за влијанието на музиката врз луѓето. Во нивното истражување учествувале 5 машки и 5 женски лица, студенти на возраст од 20 до 30 години, со минимум

осумгодишно искуство во областа на музиката. Сметале дека луѓето што се занимаваат со музика се посоодветни за нивниот експеримент зашто веројатноста за *силни емотивни реакции* поради слушање музика кај овие луѓе е поголема. Резултатите од нивното истражување се објавени во нивниот заеднички текст (со прилично долг наслов): *Корелација меѓу интензивните реакции на уживањето при слушање музика и активноста во мозочните центри одговорни за награда и емоци*¹.

Прашањето кое Блад и Заторе го поставуваат е особено интересно, но ретко поставувано прашање на кое ќе се навратиме подоцна во текстот. Уште поинтересно и поретко поставувано е прашањето зошто некој сака да оди во театар и да гледа театарска претстава, а зошто некој друг сака да го прави театарот, односно да изведува, да режира или да пишува театар?

Секој има свој одговор на ова прашање. Ние ќе ги понудиме следниве:

1. Потребата за/од театар е психолошка потреба на секој човек
2. Научно е докажано дека при средба со театарот настапува невропсихолошка реакција во организмот

Уште поважно е дека истите невропсихолошки реакции настапуваат и во организмот на тие што го изучуваат/проучуваат театарот.

Психолошки одговор

Имаме потреба од театар зашто театарот е стимул за нашите емоции, чувства, епифани, сеќавања и катарза. Театарот ни овозможува да се идентификуваме со приказната, настаните и ликовите на една театарска претстава и на тој начин да предизвика

¹ Извадоци од оваа книга, како и детали од нивното истражување, се достапни и на интернет.

чувство на емпатија кај нас, односно емотивно да не допре. Преку театарот се спознаваме себеси, но ги спознаваме и другите околу нас. Театарот нè враќа низ сеќавањата и буди спомени што ги препознаваме во настаните што се одигруваат на сцена или, пак, ги препознаваме кај нас самите.

Театарот ја има моќта да нè опушти и да нè ослободи од стрес, неговата функција е терапевтска без оглед што театарот може, понекогаш, и да нè загрижи или вознемири. Од друга страна, тој го предизвикува чувството за припадност кон колективот и може (без разлика што не секогаш) да ги поврзе, совпадне, регулира и испровоцира емоциите кај публиката. Преку една театарска претстава емотивно се чистиме од сите притисоци и во такви моменти „одигрувањето е придружено со ментална катарза, при што се ослободува закочената енергија и доаѓа до разрешување од дотогаш несвесни и нецелисходни механизми кои го инхибирале (...)“ оној што го гледа или го прави театарот (Џокиќ, 1995:63).

Алф Габриелсон [Alf Gabrielsson], шведски музички психолог, во својата книга *Силни искуства во музиката: музиката е повеќе од музика* пред истражувањето што тој го спровел, прави вовед и преглед на слични истражувања реализирани во областа на музиката. Во книгата го споменува Абрахам Маслов [Abraham Maslow] и неговото истражување во насока на силни искуства во музиката кој, пак, своите испитаници ги терал да му одговорат на низа прашања: да ги опишат најубавите искуства во нивниот живот, најсреќните моменти, најекстатичните моменти и моменти на понесеност/занес од заљубеност, слушање музика, книга, слика и која било друга креативни и уметничка сфера. Одговорите биле дека „испитаниците биле тотално обземени од феноменот кој им го предизвикал тоа чувство, заборавале на времето и просторот, чувствуваале контакт, фузија со феноменот и сето ова во комбинација со интензивни емоции и чувства“ (Gabrielsson, 2001:3-4). Искуствата, исто така, биле опишани како уникатни, незаборавни, а за некои дури и како свети. Сите потврдиле дека сакаат повторно да ги доживеат истите

сензации. Маслов, самиот, тврдел дека „музиката и уметноста може да служат и како психотерапии и да предизвикаат поинакво поимање на себеси, другите и животот, воопшто“ (Gabrielsson, 2011:4).

Ваквите моменти важат и за искуствата кои ги доживеале и оние кои имаат потреба од театар. Освен вакви искуства, докажано е дека мотивацијата за следење/занимавање со конкретната уметност се зголемува и резултира со прогрес, усовршување и надградба.

Невропсихолошки одговор

Истражувањето на Блад и Заторе се базира на проучувањето на невромеханизмите во мозокот на нивните испитаници со цел да се лоцираат позитивните и уживачки реакции јавени како резултат од слушањето музика. Регистрирана е промена при струењето на крвта во мозокот која вродила појава на *ежавење* односно *морници по телото*. Се јавиле и промени во брзината на срцебиењето и брзината на дишењето и активација на хормони во деловите на мозокот задолжени за награда/мотивација, емоции и сетилни дразби. Блад и Заторе велат дека „овие структури на мозокот се активни кога организмот реагира под дејство на други поттикнувачи на еуфорија како храна, секс или дрога“ (Blood and Zattore, 2001:1)

Со оглед на тоа што и театарската уметност и гледањето/играњето претстави предизвикува вакви сензации и реакции кај своите реципиенти можеме заклучокот од ова истражување да го поставиме во театарски контекст и да речеме дека театарот, исто како и музиката, е застапен во нашите животи заради неговото психолошко и невропсихолошко влијание врз нас.

Изучувањето, пак, на театарската уметност во средните училишта на младите лица би можело да им ги понуди и доближи истите овие искуства и ним. Таквите искуства и сензации може позитивно да влијаат врз развојот на нивните личности.

Театарот и образованието во Македонија

Појавата на театарот во образованието датира од 1953 година, а како инаугуратор на оваа практика се претставува Брајан Веј [Brian Way], театарски практичар кој неизмерно верувал во позитивното влијание од примената на театарски техники во процесот на учење кај децата. Заедно со неколкумина други театарски практичари, Веј го основа *Театрскиот центар* во Лондон истата година, кој поддржувал развој на креативноста и имагинацијата кај децата преку раскажувањето приказни.

Препознавањето на позитивното влијание на драмската/театарската уметност врз развојот на личноста кај средношколците се нагласува и во 1963 година, во текстот на Џон Њусон [John Newson] во кој потврдува дека „драмата може да понуди нешто позначајно од мечтаењето (...) Токму по пат на креативните уметности, вклучително и уметноста на јазичите, на младите луѓе може многу повеќе да им се помогне да дојдат во контакт со себеси, отколку по кој било друг пат.“ (Гарнер 2010: 5)

Предметот што се занимава со изучување на театарската уметност во македонското гимназиско образование е именуван како *драмска уметност* и е воведен во 2001/02 година, како дел од новиот наставен план за гимназиско образование. Македонското Биро за развој на образованието вели дека овој наставен план претрпува извесни промени во 2003/04 година „бидејќи во периодот на неговата примена се појавија извесни проблеми и потешкотии произлезени од некои недоречености, недоследности, и нејсанотии во самиот план, а се однесуваат на подрачјата на изборните предмети...“ („Гимназиско образование“ n.d.)

Предметот *драмска уметност* не само што е понуден како изборен предмет на учениците што ја одбираат јазично–уметничката насока (пакет Б) на крајот од нивната втора година од гимназиското образование, туку и погрешно е именуван зашто поимот *драмска*

уметност опфаќа само еден мал дел од *театарската уметност* и нејзините сфери и дисциплини.

Поимот *драма* во *Речникот на основните театарски поими*, приреден од страна на Милован Здравковиќ, е објаснет како поим што води потекло од старогрчкиот збор *драо* – чинам/правам, *драма* – чинење, дејство и означува: посебен *театарски* облик и *книжевен* вид. Несомнена е двојната природа на поимот *драма*, не само во оваа туку и во многу други дефиниции *драмата* не само што ѝ припаѓа на *книжевноста*, туку му припаѓа и на *театарот*. Сепак, во контекст на македонското гимназиско образование, *драмската уметност* се третира исклучиво како книжевен феномен и предметот го предаваат исклучиво наставници по македонски јазик и литература и/или наставници по англиски јазик и литература, исклучувајќи ја практичната/театарската примена на овој поим. Искуствата кои учениците би требало да ги поминат, како и вештините кои би требало да ги совладаат, се сведуваат единствено на книжевно-историски пристап кон драмската литература.

Пред да се предложи какво било воведување на театарската уметност во форма на задолжителен предмет, сугерираме разгледување на сегашното име на постојниот предмет, но и измена на постојните наставни планови и програми зашто театарската уметност подразбира многу повеќе од само драмска литература. Театарот има своја автономна наука, *театрологијата*, своја историја, но и сфери како *театарска режија*, *актерство*, *драматургија*, *сценографија* и *костимографија*, *дизајн на тон/музика и светло*, *шминка* и др.

Методологија

Во ова истражување, кое беше спроведено во периодот од 30 мај до 3 јуни, 2016 година, учествуваа триесет средношколци (седумнаесет девојчиња и тринаесет момчиња) од Македонија, од

различна културна и етничка припадност. Возрасната граница се движи од 14 до 18 години од нивниот развој, период во кој мозокот активира процеси кои ја обликуваат емоционалната интелигенција на индивидуата.

Учесниците во ова истражување се ученици во приватно меѓународно училиште во кое секој ученик, во текот на четирите гимназиски години, треба да се стекне со два кредита од областа на предметите што се однесуваат на уметностите. Предметот *театарска уметност* е предмет што се слуша во текот на една цела учебна година и успешното следење на предметот на учениците им носи по еден кредит од областа на уметностите. Учениците можат, според интересот, мотивираноста, но и слободните временски интервали во индивидуалните распореди да го изберат овој предмет во која било година од нивните четиригодишни гимназиски студии. Наставната програма и наставниот план по овој предмет се изработени од самиот наставник м-р Милош Андоновски, наставник по театарска и филмска уметност, дипломиран компаратист и дипломиран театарски режисер.

Испитаната група имаше заграда, анонимно, да одговори на вкупно четиринаесет прашања од структурираното интервју, а квалитативно и квантитативно обработените податоци вродија корисни сознанија од оваа област и веруваме дека како такви ќе придонесат за подигањето на свеста за потребата од задолжително воведување на театарското образование во образовниот процес во средните училишта во Македонија.

Методологијата се состоеше од два пристапа:

- опсервација на учениците
- истражување на постојните податоци

Опсервацијата на учениците е процес кој е во постојан континуитет. Овој процес не завршува, секој час и секоја средба со нов ученик или ученик со кој веќе е работено придонесуваат кон општата опсервација на однесувањето на учениците за време на часовите и останатото време поминато на училиште.

Истражувањето на постојните податоци се темели на податоците лоцирани во одговорите на испитаните ученици. Материјалот е обработен квантитативно (статистички) и квалитативно (анализа на одговорите).

Резултати

Првото поставено прашање од структурираното интервју се однесува на тоа дали испитаниците предметот *театарска уметност* го одбрале доброволно или не.

Резултатите добиени од овие одговори ни се важни зашто се однесуваат на мотивацијата што воспитаниците ја имале за истражување на театарските сфери. Исто така, одговорите на ова прашање ни помагаат да ја осознаеме отвореноста на групата за поминување една низа театарски искуства и стекнување со нови знаења: *театарската уметност* е предмет чија содржина е заснована на практична работа, со само мал дел на часови што имаат чиста теоретска и/или историска театарска содржина.

93% од нашите испитаници одговориле дека доброволно го избрале предметот, што значи дека само двајца, од вкупно 30 испитаници, го следеле предметот не по сопствен избор. Немањето мотивација уште на самиот почеток влијае на начинот на кој ученикот ќе се постави кон предметот и неговата содржина. Сепак, анализите на понатамошните одговори на овие испитаници ни покажуваат дека, со текот на времето, нивната мотивација значително се покачила во текот на учебната година.

Второто прашање од структурираното интервју е тесно поврзано со првото. Испитаниците беа прашани да објаснат кој влијаел на нивниот избор на предметот, на кое дел од одговорите се следните: „го одбрав предметот зашто ми требаше уметнички кредит, но и зашто добив препорака од претходните групи што го следеле предметот, па сакав да пробам и јас;“ „го одбрав зашто мора да

одбереме уметнички предмет, јас одбрав театар зашто мислев дека ќе биде интересно, а и беше“ итн.

Третото и четвртото прашање, повторно, се надополнуваат едно со друго: третото прашање бараше испитаникот да наведе дали причините поради кои го одбрал предметот се од *лична* или *практична* природа, додека, пак, четвртото прашање остава простор испитаникот да ја објасни *личната* или *практичната причина*. Ова прашање придонесува во стекнувањето увид за мотивацијата на испитаниците за следењето на изборниот предмет *театарска уметност*. 79% проценти од испитаниците одговориле дека причините им се лични, додека 21% или 6 испитаници од вкупно 30 одговориле дека изборот на предметот е од практична природа: најчест одговор е дека испитаникот имал „потреба од уметнички кредит.“ Останатите испитаници, чија мотивација е лична и доаѓа од нив самите, велат дека го одбрале предметот зашто „претходно имав играно во кратко филмче, уживав и сакам да играм пак;“ „заради искуството, но и за да дознаам повеќе за глумата и театарот зашто многу малку знам за тоа;“ „можеби ќе ми помогне со самовербата и со моето говорење“ итн.

Петтото прашање од структурираното интервју е од исклучителна важност за нас зашто добиваме информација колкав број од испитаниците, всушност, биле запознаени со театарот како уметност пред да го изберат предметот *театарска уметност*. Резултатот е заштрашувачки зашто точно 40% од испитаниците не биле запознаени со театарската уметност. Оваа бројка воопшто не е мала и треба да се работи на нејзиното намалување. Таа е резултат на неинформираноста на средношколската популација, средината, родителите со театарот итн. Познавањето на театарската уметност одблизу ниту може ниту, пак, се труди да ги претвори сите средношколци во актери /режисери /драматурзи. Но, изучувањето на театарската уметност во средните училишта во Македонија може да се искористи како алатка за учење и совладување животни вештини:

комуникациски, презентациски, лидерски вештини, покачување на нивото на самодоверба и др.

Шестото прашање од испитаниците бараше на кусо да објаснат на кој начин (не) биле запознаени со театарот како уметност. Оние што одговориле дека се запознаени со оваа уметност пред избирање на предметот, најчесто имале некакво аматерско театарско искуство или биле во контакт со театарот како публика, го изучувале во училиштето во кое претходно учеле, имаат родител(и) кои се занимаваат со театар и/или редовно го воделе испитаникот во театар итн. Од друга страна пак, четириесетте проценти кои одговориле дека немаат никакви познавања од областа на театарот најчесто оставаат празно место и не даваат одговор. Кај останатите, пак, тоа е повторно неинформираност, но и незаинтересираност: „претходно имам гледано театарски претстави, но никогаш не ме интересирало да истражам и да прочитам нешто...“

Следните две прашања се, исто така, поврзани. Седмото прашува дали според мислењето на испитаниците театарот може да се научи/изучи само преку книги, додека, пак, осмото прашува дали се запознаени со постоењето учебници/книги за театарска уметност за средношколци. Издвојуваме само еден дел од одговорите на седмото прашање: „не може да се научи од книги, мора да се дејствува и вклучи за да се оствари учењето;“ „не, дефинитивно не. Сум се обидувала да учам од книги и објаснувања од наставници, но најмногу имам научувано кога сум заборавала на сè и сум оставала да ме водат чувствата. Театарот мора да се изведе за да се искуси/доживее, тој е и занает на некој начин;“ „не може сè да се научи од книгите, може само дел;“ „мора да се вежба тоа што се чита;“ „со цел да се сфатат концептите на театарот треба ментор кој ќе ги споделува своите знаења и ќе ги учи учениците на театар“ итн. Од одговорите очигледно е дека испитаниците почнале да ја прават разликата меѓу *драмската* од една страна и *театарската уметност* од друга страна после едногодишното следење на избраниот предмет. Одговорите од следното прашање, пак, укажуваат на тоа дека 86% не

се запознаени со постоењето на учебници/книги кои се однесуваат на театарската уметност за средношколци. Резултатот е таков зашто во Македонија, за жал, сè уште не постои литература од тој тип. Еден од испитаниците забележува: „не, не сум ни знаел дека за театар можат да се користат книги.“ Ова истражување има за цел да сугерира и креирање на помошно педагошко средство како учебник/прирачник по театарска уметност за средношколци.

Резултатите од деветтото прашање од структурираното интервју се однесуваат на позитивното влијание што предметот *театарска уметност* го имал врз развојот на личноста на групите што го следеле. Во прашањето беа понудени шест аспекти и за секој од нив испитаниците беа замолени да го означат степенот на влијание што содржината на предметот ја извршила врз аспектите, а тоа се следниве: комуникациски вештини, презентациски вештини, интерперсоналност, интраперсоналност, вештина на говорење странски јазик и емоционалната интелигенција. Освен скалата од еден до пет (каде што еден означува најмало влијание, а пет највисоко), испитаниците имаа можност да одберат и *не* како одговор доколку содржината на предметот воопшто не влијаела врз развојот/подобрувањето на кој било од аспектите. За подобар увид, резултатите од ова прашање ќе бидат организирани и разгледани во шест подгрупи.

1. Комуникациски вештини

Етимолошки поимот *комуникација* води потекло од латинскиот збор *communication* што значи *соопштување, врска*. Наједноставно дефинирана, како што тоа го објаснува проф. д-р Татјана Котева–Мојсовска во својата книга *Опита и педагошка комуникологија*, комуникацијата е „сето она кое има содржина упатена од едно до друго место, со чија помош се реализираат промени и влијанија“ (Котева–Мојсовска 2016: 7) Процесот на комуникација освен самата содржина/порака, ги подразбира и испраќачот и примачот на содржината/пораката. Во зависност од комуникациските способности

на испраќачот и примачот на пораката зависи колку од содржината на пораката успешно ќе биде испратена/разбрана.

13% од нашите испитаници одговориле дека содржината на предметот *театарска уметност* не им влијаела на комуникациските вештини. Оваа група испитаници е група што не го чувствува влијанието на предметот врз нивните комуникациски вештини зашто истите веќе поседуваат високоразвиени способности за комуникација.

Следната група што ја сочинуваат 40% од испитаниците, на скала од еден до пет, влијанието го оцениле со 4, а 27% влијанието го означиле со 5. Останатите испитаници влијанието на предметот врз нивните комуникациски вештини го обележале со пониска оценка. Заклучокот е дека сите учесници во ова истражување почувствувале високо позитивно влијание врз способноста да остваруваат релации со своите врстници, пријатели, родители, благодарение на искуствата и знаењата усвоени од следењето на наставата по *театарска уметност*.

2. Преземтациски вештини

Презентациските вештини се тесно поврзани со комуникациските вештини. Презентацијата претставува пренесување содржина/порака пред одредена публика/аудиториум и токму поради тоа, презентирањето ја подразбира и *изведбеноста*. Квалитетот на презентирањето зависи од способноста на презентерот со која одредена содржина/порака се пренесува до повеќе примачи/реципиенти истовремено.

Високо позитивно влијание врз развојот на презентациските вештини кај испитаниците е забележано и во одговорите кои се однесуваат на овој аспект од деветтото прашање од структурираното интервју. 27% од нив дале највисока оценка (5), а 23% проценти од нив дале оценка 4.

Никакво влијание не забележуваат 17% од испитаниците – речиси истиот број испитаници кои не забележале влијание во однос на нивните комуникациски способности.

3. Интерпретациски вештини

Во овој тип вештини се вбројуваат способностите на индивидуата да стапи во релација со другите индивидуи од својата средина без разлика на *културната сензитивност, справувањето со разноликоста* како и способноста за *тимската работа*. 40% од испитаниците со највисока оценка го оцениле подобрувањето на нивните интерперсонални вештини, а 36% подобрувањето го оцениле со оценка 4. Само еден испитаник оценил дека не почувствувал никакво подобрување.

4. Интраперсонални вештини

Тековите на современото образование постепено се менуваат, па така се создадени наставните програми именувани како *Вештини на 21 век*. Во наставните програми и планови, создадени според овие стандарди, се предвидени и интраперсоналните вештини и начините за нивно оценување/вреднување. Во интраперсоналните вештини се вбројуваат „способностите за себеменаџирање, менаџирање на времето, саморазвојот и самоконтролата, како и способноста за приспособување/адаптирање.“ (Assessing 21st century skills 2011) 47% проценти од учесниците во ова интервју највисоко го оцениле развивањето/подобрувањето на нивните интраперсонални вештини додека 17% од нив не почувствувале никакво влијание. Остантите испитаници, односно 27% од нив подобрувањето го оцениле со оценка 4, двајца испитаници обележале оценка 2, а само еден означил со оценка 1.

5. Вештини на говорење странски јазик

Училиштето во кое беше спроведено истражувањето е меѓународно училиште и учениците се припадници на различни култури и етнички групи. Користењето на странските јазици силно се поттикнува, а таква практика особено се применува во рамките на предметот *театарска уменост*. Во рамките на активностите и вежбите предвидени според наставниот план на предметот, учениците без мотивирани да зборуваат на својот јазик, но и да

испробуваат нови јазици и/или јазици што ги изучуваат во училиштето.

Влијанието на содржините од предметот *театарска уметност* врз оваа способност на учениците е ниско, но сепак присутно. 57% одговориле дека не почувствувале никакво влијание врз конкретната вештина, додека 30% од нив подобрувањето на истата вештина ја оцениле со оценка 3. Еден испитаник ја оценил со оценка 4, а тројца со оценка 5.

6. Емоционална интелигенција

Поимот *емоционална интелигенција* е поим што ја објаснува способноста на една индивидуа „да препознае, именува и опише емоција/чувство, но и да ја развие свесноста за тоа како конкретната емоција им влијае врз процесот на донесување на одлуки.“ (Голман, n.d.)

Давид Голман [David Goleman], доктор по психологија, зборува за важноста на развивањето на овие вештини кај учениците и за тоа дека освен Соединетите Американски Држави, голем број други земји инкорпорираат стандарди во своите образовни програми кои поттикнуваат развивање на емоционална интелигенција кај учениците. Таков случај се и Малезија, Јапонија, Велика Британија, Австралија и Нов Зеланд итн.

60% од нашите испитаници со највисока оценка го обележале влијанието на предметот *театарска уметност* врз развојот на нивната емоционална интелигенција. 27% влијанието го оцениле со оценка 4. Само еден од испитаниците не забележал никакво влијание, еден го оценил влијанието со оценка 2, а двајца влијанието го означиле со оценка 3.

Во еден од прашалниците, испитаникот допишал дека развивањето на оваа вештина, исто така, „зависи и од наставникот.“ (Theater course student questionnaire, n.d.)

На десеттото прашање од структурираното интервју, од испитаниците беше побарано да одговорат дали едногодишното следење на предметот *театарска уметност*, на каков било начин,

негативно влијаело врз кој било од гореспоменатите аспекти? Сите испитаници одговориле дека негативно влијание не е забележано од следењето на овој предмет.

Единаесеттото и дванаесеттото прашање одат во пар зашто првото прашува дали испитаниците забележале промена во нивото на нивната самодоверба (83% одговориле со *да*), а второто прашање од нив бара да објаснат што (не) се сменило и/или на кој начин. Оние што забележале промена во нивната самодоверба пишуваат дека се чувствуваат послободни да им пристапат на другите соученици и да отпочнат разговор; нивната перцепција е сменета и можат полесно да забележат/откријат мисли и намери кај луѓето со кои комуницираат и дека истото им помага во начинот на кој се поставуваат во тие релации; се ослободиле од стравот да настапуваат/говораат пред публика поради искуствата кои ги имале/поминале во рамките на предметот *театарска уменост*; ги спознале/откриле своите силни страни; станале свесни за начинот на кој ѝ влијаат на средината и другите околу себе итн.

Останатите 17% кои не забележале промена во својата самодоверба пишуваат дека, всушност, немале проблеми со самодовербата: отсекогаш биле отворени; не се срамеле да разговараат и да се дружат со нови луѓе; да настапуваат јавно итн.

Тринаесеттото прашање од структурираното интервју е прашање од отворен тип во кое испитаниците го забележуваат моментот /активноста /вежбата која најмногу им оставила впечаток во текот на годината во која го следеле предметот. Најчесто, тоа се активности и вежби од актерска природа односно вежби и активности кои се интерактивни и практично ги вклучуваат/активираат учениците за време на часот. Некои ученици одговориле дека театарската режија и вежбите поврзани со режија биле тие што им оставиле најголем впечаток. Секако, од одговорите забележуваме дека во зависност од нивните лидерски способности едните ученици сакаат да бидат водени (оние што преферираат актерски вежби), додека останатиот дел сака да води (оние што преферираат режисерски вежби).

Последното, четиринаесетто прашање, е простор за коментари на испитаниците и најчесто таму е забележана благодарност искажана до наставникот.

Заклучок

Македонското образование има потреба од редефинирање. Последните промени во гимназиското образование во Македонија се случиле пред 15 години. Моделот е застарен и не е подреден со современите текови на образованието во светот.

Македонското средно образование не познава постоење соодветен учебник со содржини од областа на театарската уметност. Неопходно е негово изготвување/приредување, а објавувањето на вакво помошно средство би било од исклучително значење како за процесот на учење така и за театарската педагогија во Македонија.

Од истражувањето што го спроведовме, евидентни се позитивните влијанија врз развојот на личноста на средношколците кои следеле предмет на чии часови се изучувала театарската уметност. Повеќе од доволно се забележува дека содржината што средношколците треба да ја изучуваат влијае позитивно на нивната личност и вештини/способности поврзани со процесите на донесување одлуки, комуницирање, презентирање, лидерство, како и емоционалната интелигенција. Веќе постојниот предмет *драмска уметност* во државните средни училишта не само што има потреба, туку нуди и простор за преобликување на своите содржини и програма. Театарот не го сочинува само драмската литература туку и други сфери кои се комплементарни, но, за жал, не се вклучени/предвидени во постојните наставни програми и планови: театарска режија, драмско пишување/читање, актерство, теорија и историја на театарот.

Ова истражување има цел не само да ги потврди позитивните влијанија и промени во личноста кои настапуваат од следењето на

еден сеопфатен театарски курс, туку и да понуди решение за подобрување на квалитетот на образовните институции и продуцирање емоционално описменети млади лица кои се, всушност, движечките сили и мотори на едно општество. Следењето предмет поврзан со театарската уметност, со времетраење од една година, а по избор на учениците во текот на нивните четиригодишни гимназиски студии, не само што театарски ги описменува, туку и ги подготвува за соочување со предизвиците во реалниот животот: знаењето кое се усвојува од програмата на еден ваков предмет и тоа како е апликативна во средината на индивидуата. Како и да е, пред да се преземе каков било чекор за имплементирање на оваа идеја, треба да се обезбедат услови (простор, техничка поддршка), но и соодветен кадар (наставници кои ќе бидат театарски образовани, а не само литературно-драмски).

Користена литература:

Здравковић, Милован.2007. *Речник основних позоришних појмова*, Београд:Алтера.

Котева–Мојсовска, Татјана2016. *Опита и педагошка комуникологија*, Скопје: РИ-Графика.

Цокиќ, Свонко.1995).*Психодрама*, Скопје :Зојдер.

Blood, Anne J. and Zattore J. Robert.2001. *Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion*, Montreal:Montreal Neurological Institute.

Fortier, Mark.2002.*Theory/Theatre: An Introduction*, London:Routledge

Gabrielsson. Alf.2011. *Strong Experiences with Music: Music is Much More Than Just Music*, New York:Oxford University Press.

Turner, Oliver.2010. *A history of Theater in Education at the Belgrade Institute Theatre, Coventry*, Warwick :Institute of Education at the University of Warwick.

<http://bro.gov.mk/?q=gimnazisko-obrazovanie> [28.12.2016; 12:45]

<http://www.danielgoleman.info/topics/emotional-intelligence/>
[28.12.2016; 13:01]

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK84218/> [28.12.2016; 13:04]