

Катерина Петровска - Кузманова

ETHOTEATAR

МАСКА
Скопје, 2007

В О В Е Д

Книгата *Етнотеатар* само во еден свој дел се допира со фолклорниот театар, бидејќи под овој поим не се подразбира фокусирање единствено на овој вид народно творештво. Современата наука преку интердисциплинарните пристапи го проширува полето на работа и на другите перформативни форми во фолклорот и надвор од него. Во оваа смисла ќе стане збор за теориите на играта, за употребата на театарските методи во социологијата и антропологијата на театарот, сфатена како повеќезначна синтагма која ги истражува далечните егзотични и оддалечени изведбени практики, човековата феноменологија и онтологија, како и бројните номинално нетеатарски форми на човековата култура, односно човековото однесување во строго конвенционално дефинирана претставувачка ситуација. Во книгата соодветно внимание ќе биде посветено на методологијата која се користи во истражување на оваа област. Таа е значајна особено ако се земе предвид патот што го поминала, со цел да го сегментира и дефинира предметот на своето истражување и границејќи со две дисциплини кои ја создаваат како хибрид, етнологија и театрологија. Според тоа, распонот на феноменот кој се опфаќа со книгата ќе се движи од обичаите преку играта, психодрамата, секојдневната и општествената интеракција до професионалните и аматерските претстави, театарската конструкција на идентитетот, како и феминистичката, интеркултуралната и постколонијалната изведбена проблематика. Токму поради ширината на распонот во опфатот на театарските поими овој термин го нуди предизвикот да се осветлат повеќето негови аспекти. Особено ако се прифати ставот дека етнотеатрологијата не е еднострано посветување на третиот жанр на усмената литература, туку како што веќе споменавме, многу посложена проблематика.

Ракурсот на етнотеатрологијата нуди истражување на границите меѓу етнологијата и театарологијата. Дури и кога е ориентирана кон дескрипција етнотеатрологијата може да помогне во воочувањето на целината на претставувањето и неговите постапки и жанрови. Таа може да биде полезна за театарологијата и театарската историографија при проучувањето на постарото драмско наследство, особено кога станува збор за невербалните компоненти на изведбата. Етнотеатролошката анализа, кога се однесува на синкретичкото единство на претставата, може да помогне за подобро разбирање на елементите и односите на театарската уметност. Една од целите на оваа книга е да се дефинира задачата на етнотеатарот и етнотеатролошката практика која освен што ги реинтерпретира забележаните состојби ги следи и промените т.е. губењето и појавата на фолклорните претставувачки жанрови. Некои видови претстави се блиски до театарот, некои не се, но исто така и обредите можат да прераснат во театарска претстава. Заемното дејство на театарот и поведението, за резултат го имаат редот на постојани дејства кои во историјата на театарот имаат тенденција да го потчинат сценскиот живот на реалниот. Наспроти ова се случува и обратен процес, обредите ги впиваат нормите на театарот. Затоа велеме дека не може да се сфати дека ова влијание дека се одигрува само во една насока, туку дека претставува постојан и вечно жив процес. Токму истражувањето на фолклорното претставување низ призма на динамично движење како целина му овозможуваат на етнотеатрологот да ја разбере историјата и развојот на театарот. Во фолклорните изведби се случува она кон што тежнее модерниот театар, тргање на кулисите, рампата и поврзување на актерот и гледачот.

Вообичаено кога станува збор за етнотеатрологијата нејзините корени се лоцираат во средината на дваесеттиот век кога се интензивира истражувањето на традиционалните претставувачки (изведбени) практики, со цел нивна примена во современите театарски системи. Но, интересот за фолклорниот театар или народната глума досегаат подлабоко во минатото. Сметам за потребно еден дел од

книгата да биде посветен на етнотератолошките истражувања во Македонија, на Балканот и во светски рамки, со што би се заокружила сликата за етнотеатарологијата, како составен дел како на фолклористичките, етнолошките, така и на театролошките истражувања.

Етнотеатар - воведни размислувања

Првото прашање што се отвора кога се зпочнува со работа во областа на етнотеатрологијата е токму поделбата на фолклорните жанрови. Според некои истражувачи на фолклорот неговата поделба на епос, лирика и драма - во целост преземена од литературната терминологија, позајмена од Аристотел, не соодветствува на фактичката ситуација во фолклорните жанрови, или во најмала рака може да се однесува на записите на народното творештво. Во врска со спомнатата поделба треба да се каже дека разбирањето на фолклорот како појава која е поинаква од пишаната литература во епохата на Аристотел сè уште не постоела. Тој самиот во своето најпознато дело *Поетика* пишува за уметности со синкретичен, зборовно-музички карактер.¹ Синкретичната, музичко-танцовачката и драмската природа на театарските дејства, имплицира воспоставување паралела со обредот, а тоа ги насочува театролозите и антрополозите таму да ги бараат корените на овој вид уметност. Таа паралела особено видливо е сочувана во традиционалните театарски системи како што се на пр. во Кина, Јапонија, Индокина, Индија. Овие театри се разликуваат од античкиот театар по тоа што тој решително се издвоил од обредното дејство и создал свој систем, врз кој подоцна се создава формата која денес ја препознаваме како евро-американска театарска и драмска традиција. Во науката која се интересира за фолклорните жанрови разграничувањето на обредот од драмата предизвикува цела низа проблеми. Решението сè почесто се бара во обединувањето на фолклористиката со театрологијата и со пронаоѓање нови методи за истражувањето на ова гранична област која ги засега двете науки. Прашањата што се појавуваат во врска со релацијата обред/театар се

¹Балашов Д. М ., "Драма и обрядово действие (К проблеме драматического рода в фольклоре)", *Народный театр*, Ленинград, 1974,

следните: На кој начин и кога се сменила положбата на исполнителите? Како магот-служител се претворил во актер? Кои се закономерностите на тој процес? Како категоријата на магичната должност, преминува во друга категорија? Ова се само дел од иницијалните прашања на кои етнотеатрологијата се обидува да одговори, но и да ги разбие востановените стереотипи за сфаќањето на фолклорот и особено фолклорната драма, во системот на културното наследство.

Познато е дека фолклорот се карактеризира со: индивидуалноста во изведбата, устноста, варијантноста и непрофесионалноста. Но, тука треба да се забележи дека усната изведба на поема од некој автор нема од неа да направи фолклор, исто како што записите на усните творби не прават од нив професионална уметност. Во однос на варијантноста исто така треба да се забележи дека таа е присутна во севкупната средновековна уметност, но тоа од неа не направило фолклор, како што преобразбата на Менандровите комедии од страна на Плаут и Теренције и бројните нивни следбеници не прави од нив фолклорни драми. Тоа значи дека крутото држење до признаците не ги решава отворените прашања на етнотеатрологијата. Воопшто проблемите што се однесуваат на релацијата на обредот и драмата се едно од клучните прашања на етнотеатрологијата. На оваа релација различни истражувачи во различни периоди ѝ приоѓале од различен аспект. Во истражувањето на фолклорните форми на претставување долго се провлекувала позитивистичката идеја за прогресот од обредот до театарската претстава, што наедно може да создаде искривена слика за фолклорниот театар. Најпозната и најраширена теорија од овој вид е онаа на кембрицките антрополози која може да ја наречеме еволутивна, а се темели врз една од најзначајните, а можеби и најуниверзални митски шеми-митот за смртта и раѓањето на одделни богови. Во структурата на оваа шема драматичниот ритам на митските судбини е одраз на смената на годишните времиња. Според оваа теорија театарот настанува од религиозните ритуали, култот на смртта и повторното раѓање, кои се остварувале

по пат на процесии, оргијастички игри и организирање карневали. Оваа теорија долго се сметала за неприкосновена и единствено можна вистина. Таа се темели врз една од најзначајните, а можеби и најуниверзалните митски шеми за раѓањето и смртта на природата и претпоставените корени на античката трагедија. Следејќи ја оваа теорија се добива впечатокот дека историјата на театарот е исполнета со легенди. Тоа произлегува од тврдењето дека театарот е роден од Големите Дионизии кои како дел од култот на Дионис, се изведувани во чест на Деметра, а тесно се поврзани со земјоделските свечености. Овде Дионис се гледа како божество на годината *Eniautos-díamon*, а комедијата и трагедијата како различни стадиуми во неговиот живот (комедијата-свадба, а трагедијата-смрт). Подоцна со создавањето на дијалогот меѓу актерот и хорот се создава и првото драмско дејство и понатаму, се воведува и вториот актер. Еволутивната теорија смета дека следниот чекор води од литургијата преку мистеријата кон она што денес го препознаваме како евро-американска традиција. Но, и во евро-американската театарска традиција се заборава дека во периодот кој се означува како време кога театарот условно бил мртов, а поточно бил забрануван и прогонуван од христијаните, барем во онаа форма во која живеел во антиката, актерите/изведувачите својата традиција ја продолжуваат вон институционално. Мимичарите своите популарни точки, со кои ги презентирале своите вештини, ги изведувале на панаѓурите. Тој втор тек кој судејќи според жестината на нападите од страна на христијаните, особено во православните средини укажува на нивната популарност меѓу народот. Оттука јас се определувам за теоријата која вели дека постои влијание во двете насоки, најверојатно овие популарни ликови и нивните вештини влијаеле врз некои традиционални изведувачки форми, особено во карневалите. Ова размислување отвора низа прашања: Колку локалното население ги примало и прилагодувало овие форми како дел од сопствените празнувања? Дали театарот влијае врз обредните форми или процесот течел обратно? Дали овој процес можеби течел двонасочно? Современата теорија и

практика се повеќе сè свртува кон мислењето дека влијанието се движи во двете насоки. Токму од овој аспект кембрицката теорија се надминува од современите практичари и теоретичари на театарот. Покрај еволутивно-позитивистичкиот пристап тие на оваа теорија ѝ забележуваат дека тргнува од познатите случувања во Европа без да ги земе предвид бројните азиски и африкански форми на традиционален театар, кои сè уште живеат во својата обредна или полуобредна форма. Во почетокот на дваесеттиот век Антонен Арто, поттикнат од далечните источни култури го пишува своето дело *Театарот и неговиот двојник* во кое остро ја критикува театарската практика која доминирала со сцената во тој период. Силното раздвижување што го предизвикува ова дело резултира во втората половина на дваесеттиот век кога голем број театарски творци ги истражуваат традиционалните театарски системи на Африка и Азија. Под влијание на Арто во средината на дваесеттиот век користењето на фолклорните елементи и изведбени техники станува тренд во уметничкиот театарски израз. Менувањето на ставот кон театарската уметност доведува и до поинакви сознанија за неговиот развој, како резултат на што се создаваат нови теории, кои се обидуваат да ја дефинираат врската меѓу обредното дејство и театарот. Во седумдесеттите години на дваесеттиот век Теодор Кирби ја развива својата теорија, која условно можеме да ја наречеме шаманистичка. Таа тргнува од изведбата како елемент што го поврзува обредот и театарот, а потеклото на театарот го гледа во исцелителските ритуали определувајќи го магот како првиот актер. Наспроти ваквото гледиште стои фактот дека некои фолклорни појави се блиски до театарот, но истовремено истражувањата во оваа област, водат кон сознанието дека тие не можат да се разгледуваат како историски степен во развојот на театарот. Особено онаму каде фолклорниот театар претставува жива традиција, како што е случај во Јапонија, Кина, Индија, Индокина и др.. Дури и во европскиот театарски контекст треба да се каже дека театарот не е роден еднаш, тој постојано се раѓа и постои

како прикажување, бидејќи е јасно дека обредот и играта не исчезнуваат одеднаш оставајќи простор за театар. Еволуцијата не постои ако ја разбереме како замена на обредот со драма. Со слабеење на обредот може претставата да се доближи до театарот, но можно е и свртување на процесот. Во таа смисла интересот на современите истражувања е свртен кон претставувачките аспекти во традициската култура. Современите истражувања сè помалку зборуваат за изворите потеклото, корените, тие врската меѓу обредот и театарот ја гледаат во изведбата или поточно перформативноста. Во таа насока работел и Виктор Тарнер². Тој во своите истражувања смета дека делото е неговата изведба (performance). Зборот performance, потекнува од англиското *parafournen*, односно подоцнежното *parfourmen*, што доаѓа од старофранцуското *parfourmir-par* (потполно) и *fournir* (to furnish-опремува мести), што значи дека зборот performance во себе не ја содржи нужната структуралистичка импликација за исчитувањето на формите, туку има процесуална смисла на извршување изведба. „То performance“ значи пред сè завршување на некој започнат процес, а не извршување на единечно дело или чин. Да се изведува етнографија значи да се прикажат фактите во нивната потполност и богатство на нивното дејство. Истражувањето на подрачјето на усните жанрови и нивната релација со театарот, на прв поглед јасно укажува дека сценскиот простор и сцената се широко распространети форми на изразување кои по својата надворешност укажуваат на нивно театролошко значење. Условот за развој на театралноста во фолклорот е темелен на категориите усност и слушаност што претпоставува основна конститутивна и обликовно-творечка сила со која се надополнува поетската потреба за ликовно обликување, а која може да се согледа на сцената. Велиме најпотполно затоа што во сценските настани може да се зборува, да се игра, да се свири и да се глуми на многу начини и со многу изразни можности. Затоа мислиме дека во рамките на

² види: Turner Viktor, 1989, "Dramski obred/ obredna drama ", *Od rituala do teatra*, August Cesarec, Zagreb, 192,

усната народна литература драматуршко-театарската дејност би била поширока и поразновидна, би заземала поширок простор ако оваа дејност, која спаѓа во редот на изведбените дејности не е подложна на брзо забораване и трансформирање, заради својата комплексност. Спецификата на фолклорната изведба е во тоа што таа не може да се толкува синхрониски со иманентен пристап, бидејќи вклучува симболи, ликови и постапки на претходните изведби менувајќи им го значењето. Секоја изведба е наедно толкување на минатите изведби. Покрај разликоста на формите во кои се појавува, обредот ја претставува содржина, а не формата, внатрешно активно и живо, а не надворешно пасивно и мртво, тој го проткајува животот, го определува и гради нови форми. Во ова смисла ритуалот е нераскинлив дел од животот на човештвото, а за архаичните култури тој е и главниот инструмент и двигател на развојот. Мошне е интересно прашањето, како категоријата на магичната должност за време на која обредното дејство задолжително има соодветен ефект, преминува во друга категорија, уметничко-воспитна, со потпирање врз принципите на задолжителното дејство, со што ефектот на театарската постановка како прво се разликува од ефектот на магиските танци. Не треба да не признаеме дека воопшто, таканаречените театарски елементи присутни во фолклорот во голема мера се зборовни. Тоа му е јасно на секој фолклорист, кој имал работа со живиот фолклор или вредно го запишувал. Непосредниот живот на многуте фолклорни жанрови е поврзан со личните средства на изведбата, имено-со уметничкото олицетворување на текстот не само преку зборот и музиката туку и со мимиката, изразното и претставувачкото движење на телото.

Несомнен е фактот дека сите фолклорни жанрови постојат единствено во ситуација на изведба. Од ова произлегува дека разликата меѓу усната и пишаната литература не е само во медиумот, туку станува збор за две литературни сфери со различен состав и структура на жанровите и различна релација со уметничката порака. Ако тргнеме од самиот термин фолклор ќе видиме дека

неговата анализа ја потврдува неговата прилагодливост и подложност на различни толкувања во практиката. Со терминот фолклор можеме да го опфатиме скоро секое подрачје на духовната и материјалната култура на луѓето. Во оваа смисла Маја Бошковиќ-Стули вели: „Но, заради нејасните граници на тоа подрачје, терминот фолклор, се чува во значење слично на она што му го дал неговиот автор, но наедно добива и неколку други значења. (...) Рамката во една насока му се проширува кон севкупната т.е. материјална и духовна култура на необразованите, пониските слоеви во урбанизираните култури: во друга насока значењето специфично му се стеснува на подрачјето на традициската уметност или поспецијално, на подрачјето на усмената книжевност.“³ Повеќето современи истражувачи на фолклорните процеси имаат тенденција да го проучуваат фолклорот во контекст. Односно, текстурата, текстот и контекстот да ги гледаат како три нивоа на истражување на фолклорот. Во оваа смисла текстурата се однесува на јазичките карактеристики, текстот на изведбата на фолклорното дело, а контекстот на општествената ситуација. Во оваа смисла Клод Леви Строс, етнографијата, етнологијата и антропологијата ги гледа како да се три етапи на едно истражување, а не три различни дисциплини. Етнографија е почетна научна дејност, етнологија е еден степен поблизу до синтезата, а антропологија е целосно запознавање на човекот. Следејќи ги ваквите насоки може да се заклучи дека, она што за фолклористиката претставува текстот, за етнологијата е само дел од текстурата. Контекстот на фолклористиката (луѓето и нивниот живот) е текстот на етнологијата. Во оваа смисла Лоцица ја дава следнава шема.⁴

³ Маја Boskovic Stulli, 1973, "O pojmovima usmena i pučka književnost i njihovim nazivima," *Umjetnost riječi* XVII, 3 i 4, Zagreb, 155,

⁴ Lozica Ivan, 1990, *Izvan teatra*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 38,

ФОЛКЛОРИСТИКА			
текстура	текст	контекст	
јазични култури, белези начин изведба	приказна песна и т.н.	ситуација на изведба (начин на живот)	Степени на човештво
	текстура	текст	
ЕТНОЛОГИЈА			

Ориентацијата кон истражувањата на самата фолклорна изведба се јавува како реакција на филолошките анализи кои се занимавале само со запишаните фолклорни текстови. Со ова сакам да ги истакнам особеностите на усната литература како дел од човековата вербална дејност. Во оваа смисла го поддржувам ставот според кој театарот (фолклорен или не) припаѓа на поголемата целина на претставувањето, а претставувањето во себе ги вклучува покрај театарот и нетеатарските жанрови (од обредот и циркусот, играта и филмот, до театралноста на секојдневното однесување). Според сето кажано може да забележиме дека етнотеатрологијата е вид на театарологија која се занимава со фолклорниот театар, народната драма, сценските својства на обичаите и обредите, театарските аспекти на фолклорот воопшто, но и со фолклорните аспекти во современата театарска практика. Театарот кон обичаите и обредите се однесува двозначно или како кон сопствениот извор од кој потекнал или како кон инспирација и освежување на сопствената практика. Во теоријата не постои ниту еден пример на сценско изразување кој се

одигрува секаде и под сите околности. Исто така е тешко да се одреди границата што може да се подразбере под сценската изведба. Истражувајќи ги формите на сценската изведба Ричард Шекнер прави табела во која опфаќа широк распон на сценски изведби кои ги класифицира според следните критериуми: 1) настани кои се нарекуваат претстави во една или друга култура; 2) настани кои научниците ги третираат како претстави. Изведбите кои тој ги поместува во оваа табела се оние кои тој самиот ги доживеал, ги следел или ги проучувал.

	Уметнички театар	Сакрален ритуал	Световен ритуал	Спорт	Социјална драма	Минут и или покус	Часови
Приватно и затворено	Театар во улицата Чехов ⁵	Ритуали на иницијација	Погубување во САД	Домашен спорт	Бирање на папа	Погубување	Театар во ул. Чехов
Приватно но и отворено	Хепенинзи и ум. перформанс	Бармица	Устен докторски испит	Аматерски безбол	Судење за убиство	Пуја во хинду храм	Хепенинг безбол и т.н.
Локално	Обичен театар и балет	Тејам	Мејсисова парада за Денот на благодарноста	Голема безбол лига	Тарнерова социјална драма	Уличен спектакл С. Шерман ⁶	Обичен театар и балет
Општо	Драма на национална ТВ	Аџилак	Прогласување претседател на САД	Олимпијада	Криза со заложници; Војни	ТВ-реклами	Играни филм-ови
Сакрален простор	Театар <i>Леб и кукли</i> во црквата св. Џон Дивијан	Религиозен настан; Амбиент на Аборицините	Средби на мештаните во црква	Игра со топка кај Атлетите	Црква во која се бира Папа	Пуја; еукаристија	Обична богослужба во црквата

⁵ Приватен театар во Москва кој работел надвор од контролата на цензурата. Неговиот опис може да се најде во списанието Закон (Law, 1979)

⁶ Стјуард Шерман своите претстави ги прави на уличните агли, во театарски холови и на другу места кои не се театарски простори.

Световен простор	Обичен театар и балет	Еврејско обрезавање Домашна венчавка	Мејсис парада, Олимпијада	Терени за игра	Градски плоштад Собрањиски дом	Стујард Шерман Еврејско обрезавање	Обичен театар и балет
Пронајден простор	Покрив и плажи, улици, галерии	Свети дрвја карпи, реки	Патот на парадата	Аматерска игра со топка	Војни; Амбасада на САД во тек на заложничка криза	Некои хепенинзи	Паради Некои хепенинзи
Изменет простор	Сценографија Амбиентален театар	Цркви; Амбиент за <i>Рамлила</i>	Судница Соба за погубување	Стадиони	Судница; Престолна одаја	Погубување	Обичен театар и балет
Затворен простор	Театри	Цркви, храмови	Судница; Соба за погубување	Покриен терен ⁷	Судница; Собраниски дом	Некои хепенинзи; Погубување	Обичен театар и балет
Отворен простор	Грчки или елизабетански и театар	Место на Аборицините	Патот на парадата Инаугурација во САД	Стадиони	<i>Дуел</i> на Тиви племето ⁸	Стујад Шепард	Грчки или елизабетански театар
Единечен простор	Обичен театар и балет	Богослужба во црква	Судница	Стадиони, Покриени терени	Судница; Собраниски дом	Погубување	Обичен театар и балет
Повеќе простори	Многу хепенинзи; Амбиентален театар	Адилак	Паради	Маратон; Олимпијада	Криза со заложници	Некои хепенинзи Некои германски театри	Некои хепенинзи

⁷ Покриените терени се затворени простори кои настојуваат да ја воведат надворешноста внатре. Како што се на пр. покриени стадиони.

⁸ Племето Тиви прави судири и користејќи го ритуалниот дуел кој се изведува на главниот селски плоштад е совршен пример на социјалната драма на Виктор Гарнер.

Денови	Месеци или подолго	Единечно: само еднаш	Повторено	Повеќе временско; поделено на сегменти	Календарски циклус	Време одредено со настанот	Симболично време
Бирање на папа	Некои иницијации	Погубување	Театар во улицата Чехов	Бирање на папа	Некои претстви на Аборицините	Бирање на папа	Театар во улицата Чехов
Некои хепенизи	Едногодишни претстави на Тешинг Хсијех ⁹	Бармицва		Некои хепенизи	Пуја во Хинду храм	Некои хепенизи; Ама терски безбол	Некои хепенизи
<i>Рамлила</i> ; Велигден на Јаки Индијанците	Циклус на Ороколо Индијанци ¹⁰	Некои хепенизи	Обичен театар и балет	Велигден на Јаки Индијанците; <i>Рамлила</i>	Мејсис парада; <i>Рамлила</i>	Голема безбол лига	Обичен театар и балет

⁹ Тешинг (Сем) Хсијех е сценски уметник кој се специјализирал за „едногодишни претстави“, првата од неговите претстви се одвивала од 30.9.1978, тој поминал една година во изолација во своето ателје, а во следната своја претстава во одредено времешест часот попладне ја отчукувал својата картичка на фабричкиот часовник. Третата ја конципира така што поминува една година надвор од својот дом и т.н. Тој во текот на своите претстави одредува време во кое публиката би можела да го гледа.

¹⁰ Племето Ороколо од Папуа, Нова Гвинеја, вообичаено ја изведувало својата циклусна драма која траела една година. Тоа е опишано во книгата *The Drama of the Orokolo*, Oxford university Press, 1940 од Williams E.F..

Олимпијада	ТВ сапунски опери	Меч за боксерска титула	Игра-ни филмови	Олимпијада	Светско првен. безбол Олимпијада	Светско првенство во безбол	Игра-ни филмови
Бирање на Папа; Церемонија Абориц.	Ацилак	Бармицва		Велигден на Јаки Индијанци; <i>Рамлида</i>	Велигден на Јаки Индијанци; <i>Рамлида</i>		Велигден на Јаки Индијанци; <i>Рамлида</i>
Претстава <i>Планина Ка</i> Р. Вилсон ¹¹	Заложничка криза	Вилсон-ова <i>Планина Ка</i> ; Заложничка криза	Обичен театар и балет	Светско првенство во безбол Олимпијада	Светско првенство во безбол Олимпијада	Безбол	Обичен театар и балет
Вилсон-ова <i>Планина Ка</i> ;	Бруков театар во Африка ¹²	Многу хепенинзи и уметност на перформансот		Церемони на Аборидини	Мејсис парада Церемони на Аборидини	Аматерски безбол	Шекнерова претстава Филоктет на плажа ¹³

¹¹ Роберт Вилсон ја поставил својата седумдневна претстава во продукција на Шираз фестивалот 1972 година, таа вклучувала педесет луѓе и траела 168 часа. Била поставена на планина и имала форма на симнување или ацилак.

¹² Од декември 1982 до февруари 1983 Питер Брук и триесетина актери, техничари и помошен персонал патувале по Африка од Алжир до Мали и назад до Алжир и во текот на патувањето поставувале претстави, менувале театарски добра со Африканците и им ја прикажувале својата работа.

¹³ Во 1960 Шекнер го поставува Софоклоковиот Филоктет на Туро плажата во Масачусет. Публиката пешачела околу милја меѓу песочните дини за да стаса до местото каде се играла претставата. Филоктет талкал меѓу дините, Неоптолем и Одисеј стасале со чамец. Туро дините навистина давале чувство за напуштен остров како што барало делото на Софокле.

Судење за убиство	Циклус на Ороколо Индијанци; Адилак	Некои хепенизи	Обичен театар и балет	Велигден на Јаки Индијанците; <i>Рам-лила</i>	Велигден на Јаки Индијанците; <i>Рам-лила</i>	Светско првенство во безбол	Обичен театар и балет
Судење за убиство	“Едно-годишна“ претстава на Тешинг Хсијех	Некои хепенизи	Обичен театар и балет	Судење за убиство	Богослужба во црква народен Бугаку ¹⁴	Спорт во затворен простор	Обичен театар и балет
Вилсон-ова <i>Планина Ка;</i>	Циклус Ороколо Индијанци; “Едно-годишна“ претстава на Тешинг Хсијех	Некои хепенизи	Елизабетански театар	Велигден на Јаки Индијанците; <i>Рам-лила</i>	Велигден на Јаки Индија-ниците; <i>Рам-лила</i>	Безбол	Елизабетански театар
Судење за убиство		Меч за боксерска титула	Обичен театар и балет	Судење за убиство	Народен Бугаку	Спорт во затворен прост.	Обичен театар и балет
Олимпијада; Велигден на Јаки Индијанците; <i>Рамлила</i>	Циклус Ороколо Индијанци; Криза со заложници	Криза со заложници	Велигден на Јаки Индијанците; <i>Рам-лила</i>	Велигден на Јаки Индијанците; <i>Рам-лила</i>	Велигден на Јаки Индијанците; <i>Рам-лила</i>	Светско првенство во безбол	Велигден на Јаки Индијанците; <i>Рам-лила</i>

Во оваа табела Шекнер нуди пример на претстави со различни магнитуди¹⁵, кои се одржуваат на различни просторни и временски одредници. Тој, за начинот на испишување на табелата вели дека ги набројува примерите низ анегдоти, а тоа значи дека многу повеќе примери може да се наведат за сите категории. Табелата наедно покажува голема разновидност на сценските настани и во рамките на

¹⁴ Во декември 1977 година Шекнер присуствувал на Дианики-До-Бугаку во северниот дел на Јапонија во шинто храмот.

¹⁵ Šekner Ričard, 1992, *Ka postmorednom pozorištu*, FDU, Beograd,

жанрот и во рамките на употребата на времето и просторот, таа ја покажува меѓусебната поврзаност на настанот времето и просторот. Може да се чита според принципот на решетката, така на пр. одбраната на докторската дисертација е пример на привидниот, но сепак отворен световен ритуал, додека градската средба во црквата е пример за световен ритуал кој се случува на свето место. Парадата на стоковната куќа Мејсис по повод Денот на благодарноста е календарско цикличен настан кој се одвива во пронајдениот простор и т.н., сите примери се поделени по три основи настан, време и простор. Се забележува дека некои од примерите се појавуваат во повеќе од една категорија. Во однос на времетраењето претставата *Рамлила* е повеќевременска: поделена е на сегменти, а освен тоа е дел од календарскиот циклус, а исто така припаѓа во групата на изведби со симболичкото време на траење и нејзиното траење се мери со денови. Исто така, според својата содржина, изведбата на *Рамлила* не може така лесно да се определи како уметнички театар, свет ритуал или општествена драма. Таа е сето тоа заедно и во одредени моменти е повеќе од еден поим. Овој сегмент на табелата може да се смета како недостаток: тој се обидува да направи категоризација, а голем дел од категориите ги менуваат или ги преминуваат нивните граници. Сепак, наоѓам дека табелата е полезна за согледување на предметот на етнотеатрологијата и дефинирањето на полето на нејзин интерес. Овој пристап на Шекнер на некој начин се спротивставува на тенденциите за барање на потеклото или изворот во претставите кои биле составен дел на теренските или потврдените историски истражувања. Со ваквиот пристап, според мое мислење, се оди понатаму, кон истражувањето на човековата заедница во нејзината постмодерна фаза, во која на местото од традиционалните се создаваат нови интеркултурни естетики и ритуали. Шекнер смета дека оваа етнопоетика¹⁶

¹⁶ Термин на: Rothenberg Jerome, види : Šekner Ričard, 1992, *Ka postmodernom pozorištu*, FDU, Beograd,

се одвива на три нивоа: 1. на панчовечко ниво според истражувањето на Екерман, кое може да доведе до потврдата на постоењето на некои видови однесување, на Јунговите архетипови 2. на социокултурното ниво на различните, посебни претстави: она врз што антрополозите и сценските теоретичари се концентрирале се до сега. 3. на постхуманистичкото, постмодерно ниво во настојувањето за размена на информациите низ повеќе системски канали-како вид на интеркултурната рефлексивност. Сценичноста или вообичаено „претставата“ се наоѓа насекаде во животот, од обичните гестови до макродрамите. Но, театрабилноста и наративноста се повеќе ограничени. Естетските жанрови-театарот, играта музиката се ставени во рамките на театарот, ги емитураат намерите на своите творци кон публиката. Другите жанрови не се така често јасно одбележени-но тоа ги не ги прави ништо помалку сценични. Не постои ниту наративноста ниту театрабилноста во мозокот. Обуката на изведувачите почнува под нивото на театрабилноста или наративноста; работилниците и пробите често функционираат на субтеатрабилните, субнаративните нивоа. Научниците кои сакаат да се разбираат во овие процеси не смеат да се ограничат на претставите поставени за публика-дури ниту на претставите во секојдневниот живот, што биле во фокусот на интерес на Гофман, туку мора да го задржат своето внимание на настаните во мозокот. До кој степен нашиот природен опстанок зависи од тоа како народите „глумат“ не само во смисла на однесувањето туку и во театараска смисла? Навистина начинот на кој се „раководи“ со кризата-игра, глуми-станува работа со мошне големо значење. Ова не враќа на основниот парадокс: човечките битија се способни да примат и научат однесување толку темелно што новото „претсвесно“ однесување совршено се вклопува во процесот на „спонтаното“ дејство. Магнитудата на претставата не ја означува само нејзината големина и траење, туку и нејзиното простирање надвор од културните граници и продирање во најдлабоките сфери на историските, индивидуалните и невролошките искуства.

Во ова свое истражување Шекнер ги вклучува и Екермановите универзални знаци.¹⁷ Ако тој е во право кога вели дека постојат одредени изрази на лицето кои универзално се препознаваат, и ако неговата работа би можела да се прошири исклучиво на основните гестови движења и звуци, тогаш најверојатно би можеле да го пронајдеме начинот на кој претставите ги користат универзалните знаци. Истражувањата на Виктор Тарнер¹⁸, Фредерик Тарнер¹⁹, Мелвин Конер²⁰, Д'Аквили, Лафлин и МекМанус²¹, укажуваат на меѓусебното приближување на антрополошката, биолошката и естетската теорија. Прашањата кои ја интересираат етнотеатрологијата се однесуваат и на процесите кои се одигриваат во самиот изведувач. Истражувањата во оваа област ги правел Д'Аквили. Тој и неговите колеги забележуваат дека „постои нешто во ритмичкото испуштање на сигналите во истиот вид кој произведува висок степен на дразби на кората на мозокот.“ Тие забележуваат дека ваквата максимална стимулација дава чувство на неискажливото кое понекогаш ги следи не само религиозните ритуали и осамените медитации, туку и големите и малите собири од различен вид-од фудбалските натпревари до претставите на Сејмуел Бекет, од нацистичките паради до ритмичките вежби на дишење и пеење што се прават во рамките на театарските работилници. Според тоа, театарската претстава се чини дека е необична човекова активност во која постои висок степен на дразби на ерготропичниот и тропотропичниот систем, додека одредениот дел на центарот наречено „нормално јас“ се држи на страна како сопственото јас кое надгледува и контролира. Познато е

¹⁷ Šekner Ričard, 1992, цит. дело;

¹⁸ Turner Viktor, 1989, цит. дело,

¹⁹ Turner Frederick, 1985, *Natural Classicism*, New York, Paragon House,

²⁰ Melvin Konner, 1982, *The Tangled Wing*, New York, Holt, Rinhart & Winston,

²¹ d'Аkvili E., Langhlin Ch., McManus J, 1979, *The Spectrum of ritual*, Columbia Universitu Press, New York,

дека изведувачката обука во традиционалните театарски системи претставува развој на бројни вештини во комуникацијата и учење како да се дразнат двата екстрема на мозочната активност без бришење на центарот на сопственото јас, а театарскиот изведувач никогаш потполно не ја губи самоконтролата. За разлика од овие претстави претставите на трансот се наоѓаат или на, или преку работ: самоконтролата е редуцирана на минимум или ја нема, па оттаму и потребата од помагачи-луѓе кои не влегуваат во транс и помагаат при излегувањето од него. Сценските уметници постојано си играат не само со кодовите, рамките и метарамките на комуникацијата туку со сопствената внатрешна состојба на мозокот. Како резултат на нивната работа се добива надворешна претстава (уметничко дело), претстава која ја гледа публиката, а која е видлив резултат на тријалогот : 1) конвенциите на одредениот жанр, 2) развлекување, дисторзија или измислување на нови конвенции и 3) психофизичка промена на сопственото јас сместено во мозокот. Во оваа смисла Шекнер зборува за деконструкција / реконструкција на сопственото јас, процес кој е присутен во повеќето култури и е познат под различни имиња, но во суштина тоа е ритуалниот процес на кој укажувал Ван Генеф, а го објаснува Тарнер. На работата на Тарнер добро се надоврзува и работата на Ирвин Гофман, кој во поглед на сцената и „карактерите“ (некој кој е и некој кој се претвора дека е), тој театарот го гледал насекаде во секојдневниот живот, од обичните гестови до макродрамите. Овој проблем бил во фокусот на интересот и на Ричард Шекнер, но кон него тој приоаѓа од спротивна насока, гледајќи на овој проблем од аспект на режисер практичар, кој во својата режиска работа ги истражува точките на допирот меѓу антропологијата и театарот. Тој определува шест точки на допир меѓу антропологијата и театарот, а тие се: *трансформацијата на битието или свеста* што подразбира дека во текот на претставата актерите и гледачите поминуваат низ одредена трансформација, при што заклучува дека трансформацијата на битието е всушност стварноста на изведбата, а може да се согледа во

сите видови анахронизми и чудни конфликтни комбинации, кои го оддржуваат одвај забележителниот граничен квалитет на претставата. Како втора точка на допир го означува *интензитетот на претставата*. Во сите сценски форми се поминува одреден праг, ако не се дојде до тоа тогаш претставата пропаѓа. Гледачите се свесни за мигот кога претставата се издига, и кога доаѓа до опуштање. Присуството е очигледно, нешто се случило. Изведувачите допреле до гледачите и се создала некој вид соработка-специјалниот колективен живот е роден. Третата точка на допир е *интеракцијата меѓу публиката и изведувачите*, промената на публиката ја чини и суштината на промените што се случуваат во претставите, но овде треба да се биде внимателен затоа што промени може да има само онолку колку жанрот може да апсорбира. Во спротивно жанрот може да престане да биде тоа што е. Четвртата, а можеби и најзначајната точка на допир е *свкупната сценска секвенца*. Под свкупна сценска секвенца Шекнер подразбира подготовки, работилници, проби, загревање, претстава, опуштање и последици, кои сите заедно ја чинат претставата и во театарската традиција и во традиционалните сценски изведби. Следната точка на допир е *пренесувањето на сценското знаење*. Сценското знаење ѝ припаѓа на усмената традиција, а од големо значење е начинот на кој традициите го пренесуваат во различните култури и во различните жанрови. Како посебна точка на допир меѓу театарот и антропологијата го определува вреднувањето на претставата, при што го поставува прашањето што е добра, а што лоша претстава? Дали постојат два вида критериуми, еден во културата, а другиот надвор од неа? Единствена ефикасна критика е она која е помогната со практиката. Тој исто така во својата работа на планот на проучувањето на театарската антропологија зборува за „реставрацијата на однесувањето“ кое се употребува во сите театарски форми од шаманизмот до естетскиот театар: „Реставрираното однесување е живо однесување со кое се однесуваме како што филмскиот актер ја обработува некоја филмска секвенца на лентата. Секоја секвенца мора да биде премонтирана,

реконструирана. Таа е независна од вкупните причини (општествени, психолошки, технолошки) кои ја родиле: таа има сопствено однесување. Првобитната вистина или интенција на тоа однесување митот може да го загуби, да го игнорира или скрие, произведе или доформира“. Составувајќи го почетниот материјал на еден процес, т.е. употребени за време на пробите, за да се постигне нова обработка, односно спектакл, тие визуелни секвенци на однесување не се веќе процеси туку предмети, *материјали*. Игрите кои Шекнер ги објаснува како „реставрирани“, а кои денес може да ги сметаме за „класични“ совршено може да ги примени актерот кој работи врз нивната кодификација или ги зацврстува позициите во тие „секвенци на однесување“ врз кои може да се направи монтажа. За објаснување на сценските изведби тој го воведува поимот „свкупна сценска секвенца“. Тој моделот на свкупната седмофазна сценска секвенца го компарира со Ван Генеповиот модел кој се однесува на ритуалите на иницијација, при што заклучува дека претставата како и ритуалите ги содржи следниве елементи: изделување (separation), период на премин (transition) и вклучување (incorporation). Во фокусот на Шекнеровата изведбена теорија се наоѓа кризата, крахот и судирот кои не се изразуваат само низ драмската приказна туку и со телесните движења. Тој се согласува со мислењето на Еуџенио Барба, според кое изведбата се формира така што изведувачите се доведуваат во состојба на изместена рамнотежа само за да ја загубат и да ја воспостават, повторно и повторно. За својата работа во областа на антропологијата тој на едно место ќе каже: „Се свртувам кон антропологијата не како кон наука која ќе го реши проблемот, туку затоа што го наслутувам можното приближување кон парадигмата. Токму како што театарот себе се антропологизира, така антропологијата станува театрализирана. Оваа приближување е историска можност за сите видови размени. Меѓусебното приближување на театарот и антропологијата е дел на пошироко интеркултурно движење каде разбирањето на човековото

однесување се менува од одредените разлики меѓу причината и последицата, минатото и сегашноста, формата и содржината и т.н.²²

Во истражувањето на фолклорните изведби како составен дел од фолклорот постојат два пристапи кои со својата исклучивост можат да доведат до погрешни толкувања. Првото толкување е од страна на оние истражувачи кои секаде во животот гледаат театар, а второто е од оние истражувачи кои ја негираат секоја театарска природа надвор од театарските згради. „Ако строго гледаме на работите во фолклорот нема драма, но постои обредот. Драмата како појава која одржува двојна дејност и нејзините судири со заедницата, е професионален авторски род на уметноста што според својата поетика фолклорната драма не може да ја има. Неизделеноста на личното начело во фолклорот има двоен карактер: отсуството на индивидуалното јас, индивидуалниот авторски манир, како и личното учество во актот на творење од една страна и личната индивидуализација на претставените ликови од друга. Овде типизацијата не преминува во карактер, својствена за епосот, бидејќи епските херои се типови во поголема мерка отколку карактери. Ова својство на фолклорот строго зборувајќи, завршува со почетокот на драмата. Танчерот во обредниот танц сè уште не е лице, како што нема своја индивидуалност младоженецот на свадбата, исто така немаат свое лице девојките кои одат во поворките. Сите тие дејствуваат строго регламентирано, однапред определено. Ритуалното дејство се движи без волјата на учесниците, туку со волја на традицијата осмислена во минатото како волја на божествата. Но, кога наместо водачот на обредот се јавува актер, хорот добива одредена форма кој пред нас се јавува како индивидуална психолошка слика, а самото создавање на драмата е индивидуално авторско творештво, херојот на драмата е конкретен, неговото дејство е резултат на индивидуалниот човечки напор, а појавите кои го сочинуваат народниот театар како на пр. *Цар*

²² Schechnier R., цит. дело,

Максимилијан треба да се истражуваат како стилска рана форма на раѓањето на професионалната драмска уметност во народот.²³ Второто толкување оди во друга крајност, тоа во сите животни дејности и активности гледа театар. Најпознат репрезент на ова тврдење е Ирвин Гофман²⁴ кој во раната фаза на своите истражувања го изрекува ставот: „Целиот свет не е секако сцена, но тешко е да се одредат миговите кога не е тоа“. Во врска со неговата теорија треба да се каже дека положбата на „професионалниот изведувач“ (личност која ги совладува сценските техники, професионално или аматерски) се разликува од Гофмановиот изведувач кој не е свесен за сопствената изведба. Кај Гофман можат да се определат два вида изведувачи: оној кој тоа го прикрива, како што тоа го прават измамниците, и оние кои не се свесни дека глумат. Оваа втора група пак има две подгрупи: обични луѓе кои ги играат своите „животни улоги“ (келнери, лекари, професори, клошари и др.) и луѓе на кои животот им е ставен во сценска рамка (на пр. документарен филм, емисија на скриена камера, вести и сл.). Гофмановите изведувачи и професионалните изведувачи можат да се претстават со табела. Од оваа табела се гледа дека постојат повеќе видови на учество во претставта, но и дека постојат повеќе видови на гледање на истата. Тоа, пак од своја страна одредува каква е претставта што се изведува, и какво толкување/оценка таа бара од публиката и истражувачите.

²³ Балашов Д. М., 1977, "О родовой и видовой систематизации фольора" *Русский фольклор*, 17, 24-34,

²⁴ Goffman Erving, 1959, *Presentation of Self in Evriday Life*, New York,

1	помеѓу 1 и 2	2	помеѓу 2 и 3	3
Означено како изведувачи/како претстава		Означувањето е скриено: тие знаат дека претставуваат, публиката може да не знае		Означувањето е видливо и признаено од сите
Слон во циркус Професионални Жена што зборува сама со себе на Професионални улица Свезди на ТВ-трагедии од вистинскиот живот	↓	Измамник кој ја изведува својата измама	↓	актери спортисти
Крустофер Ноулс во ДИАЛОГ/ Љубопитниот Џорџ	↗	Личност во транс Тинејџерка на состанок	↖	Политичар држи говор Шаман изведува ритуал
Овде критичарите укажуваат на "квалитетот" рамката, расправаат за скриеното значење на изведбата бранејќи ја				Овде критичарите го следат на претставата, или охрабрувајќи го кршењето на правилата или традицијата.
Обука за изведба условена од системски реакции или осмоза тех.				Обуката за претставата преку методи на свесно собирање на спец.

Од етнотеатролошка гледна точка исклучивоста на наведените две гледишта е погрешна. Таа во современата наука се надминува преку интердисциплинарниот односно трансдисциплинарниот пристап.²⁵ Така во современите истражувања, преку интердисциплинарни пристапи кон оваа проблематика, се забележува дека ниту професионалните театри се единствена театарска форма, ниту сè во животот е театар. Но, исто така во нив се

²⁵ За овие пристапи повеќе ќе стане збор во вториот дел од книгата *Методологија на етнотеатрологијата*,

забележува дека суштината на театарската уметност е претставувањето. Тоа постои како разновидна човекова дејност и не секогаш се манифестира како изведба која можеме да ја сметаме како целосно театарско дело. Истражувањето на претставувачките жанрови бара најпрвин да се определат театрабилните форми кои ги среќаваме во секојдневниот живот. Следната фаза е нивното изделување од секојдневјето и препознавањето на елементите што ги користат, а се блиски со театарската претстава. Тоа се: свесно претставување, однапред планирано дејство, костими, декор, изведувачи публика, музика и т.н., единственото според кое овие театрабилни форми се разликуваат од професионалните театри е доминантната естетска функција. Кога го правиме разграничувањето на театрабилните форми треба да внимаваме и на тоа кои од нив се фолклорни, а кои нефолклорни жанрови. Театрабилните фолклорни жанрови ги препознаваме според нивната врзаност за календарот и животниот циклус на традиционалната култура и специфичните белези кои од тоа произлегуваат, како што се: непостоењето на класичната сцена, активна улога на публиката, варијантност на текстот. Како трета значајна компонента на фолклорното претставување е токму припаѓањето на усмената традиција, односно на комуникативниот ланец. Во оваа смисла треба да се спомне Маја Б. Стули²⁶ која се залага за проследување на фолклорот со комплексен пристап кој ја вовлекува изведбата во контекст, а истовремено го зема предвид дијахронискиот аспект на традицијата. Нејзиното мислење се поклопува со дефиницијата на Бен-Амос²⁷ кој го дефинира фолклорот како уметничка комуникација во помали групи. Но, таквата дефиниција ги отвора прашањата за тоа дали секоја уметничка комуникација во помала група е фолклор? Дали фолклорот нужно е врзан за помала група? Дали уметноста е универзална и својствена

²⁶ Bošković-Stuli Maја, цит. дело,

²⁷ Ben –Amos, Dan, 1971 , “Toward a Definition of Folklore Cintext”, *Journal of American Folklore*, 84, No 333, 3-15,

за сите култури и на сите периоди? Дали постои свесна естетска функција во фолклорните изведби и ако не постои дали тоа значи дека нема уметност во фолклорот? Сите овие и други прашања особено доаѓаат до израз кога станува збор за театарските претстави, бидејќи се чини дека прашањето за доминацијата на естетската функција на изведбата тука е неизбежна. Во таа смисла ќе наведеме неколку гледишта. П. Г. Богатирјов²⁸ во својот текст за народниот театар на Чесите и Словаците вели дека доминантната функција во народниот театар не мора да биде естетска, дека таа може да биде и некоја неестетска функција, а естетската да остене во втор план. Чистов²⁹ разликува фолклорни видови со доминантна естетска функција од видови каде естетската функција не е доминантна, туку е подредена на практичната. Тој исто така разликува изведби со свесна естетска функција но, и такви кај кои естетската функција не е свесна. Нспроти овие мислења Стули³⁰ ја застапува тезата дека за разлика од модерната литература, усната поезија не ја познава естетската функција како доминантна, што не значи дека естетската функција е подредена на практичната.

Повеќето современи истражувачи кои се занимавале со различни аспекти на изведбата се сложуваат со тврдењето дека театарот е само еден од типовите на претставувањето. Согледувањето на целината на претставувањето овозможува третирање на т.н. фолклорен театар во друга светлина. Денес фолклорното претставување во науката не се третира како фолклорен аналог на театарот туку како збир на рамноправни жанрови, рамноправни класи внатре

²⁸ Богатырев П. Г. , 1971, "Народный театр чехов и словаков", *Вопросы теории народного искусства*, Искусство Москва, 11-166,

²⁹ Čistov , K. V., 1976, "Zur Frage der theoretischen unterschiede zwischen Folklore und Literatur", *Studia Fennica*, 20, 148-158,

³⁰ Bošković - Stulli, Maja, Mündliche Dichtung außerhalb ihres ursprünglichen Kontextes, vo *Folklore and Oral Communication-Folklore und mündliche Kommunikation*, ur. M. Bošković Stulli, "Narodna umjetnost" (izv. svezak),

во целината на претставувањето, а самите жанрови не се гледаат како непроменливи дадености туку како аналитички категории. Иако се работи за аналитички категории, а не за факти, мора да се нагласи дека жанровите како аналитички категории не се сосема арбитрарни, нивното одредување се темели врз опсервација на голем број изведби: сопствена, на останатите истражувачи, на претходните истражувачи и на самите изведувачи. Изведбата како начин на постоење на усната книжевност е сродна со театарската претстава. Може да се сложиме со Лозица кога вели дека секоја претстава е изведба, но секоја изведба не е претстава. Претставата од денешна перспектива може да ја гледаме како збир на знаци, а исто така и фолклорната изведба во себе вклучува неколку видови знаци. Според Ковзан³¹ сите видови знаци можат да бидат употребени во претставата или поточно, во претставата сè е знак. Аналогно на тоа и во фолклорот текстурата на фолклорното претставување не ја сочинуваат само вербалните знаци туку и знаци од сите знаковни состави содржани во претставата. За знаците во театарот зборува и Богатирјов кој забележува дека знаците во театарот освен непосредните денотативни имаат и дополнителни конотативни значења. Анализата на составот на театарската претстава е отежната и со преплетувањето на театарските состави, каде звукот може да ја преземе функцијата на декорот, гестот на говорот и т.н. Претставувањето не е целосно уметничко дело, тоа постои како вид на човеково однесување во различни форми и степени, а театарот каков што го познаваме денес е еден од тие форми на претставување. Имајќи ги предвид многубројните теории за театарската уметност, овде ќе ја издвоиме минималната дефиниција на Бентли³² која вели дека театарот се случува тогаш кога „А го игра Б додека В гледа.“ Во врска со оваа дефиниција Пухнер предупредува за проблемите со кои се среќаваме ако сакаме минималната

³¹ Kowzan Tadeus, "Uvod u semiologiju kazalisne umetnosti", *Prolog* 44/45, Zagreb, 1980,

³² Bently Eric, *Live of drama*, New York, 1964, 150,

дефиниција да ја примениме врз изведбата на обредите. Постои мислење според кое обредот не се разликува од театарот токму по тоа што учесникот не е актер, тој не ја игра улогата туку отелотворува некој лик (божество, сила) позајмувајќи му го сопственото тело и дух. Во таа смисла „А не ја игра улогата Б туку станува Б во изведбата на обредот.“³³ Овде пред сè станува збор за степените на претставувањето, исто како што во човековото однесување може да следиме три степени на однесување, од сосема обичното однесување (behavior) на единката, преку владеење (kondukt) во склад со општествените норми и правилата што ги наметнува културата, до изведбата (performance) кога единката или групата ја зема одговорноста за презентацијата, исто така би можеле аналогно да ги определиме степените на претставувањето. На ниво на индивидуалното однесување е театарноста како претставување кое е насочено кон самата единка, со кое единката го свртува вниманието врз себе и своите цели. Она што во однесувањето на единката значи театаралност во однесувањето на групата го означуваме како театрабилност. Театрабилна појава е онаа појава која се изделува од реалноста за да постигне одредени нетеатарски цели. Средствата со кои се служат театрабилните појави за да се изделат од реалноста се исти како и кај театарската претстава. Како театрабилни можеме да ги сметаме различните собири: свечените отворања, приеми, конгреси, спортски и политички собири, како и свадбите, погребите, верските обреди и други обичаи, па и различните игри на децата и возрасните. Театарноста лесно може да премине во театрабилност исто како што театрабилноста лесно може да премине во театар. Контекстот на театарската претстава, па и на секој вид на фолклорното претставување е општествена ситуација во која се изведува претставата. Промената на контекстот ја менува и функцијата на претставата, но и функциите на текстуални знаци што се надвор од претставата. Поимот на контекст го вклучува во

³³ Lozica Ivan, *Metode hrvatske etnoteatrologije u europskom kontekstu*, 1999, *Krležini dani u Osijeku 1997*, 175,

себе и поимот на традицијата и тоа не е само општествената ситуација во моментот на претставување. Театралноста на однесувањето е претставување исклучиво на ниво на текстурата. Театрабилноста на однесувањето може да се согледа како претставување подеднакво на ниво на текстот и текстурата, но не на ниво на контекст. Театарската претстава е прикажување кое се одвива на сите три нивоа. Јасно е дека постои заемна зависност на трите нивоа во животниот процес на претставување и при нивното резделување за театролошка анализа тоа мораме да го имаме предвид. Лозица³⁴ на ниво на контекст ја предлага следната поделба: 1) театрални форми на однесување, 2) театрабилни форми на однесување (а) како составен дел на обредите или поврзани со нив: обичаи поврзани со работата, обичаи од годишниот циклус, обичаи од животниот циклус; (б) театрабилни форми (кои не се поврзани со обичаите); 3) театарски претстави. Според оваа поделба во првата група би спаѓале текстуралните елементи на претставување во секојдневниот живот или како составен дел од други изведби (раскажување, танц, пеење). Втората група би ја сочинувале изведбите на текстуралното и текстовното ниво кои се сродни на театарската претстава, но кои сепак не се тоа бидејќи естетската функција не е доминантна ниту на ниво на продукцијата, ниту на ниво на рецепцијата. Бидејќи поголемиот дел од традициските претставувања можат да се сместат во оваа група, потребна е подетална поделба, а најприкладна е субдивизијата според врзаноста за обичаите. Приклонувањето кон овој принцип на делба на театарските форми можеби и не е потполно оправдано, но ако се определиме за неа ќе видиме дека таа не е лесна и едноставна бидејќи истата форма може да ја промени функцијата. Доминантната функција е значајна бидејќи од неа зависат промените на ниво на текстот и текстурата, но не е соодветна како принцип на делба. Поделбата според врзаноста за обичаите не е прва поделба според функцијата

³⁴ Lozica Ivan, "Problemi klasifikacija folklorних kazališnih oblika", *Croatica* XIV, 19, 1983, 72-73,

во контекстот, обичајот може да има различни функции како доминантни. Покрај тоа предложената поделба на животни годишни и работни обичаи не е според функцијата, затоа што на пример може да се случи групата на театрабилните форми кои не се врзани за обичаите да ја сочинуваат главно игри, но и форми со доминантна функција на игри ќе најдеме и во групата на работни, годишни и животни обичаи, а тоа нема да ни пречи ако ги земеме предвид другите предности кои таквата поделба ги донесува во практиката. Фолкорните театарски форми се главно театрабилни. Во третата група театарски претстави ќе ги најдеме само фолклорните претстави со изразено доминантна естетска функција и на ниво на продукција и на ниво на рецепција. Станува збор за понови појави (драматизации на обичаите, драматизации на народните приказни, претстави со фиксиран текст и т.н.) Оваа поделба не е одраз на хиерархиската вредност. Театралните форми немора да бидат уметнички помалку вредни на ниво на текстурата и текстот. Со своите дејствувачки и едноставни претставувачки постапки тие можат и денес да послужат како инспирација за театарскиот творец.

На крајот може да заклучиме дека предмет на етнотеатрологијата се елементите што го поврзуваат театарот и фолклорот како што се: 1. комуникацискиот процес изведувач-слушател/гледач, 2. драмско дејство во текстот на фолклорните творби, 3. трансформација, 4. изведба и 5. визуелен дел на изведбата. Со ваквиот пристап кон истражувањето тежиштето се насочува кон нови подрачја кои помалку се обременети со претпоставки што на што му претходи или што од што произлегува, а повеќе го насочува фокусот на интересот на научната јавност кон изведувачките практики, нивната структура, правилата врз кои се градени. Накратко речено, етнотеатрологија е вид театрологија која се занимава со различните форми на театар, народната драма, сценските својства на обредите и обичаите и театарските аспекти на фолклорот воопшто, но и употребата на фолклорните елементи во создавањето на нови театарски форми.

Методологија на етнотеатролошките истражувања

Истражувањето на област каква што е етнотеатрологијата, која во себе опфаќа повеќе научни области бара трансдисциплинарен пристап. Овде под поимот трансдисциплинарно се подразбира комбинација од повеќе научни дисциплини, кои го поврзуваат дисциплинарното и недисциплинарното, неформалното, некодифицираното, па дури и премолченото знаење. Практично, трансдисциплинарниот пристап е единствен начин на пристап кон сè посложените прашања и проблеми кои се среќаваат во научните области што се занимаваат со граничните подрачја во општествените науки. Рената Фокс³⁵, ги разграничува поимите мултидисциплинарност, интердисциплинарност и трансдисциплинарност и во оваа смисла таа забележува дека „додека мултидисциплинарноста го поттикнува контактот, интердисциплинарноста дијалогот, трансдисциплинарноста ја претставува комбинацијата на првите две“.

Во оваа смисла може да се каже дека трансдисциплинарноста од мултидисциплинарноста ја презема компарацијата на знаењата, односно свеста за постоењето на различните стварности, додека од интердисциплинарноста го презема поврзувањето меѓу дисциплините заради нивна артикулација, меѓусебното прилагодување и реинтерпретација на новите форми на знаење. Разликата меѓу дисциплинарното и трансдисциплинарното размислување се согледува во тоа што дисциплинарното размислување тежнее кон консензус, а трансдисциплинарното истражување се темели врз контролиран судир што го создаваат парадоксите. Тоа може да се согледа преку конфротацијата на методологиите кои потекнуваат од различните дисциплини, кои во трансдисциплинараното истражување се

³⁵ Fox Renata, 2007, “Transdisciplinarnost : stvaranje i kontrola”, *Zarez* br. 206, Zagreb, <http://www.Zarez.hr./206/esej3htm>,

комбинираат во еден основен пристап кој интегрира различни видови на знаење. Со интеграцијата на различните типови знаење, трансдисциплинарноста создава нов квалитет, кој е повеќе од аритметички збир на одделни дисциплини. Со примена на сознанија, резултати и методи заради постигање ефектни решенија на различните научни полиња, трансдисциплинарноста овозможува артикулација, кохерентност меѓу две привидно спротивни насоки на дисциплинарно размислување-споредбата на знаењата и поврзување на различните научни дисциплини и претставува потенцијал за создавање нови и различни форми на знаење. Ваквото размислување го поттикнало Бесараб Николеаску трансдисциплинарноста да ја дефинира како „нешто што истовремено влијае врз научните дисциплини, ги поврзува научните дисциплини и ги надминува научните дисциплини.“ Во таа смисла Николеаску ја гледа целта на трансдисциплинарните разбирања на светот како единство на знаења.

Етнотеатролошките истражувања во себе ја содржат токму таа трансдисциплинарност која е наопходна за потполното согледување на сите аспекти од оваа област. Не случајно и развојот на оваа област се поклопува со надминувањето на строгите граници на дисциплинарноста и започнување на истражувањата кои се наоѓаат во граничните подрачја или ги надминуваат подрачјата на научните дисциплини. Затоа условно ќе ја означиме втората половина на дваесеттиот век како период во кој доаѓа до евидентен подем во етнотеатролошките истражувања. Носители на овој подем се театролозите и антрополозите. Тие во своите истражувања се користат со различни методи за одредување на перформативноста на фолклорот. Едната од нив е структурално-функционалната метода на Богартирјев на која подетално ќе се задржиме по понатамошниот тек на текстот. Од современите методологии кои се користат за истражувањето на театарските елементи во фолклорот ние овде ќе ги споменеме методот на театарската антропологија на Еуценио Барба, теоријата на изведбата од Ричард Шекнер, методот на сценската етнографија на Виктор Тарнер и

насоката што ја дал Михаел Кирби во неговите статии со методичната експозиција за суптилната диференцијација во перформансот меѓу не-актерството и актерството.

Во постојната литература која го обработува фолклорниот театар авторите се обидуваат да ги одредат критериумите со кои се служи усната книжевност во издвојувањето и означувањето на фолклорната драма и разбирањето на нејзината автономна форма. Современата методологија за истражување на фолклорниот театар акцентот го става врз изведбата. Современите методологии кои се насочени кон истражувањето на фолклорниот перформанс тргнуваат од една општо позната и широко употребувана констатација според која: усното народно творештво е жива материја, што се темели врз постоењето на непосредниот контакт. Истражувачот на „дотеатарските“ моменти во фолклорот, се чини треба да посвети особено внимание не толку на изразноста и многубројноста на тие моменти, колку на нивната функционална насоченост, на нивната структура и на нивното место во фолклорното дело. Притоа пресудни се два фактора: разновидност на формите во внатрешноста на целината на фолклорната литература и нагласеното изобилство од драмски ситуации во сите форми на усмениот народен израз.³⁶ Во фолклорот делото е неговата изведба. Неговата скриена подлога, нормите и поттиците не се дело иако битно го одредуваат сижејното, мотивското, формалното обликување на делото, оставајќи дел од слободниот простор за индивидуалната креативност. Според тоа фолклорното дело не може да се сочува во традицијата надвор од индивидуалните изведби, но тоа не ѝ пречи на можната голема трајност на многу нивоа на неговата структура-од малите формули до развиените сижеа. Тие два аспекта на постоење на усната книжевност и нивното вкрстено дејствување се мошне значајни. Фолклорот треба да се истражува онака како што постои-како комуникациски процес. Притоа-за разлика од

³⁶ Čubelić, Tvrtko, 1970, *Usmena narodna retorika i teatrologija*, Zagreb, XXXIX,

вообичаените истражувања за преносот и преобразбите на фолклорните текстови, не би требало методолошки и теориски да се разделуваат процесите и предметите (на пример: раскажувањето и приказната). Кон ова може да се додаде фактот дека еден од критериумите за одредувањето да драмско-театарскиот вид се секако елементите на изведувачката уметност, дидаскалиите, сценографијата, костимографијата, актерите, текстот и режисерот. Ако си го поставиме прашањето колку тие се присутни во она што го нарекуваме народен театар, доаѓаме до одговорот дека сите тие елементи сами по себе не значат ништо без драмската фактура, но тие и навистина се присутни во изворниот драмски текст, без разлика дали се напишани или не.³⁷

Примената на споредбениот метод подразбира систематско и контролирано истражување на сличностите и разликите на формите или варијантите на одделните општествени или културни појави, во хармонија со претходно развиените теориски претпоставки и со цел откривање фактори со претпоставено причинско дејство. Контролата на релевантните фактори се остварува во хармонија со каноните на логиката што ја нуди епистемолошкото истражување. Но, споредбениот метод за разлика од експериментот не е оправдана аналитичка постапка. Затоа примената на оваа постапка бара крајно внимателен однос кон т.н. случаи на негирање. Најновите настојувања во методолошката критика и развивањето на споредбениот метод се насочени кон ширење на изворот и начините на собирање на податоци, бидејќи застапеноста на анкетните податоци како и т.н. контекстуелизација на споредбените сличности и разлики во нивните пошироки општествени и културни контексти. Ова настојување го зголемува интердисциплинарниот и мултидисциплинарниот карактер на споредбениот метод, посилно го поврзува со други аналитички постапки и перспективно бара поцврста интеграција на посочените методолошки постапки.

³⁷ Поопширно види кај Čubelić Tvrтко, 1970, цит. дело, LXIX – LXXIV,

Етнолошките, антрополошките, театролошките и етнотеатролошките истражувања се темелат врз три основни постулати: станува збор за наука која се занимава со секојдневниот живот. Во средиштето на интересот на оваа наука се наоѓа самиот човек, односно научниот интерес е насочен кон откривање на начините, принципите и евентуалните посредници во организирањето на сето она од што се состои тој секојдневен живот, овде и сега, или било каде и било кога. Значи акцентот е ставен врз истражување на релациите т.е. на интересот што го развиваат луѓето и нужно го искажуваат според институциите што ги изградуваат групите или на она што сметаат дека ги прави луѓе, односно погледот врз нивната сопствената телесност и личност и на крајот меѓусебниот однос кога ќе дојдат во допир со другите човечки групи, институции, идејни и вредносни нормативни системи. Исто така во аналитичка смисла мора да разликуваме три вида знаење: 1. ставови и идеи за реалноста што не опкружува; 2. ставови и идеи кои се востановуваат и пренесуваат како низи на парцијални претстави во форма на зборови, материјали, симболи, гестови и дејства. 3. ставови и идеи чија комуникација и употреба се случува во рамките на низа институционализирани односи. Овие три вида знаење се поврзани, во смисла дека можат да се одредуваат меѓусебно.

Методолошки гледано, секоја форма треба да се разгледува во рамките на историското време во кое се одвивала историската практика. Во таа смисла различните теории на континуитет не е можно да се потврдат. Современите истражувања покажуваат дека е неопходно маскирањето (преправањето) во ритуалите да се согледа на пр. како своевидна синтеза на теми посветени на културата на преправање на целиот балкански простор. Во смисла на истражување на современата состојба на маскирањето, треба да се обрне внимание на следните елементи: процесот на обновување, обредното однесување како потреба за исчекор од секојдневното, анализа на маскирањето, реагирањето на медиумската пропаганда за маскирањето. Во општествената стварност на целото поднебје, што го земаме како пример, се забележува расчекор меѓу

пропишаното и оствареното во културата. Современите истражувања бараат ререфинирање на термините кои го врамуваат феноменот на маскирањето, обред, ритуал, време. „Јас само го правам, она што е напишано во маската што ја носам.“³⁸

Современите истражувачки насоки во однос на етнотеатрологијата се определени и од програмските и контекстуалните ориентации во фолклористиката. Нив ние овде не смееме и не можеме да ги отфрлиме како помоден израз на идеи никнати на туѓо тло и за туѓи потреби, бидејќи тие до нас доаѓаат пред сè како плод на современото теренско истражување. Доскорашното сфаќање на фолклорот како нешто што преживеало од минатото директно влијаело врз теренската методологија, па според ова методологија се испрашувале најстарите достапни кажувачи, за врз база на нивното сеќавање да се опишат минатите настани. Интересирањето за фолклорот на сегашноста, со употребата на современите теренски техники (магнетофон, фотографија, филм, видео) покажува дека фолклорот живее и понатаму и дека се менува во склад со промените во општеството. Ова значи дека тежиштето на овие современи методи на истражување е префрлено на документирање и следење на современите изведби, а доскорашните методи како прашалник и интервју се задржани како дополнителни извори на податоци.

Секако дека сè уште постојат теоретичари кои мислат поинаку, или поточно, се спротивставуваат на контекстуалната и перформативната класификација, која скоро сосема ги занемарува книжевните својства на фолклорната драма, бидејќи сценската изведба овде се гледа како дел од фолклорниот процес (т.е. како практична, а не како естетска комуникација) и од друга страна ја гледа изведбата во практичната функција, внатре во обредот и обичајот. За нив фолклорната драма постои само како уредување со драмска фактура и поетика.

³⁸ Vlahos Olivija, 1986, “Masks and Meanings”, *The World*, & 1 September, V.01, 155,

Ваквото истражување на фолклорното претставување исклучиво во границите на усната книжевност денес е неодржливо. Како што театарската уметност не може сосема да се поистовети со драмската книжевност, така ни фолклорното претставување не може да се сведе исклучиво на театарските жанрови, со строго izdelување од обичаите, обредите, играта и секојдневниот живот. Во оваа смисла современата етнотеарологија ги исклучува истражувањата кои се базираат врз записите (текстот) и нивното истражување во склопот на усната литература, со занемарувањето на изведбата и контекстот, аналогно на современите театролошки истражувања кои сè повеќе се свртуваат кон истражувањето на контекстот на театарската изведба. Ваквата определба соодветствува на онаа на Лоцица кој вели: „Верувам дека токму истражувањето на сродноста и разликата во различните претставувачки жанрови (во внатрешноста на фолклорот и надвор од него) може да помогне етнотеатролозите и театролозите подобро да го разберат својот предмет.“ Несомнено е дека теренското истражувачко искуство сугерира дека теориското и методолошкото решение е тоа што зборува за гледање и разбирање на работите во нивниот контекст. Контекстуализмот за поголемиот број денешни антрополози претставува епистемиолошко убедување и методолошко оружје, кое кај теориските апории, одлично функционира како хеуристички принцип кој му дава смисла на етнографскиот материјал.

Во текот на XX век традиционалното сфаќање на пишаните документи и други материјални остатоци на човековата дејност како единствени валидни извори за сфаќање и реконструкција на општеството и културата, проширено е на други извори како што се ликовен материјал, а потоа на фотографијата за во последните децении на векот, медиумите, (филм, радио, телевизија) да станат еден од основните извори за етнографски и антрополошки истражувања, односно разбирање на современата култура на локално и глобално ниво. Истражувањето на изведувачките форми мошне често бара нивно бележење со помош на различни медиуми.

Етнолошкиот филм е медиумско средство кое овозможува на сеопфатен начин да се прикаже традиционалната материјална и духовна култура. Тој во себе ги соединува научниот пристап на етнологијата и законите на филмската уметност. Секое ново филмско или видео забележување воедно е вид на ново истражување, кое ни носи нешто непознато или недоволно познато. Како предмет на етнографските истражувања, интернетот може да се гледа на ниво на продукција и рецепција, на истиот начин како и др. современи медиуми (филм, ТВ). Нивото на продукција ни зборува за авторот и за тоа како тој се доживува себе, каков е неговиот поглед на свет или на конкретната тема на која зборуваат, но и како го доживуваат корисниците на кои им се обраќа. Нивото на релација дава увид во реакцијата на корисниците на понудената содржина-интерес, начин на сфаќање на понудената содржина евентуални одговори на содржината. Истовремено може да се разгледува разбирањето и прифаќањето на севкупниот интернет како начин на создавање и форма на комуникација, така и одделните информации/ група на информации кои се нудат на корисниците. Во таа смисла денес интернет истражувањето е особено значајно за истражување на идејниот ред, и тоа како претстава која авторите на интернет локацијата ја имаат за себе, нивното размислување и убедување кое сакаат да го прикажат на другите, како и начинот на кој другите корисниците реагираат на него. Реакциите мора да се гледаат двојно во on-line комуникација и во реалното однесување во секојдневниот off-line живот. Истражувањето на нивото на продукција опфаќа анализа на текстовите во потесна смисла, но и визуелно обликување на локациите, бидејќи тоа е интегрален дел на истражувањето што се однесува на авторовиот поглед на свет и еден од сегментите на пораката за корисниците. Истражувањето на ниво на рецепцијата го опфаќа истражувањето на e-mail пораките и пораките испратени до дискусионите групи, што ни дава значаен и прецизен увид во ставовите на корисниците собрани околу темата која ги интересира. Несомнено е дека меѓу изнесувањето на ставовите on-line и во реалниот живот

постојат разлики. Корисниците на интернетот имаат можност да се претстават себе во идеална светлина, но и да ги изнесат своите ставови без стеги кои од нив ги бара социјалното опкружување.

Големиот број истражувања кои се вршат во оваа област и различните методологии кои се применуваат во неговото проучување ни даваат за право да заклучиме дека фолклорната изведба е интегрален дел на народното творешто, а елементите што го сочинуваат го докажуваат не само неговото постоење туку и неговиот континуитет и богатство. Според согледувањето на материјалот што го имаме за фолклорниот перформанс можеме да констатираме дека импровизацијата е една од нејзините основни карактеристики. Најчесто постојат повеќе варијанти на еден ист мотив, нивната изведба во најголемиот број случаи се темели врз актерската умешност на изведувачите. Вниманието во новите методологии за истражување на фолклорниот перформанс е свртено кон техниките и начините на изведбата, како и кон помалку истражуваните подрачја како што се енергијата, рамнотежата, движењата, а исто така особено место му се дава на комуникацискиот процес меѓу изведувачите и гледачите.

Факт е дека единствена формула не постои, човекот и културата се наоѓаат во процесот на постојани промени секогаш со нови сознанија, што не ја намалува потребата од глобално проучување на слични феномени. Моделите можат да бидат различни било да се работи за единка било за група луѓе. Во оваа смисла Иван Лозица³⁹ вели дека во етнолошко фолклористичката струка веќе со години владее предрасудата за неможноста да се издели тематската од теориската парадигма. Ваквиот став, според него означува враќање кон културноисториските, позитивистички методи во истражувањето, во кои дијакронијата и селото претставуваат неповредив дел од минатото, а современите антрополошки теории можат да се проверуваат само на синхрониот градски асфалт. „Тоа напишано правило

³⁹ Lozica Ivan, 2002, *Poganska baština*, Golden marketing, Zagreb,

секогаш со задоволство го кршев бидејќи тешкотиите во долгогодишното истражување на фолклорното претставување (и посебно на карневалот) многу брзо ме научија на еклектичност. Не мислам на поврзување на неповрзливото: мислам на критичко промислување и здружување на методите и достигнувањата на различните (и разнородните) истражувачки парадигми за да помогнеме на осознавањето во стекнување на знаењето.⁴⁰ Во рамките на ваквите размислувања може да се заклучи дека дијахрониската анализа (историската точка на гледање на формата на битисувањето, семантика на оделните игрови појави) во врска со фолклорната драма е можно да се применува само тогаш, кога свое место во неа има историско-етнографскиот аспект. Воведот во истражување на народните игри (кои во својот дел исто така можат да бидат претставени со различните типови) етнографскиот материјал на различните негови стадиуми на постоење т.е. го преведува прашањето во рамките на дијахронијата, ние сме принудени да признаеме дека народните игри-се дотеатрска игрова појава и дека соодветно тетарско-игривиот јазик настанал и постоел долго време пред театарот, во крајна мерка таков, каковшто е познат од времето на класичната антика. Синхрониот метод е можен за востановување на тој театарски јазик во сите негови зборовни разновидности, дијахронија-ги прави достапни задачите на неговото толкување, објаснување во процесот на менување на едниот систем со друг и прераснување на одделните елементи од еден во друг систем. Имајќи ги предвид сите предочени насоки на размислување, кои го сочинуваат распонот на истражувањата на етнотеатрологијата може да се каже дека етнотеатрологијата ги истражува релациите меѓу театарот и фолклорот, но не само како еднонасочно влијание туку и како двонасочен, постојан и вечно жив процес.

Освен дијахронискиот/синхронискиот метод треба да се спомене и методот на компарација. Во врска со овој метод Лозица вели дека колку истражувачот подобро и

⁴⁰ Lozica Ivan, 2002, цит. дело, 8,

повеќе ги запознава обредите и обичаите тој има можост во нив да забележува се повеќе заеднички елементи. Ваквата состојба тој делумно ја објаснува со тоа дека таа е последица на интелектуалната рутина со која битното се изделува од небитното: на едната страна се сличностите, а на друга разликите. Но, наедно и го отвора прашањето, што е позначајно разликите или сличностите? Поединечностите ја прават разликата: со своето богатство и разновидност, па создаваат полов, локален и регионален и национален идентитет на културните сегменти, кои исто така се по подложни на менување, во зависност од историските актуелизации и варијациите. Од друга страна, во сличностите може да се препозне основата која е постабилна од разликите и многу потрајна од насмртниците, како архетипски, вечен, надисториски и надвременски дел на човековата совест. Проблемот сепак, не е така едноставен. Почетокот на воочување на сличностите и разликите подразбира претходно „собирање“ на културните појави (овде обичаи и обреди) како предмет на истражување, што веќе вклучува спогодба за припаѓањето на тие појави кон истиот жанр или тип. Таквиот пристап веќе навлегува во сферата на нејасните истражувачки хипотези, кои извираат од предразбирањето, на предходното поимање на културната појава. Тргувањето на херменевтичкиот круг е условено со искуството на истражувачот, но наедно е и историски обоено. Со други зборови, одговорите се делумно вградени во прашањата кои ги поставуваме.

Богатирјев во својта методологија ги разликува формата и функцијата. Според него формалните елементи имаат одредена функција, а посебен белег на театарот му дава неговата многуфункционалност. Тој исто така, ја забележува појавата, во хиерархијата на функциите во театарот, дека естетската функција често не претставува доминантна функција. Богатирјев смета дека постои хиерархија на функции на театарските претстави, хиерархија во која доаѓа до промени. Тие преместувања на функциите можат да настанат заради промените во претставата, со зголемување или намалување на бројот на

елементите на различните уметности вклучени во театарската претстава. Според Богатирјев овие функции можат да се менуваат и кога формата на театарската претстава останува непроменета. Во тој случај најчесто се менува публиката. Прашањето за функцијата се чини пресудно за разбирање на проблемот на фолклорните претставувања (но и на фолклорот воопшто). Функцијата на некоја претстава во контекстот може да ни послужи за да одредиме на кој вид претставување таа му припаѓа. Во трудот за фолклорниот театар на Чесите и Словаците, Богатирјев својата метода функционално-структурална ја назначува само во груби црти, а експлицитно ја применува во своите останати дела. Без сомнение оваа функционално-структурална метода е заедничка за повеќето чешки и руски лингвисти и теоретичари на книжевноста, уметноста и фолклорот кои делувале во деваесеттите и триесеттите години на минатиот век. „Поимот на функција, пред сè значи дека предметот кој е носител на функцијата вообичаено го употребуваме во одредена цел; нивната повторена употреба е нужна затоа што претпоставката на функцијата за само една единствена употреба не одговара. Но, ниту субјективната ниту единечната ограничена навика на одредената употреба на дадените работи не ја прави функцијата во вистинска смисла на зборот. Исто така е потребен социјален концензус за целта за чие постигање се употребува предметот како средство: одредениот начин на употреба на дадениот предмет мора да биде спонтано сфатлив за секој член на колективот.“⁴¹ Според тоа, поврзаноста на предметот со функцијата не зависи од самиот предмет туку од човекот како единката и како член на колективот. Како член на колективот човекот е на располагање, има конвенционален збир на функции, но тој како единка може предметите да ги употребува во функции кои со консензусот се прифатени или може да употребува обрната хиерархија на функциите. Функциите на некоја човекова дејност или дело не постојат сами по себе, туку се

⁴¹ Mukařovsky Jan , 1981, ”Prilog problemu funkcija u arhitekturi”, *Kultura* 55, Zagreb, 97,

длабоко врзани за некоја човечка интерпретација. Конкретна употреба на некој предмет (дејност, изведба) може да се нарече цел-наспроти тоа функцијата не е секоја цел, туку она која е вообичаена (и која претпоставува повторна употреба и согласност на групата или општеството). Таквото одредување на функциите помага да се појаснат можните разлики во толкувањето на некоја на пр. фолклорна изведба на ниво на креација и рецепција-единката (учесникот, изведувачот, авторот) може несакајќи и погрешно да ја толкува функцијата на содржината на дело или изведба. Јасно е дека интенцијата на единките не мора да се поклопува со општествено прифатената функција. Од друга страна публиката може на изведбата да и припише цел која се разликува од интенциите на изведувачот. Меѓутоа дури и таа цел која публиката ја припишува на изведбата не мора да биде индентична со општествено прифатената функција. Ми се чини дека позицијата на истражувач (фолклорист, етнолог, театролог) е значајна за прашањето на одредувањето на функцијата на некоја изведба. И истражувачот е субјект и тоа не било каков субјект. Истражувачот обично не ѝ припаѓа на групата која ја истражува, а тоа значи дека сопственото поимање на целта на изведбата не смее некритички да се прогласува за доминантна цел на изведбата. Тој мора да ги земе предвид различните нивоа на контекстот на изведбата (директниот контекст, ситуацијата на изведбата, хиерархија на функциите во свеста на колективот, т.е. белезите на културата во која изведбата се случува; историските промени на културата и ситуацијата на изведбата). Проблемот на релацијата на субјектот и објектот во хуманистичките дисциплини се јавува и овде. Истражувачот не може да се негира себе во тежнењето кон научната објективност, но не може да ја занемари ниту човечката природа на своите објекти на истражување. Одредувањето на функцијата на некоја фолклорна изведба попрво е дијалог меѓу истражувачите и истражуваните. Во светлина на променливата хиерархија на функционалните хоризонти, самоостварувањето на субјектот во надворешниот свет и во стопувањето на истражувањето со истражуваната појава

можни се и промени на улогите: истражувачите стануваат истражувани, а истражувањето делува врз претставата и обратно.

Михаел Кирби развивајќи ја својата методологија за истражување на актерството именува пет степени на транзицијата од не-актерството кон актерството кои го опишуваат начинот на човековото однесување, формирање и презентација на себе „на специјален начин“. Популарните дела на Кирби со својата методологијата овозможуваат анализата на односите и искуствата на учесниците во перформансот да се развиваат во релација со преформансот без упатување на степенот на инволвираното верување. Според него, изведбата, односно нејзиниот квалитет и степенот на прием не зависи од степенот на верувањето, па дури ниту неговите социо-спиритуални ефекти. „Верувањето може да егзистира во секој гледач или учесник во перформансот, но тоа не влијае врз објективната класификација согласно со нашата акција/не-акција скалата. Дали актерот чувствува што тој или таа прават да бидат „реални“ или гледачот реално „верува“ што гледа, не учествува во класификацијата на перформансот....“⁴² Ваквиот методолошки приод кон фолклорниот перформанс во неговиот континует од „не-актерство“ до „актерство“, во делата на Кирби, тој ги избегнува социјалните преклопувања меѓу „духовното“ и „световното“, „старото“ и „новото“, „ритуалот“ и „драмата“ и се фокусира на умешноста во претставувањето и начиниот на изведбата. Неговата методологија за определување на степенот на актерството е мошне корисна за истражувачите на актерството во фолклорот, затоа голем број етнотетаролози ја користат во своите истражувања, иако таа примарно се однесува на уметничкиот театар. Американскиот режисер и теоретичар Ричард Шекнер во својата истражувачка работа се обидува да ги поврзе практичката режисерска работа со

⁴² Kirby, Michael, 1995, "On Acting and Not-Acting", во Zarrilli P. *Acting (Re) Considered*, Routledge, London, 51,

антрополошките истражувања и да создаде методологија на истражување на сите видови изведби. Според Шекнер, прикажувањето е сеопфатен поим. Театарот е само еден јазол во непрекинатата низа кој досега од ритуалното однесување на животните (вклучувајќи ги и луѓето) преку изведбите во секојдневниот живот-поздравувањето, излевањето на чувствата, фамилијарни настани, општествени улоги и т.н.-се до играта, спортот, театарот, танцот, свеченостите, обичаите и значајните општествени настани. Формирајќи ја својата методологија за истражување на фолклорниот перформанс тој тргнува од спротивна насока од онаа по која тргнуваат бројните истражувачи, тој заклучоците ги извлекува од својата работа како режисер и определува шест точки на допир меѓу антрополошката и театарската мисла: трансформацијата на битието или свеста, интензитетот на претставата, интеракцијата меѓу публиката и изведувачите, севкупната сценска секвенца, пренесувањето на сценското знаење, вреднување на изведбата, со кои ја означува врската меѓу драмските и обредните изведби.⁴³ Овие специфични точки не го исцрпуваат сето она што би можело да се дефинира, но тие навистина означуваат мошне конкретни и кохерентни полиња кои имаат длабок интерес за сценските теоретичари. Кои се изведувачите, како тие ги досегаат своите привремени или постојани промени, која е улогата на публиката-тоа се некои од клучните прашања не за драмската литература туку за живото сценско во претставата. Исто така, можат да се развиваат и други прашања, кои би се концентрирале на сценографијата, употребата на просторот, костимите реквизитите и играње на претставата, како и различната употреба на технологијата-од куклите до холограмите. Тој ги предлага овие точки затоа што му се чинат најзначајни во проучувањето на допирот меѓу театарот и антропологијата, додека за останатите точки е на мислење дека се потешки за категоризирање и му создаваат одредени тешкотии во неговата работа како театарски

⁴³ Šekner Ričard, 1992, цит. дело, 145-177,

режисер. Во оваа смисла тој вели: „Се свртувам кон антропологијата, не како кон наука која може да реши проблем, туку затоа што наслутувам заемно приближување на парадигмите. Токму како што театарот себе се антропологизира, така и антропологијата станува театрализирана. Ова заемно приближување е историска можност за сите видови размена. Меѓусебното приближување на антропологијата и театарот е дел од поширокото интелектуално движење, каде разбирањето на човековото однесување се менува од одредените разлики меѓу причината и последицата, минатото и сегашноста, формата и содржината и т.н. (и линеарниот начин на анализа кој го објаснува таквиот поглед на свет) па сè до нагласување на деконструкција/реконструкција на фактичките состојби: процесот на формирање, монтажа и проби; создавање и употреба на деловите на однесување-тоа го нарекувам "обновено однесување.“⁴⁴

Еуденио Барба својата методологија ја гради врз истражувањето на кодифицираните и некодифицираните театарски системи, при што создава особен систем на театарски истражувања пошироко познат под името *театарска антропологија*. Во својата методолошка работа, колку и да е базирана на физикусот, Барба го нагласува фактот дека човековото тело не постои само како природа, настрана од културата. Различните култури, на различни начини, настојуваат да го обликуваат, сменат и регулираат човековото тело и неговите физички потреби и функции. Дури и инстинктивното однесување се формира под влијание на одредена култура. Значи според Барба, секое човеково тело треба да биде согледано како резултат на реципрочниот однос меѓу органското и општественото, како интеракција меѓу индивидуалната природа и културниот контекст. Според тоа, телото како и секој културолошки феномен е општествено и историски детерминирано. Проучувајќи го присуството на актерот на

⁴⁴ Шекнер Ричард, "Точки на допир помеѓу натрополошката и театарската мисла", во К. Петровска Кузманова, *Театарска антропологија*, 2004, О - продукција, Скопје, 145-187,

сцената тој прави разлика меѓу секојдневната техника, виртуозна техника и несекојдневна техника. Последната е особено карактеристична за актерот и неговото присуство на сцената. Присуството на актерот на сцената пред сè почива на промената на рамнотежата. Додека секојдневното однесување почива на функционалноста и на економичноста на силата, во несекојдневното обновено однесување на актерот секое дејство, колку и да е ситно, почива врз трошењето и вишокот. Но, ова дејство не е само „физичко“ туку го одразува начинот на размислување на актерот. Според тоа, мислењето е, исто така, движење, дејство, поточно нешто што се менува и што може да се дефинира како мисла и како ум. Така доаѓаме до една од целите на театарската антропологија, а тоа е воспоставување на мостот кој ќе ги поврзува физичките и менталните брегови на реката на креативниот процес на актерите. Односот меѓу двата брега не е врзан само за поларитетот кој е воочлив кај единката во мигот на актерската изведба. Тој, исто така, поврзува два пошироки, специфично театарски поларитети: поларитетот меѓу актерот и режисерот, како соодветен поларитет меѓу актерот и гледачот.

Работата на Виктор Тарнер траела повеќе децении и покрива големи појмовни области. Тој уште во шеесеттите години се интересирал за ритуалот како претстава, а во последните години од својот живот работел на тоа што самиот го нарекува „сценска етнографија“ и тој експериментирал со сценската етнографија со цел да им помогне на своите студенти да сфатат на кој начин луѓето во другите култури го чувствуваат богатството на својата општествена егзистенција, што очекуваат да добијат како награда ако следат одреден модел на однесување и како тие ја изразуваат тагата, болката, почитувањето и љубовта согласно своите културни закони. Врз основа на истражувањата што тој со неговата сопруга ги прави со студентите на Њујоршкиот универзитет доаѓаат до неколку интересни заклучоци. „Нашиот совет би бил следен: кога се обидуваме да ја претставиме етнографијата, не треба да почнеме со толку видливо „егзотични“ и „бизарни“

културни феномени како што се ритуалите и митовите. Таквото акцентирање може само да ги охрани предрасудите, бидејќи ја нагласува „различноста на различните.“ Дозволете да се насочиме кон она што е заедничко за сите луѓе, формата на социјалната драма, од која проистекнуваат сите форми на културните приредби, кои на свој начин дискретно ги стилизираат контурите на социјална интеракција во секојдневниот живот.⁴⁵ Виктор Тарнер во својата работа тесно соработувал со театарските практичари каков што е Ричард Шекнер, но наедно остро се спротивставувал на режирањето на ритуалите и митовите бидејќи смета дека тие имаат свој одреден тек во заедницата или човековиот живот и не можат без последици да се извлечат од контекстот. Исчекорот што го прави во рамките на сценската етнографија има силно влијание на подоцнежните теории кои, исто така, се занимавале со овој проблем.

Големиот број истражувања кои се вршат во оваа област и различните методологии кои се применуваат во неговото проучување ни даваат за право да заклучиме дека етнотеатрологијата, театрологијата и фолклористиката се тесно поврзани. Современите постапки кои ги надминуваат рамките на дисциплинарното размислување, како и вклучувањето на театарските практичари во овие истражувања, овозможуваат да се дојде до резултати кои можат да се проверат не само преку теренската работа туку и во лабораториски услови. Така забелешките за фолклорните изведби кои ги воочувале во своите истражувања особено практичарите како Шекнер, Брук и Барба ги применувале врз професионални актери во своите школи лаборатории, при што доаѓаат до одредени резултати, кои денес се сметаат како релевантна теорија која се однесува на изведбата.

⁴⁵ Turner Victor , Edith Turner, 1982, “Performing Ethnography”, *TDR*, 26,2, New York, стр. 47-48

Сценска етнографија

Поимот сценска етнографија е тесно поврзан со работата на Виктор Тарнер. Тој овој поим го воведува како резултат на неговата повеќедецениска работа која опфаќа повеќе области. Како што споменав во предходното поглавје, во почетокот на својата истражувачка кариера тој се интересирал за ритуалот како претстава, а во последните години од својот живот работел на она што самиот го нарекува „сценска етнографија“. Со својата експериментална работа имал за цел да им помогне на своите студенти да сфатат на кој начин луѓето во другите култури го чувствуваат богатството на својата општествена егзистенција, што очекуваат да добијат како награда ако следат одреден модел на однесување и како тие ја изразуваат тагата, болката, почитувањето и љубовта согласно со своите културни закони. Виктор Тарнер, во својата книга „Од ритуалот до театарот“, ги разгледува социјалните конфликти, коишто настануваат во едно општество преку визурата на драмската структура. Тарнер во таа смисла пишува во еден од последните свои трудови: „Каква е улогата на мозокот како орган за ефективно сместување на генетичката и културната информација при правењето на ментални, вербални и ограничени видови на однесување? Ако е точна анализата на ритуализацијата од некои современи етиолози тогаш таа има биогенетичка основа, а нејзиното значење добива "научна" тежина. Тоа означува, дека творечките процеси, како што генерираат ново културно познавање, исто така, можат да се должат на адаптацијата, можеби во самиот ритуален процес или во генетичката културна информација?“⁴⁶ Ако претпоставиме дека ритуалното дејство-исполнувањето на ритуалот не е едноставна, едностепена и еднонасочна операција, тогаш доаѓаме до заклучокот дека ритмичките дејства, особено ако движењето и звукот се грижливо координирани и се

⁴⁶ Turner Viktor, 1969, цит. дело, 123,

извршуваат низ подолг временски период- неизбежно водат кон чувството за „идентични спротивности“ чувство на семоќ, опуштеност, подготвеност за најтешки физички дејства. Со други зборови раскажувањето, спознајниот стимул, дејствува од мозочната кора надолу, додека движечко-звучниот стимул дејствува од долниот дел на мозокот нагоре. Според Тарнер, за време на исполнувањето на ритуалот или на ритуализираното театарско дејствување сите фактори дејствуваат истовермено за да формулираат ритуално доживување. „Ритмичката дејност на ритуалот, потполноста од звучни, визуелни, светлечки и други средства за дејство, може по извесно време да доведе до максимални стимулации на два система, предизвикувајќи во учесниците она што авторите го нарекуваат, продолжителен, неизразен ефект.“⁴⁷Неговата теорија е насочена кон она што е заедничко за сите луѓе, формата на социјалната драма, од која произлегуваат сите форми на културните приредби, и кои „на свој начин дискретно ги стилизираат контурите на социјална интеракција во секојдневниот живот.“⁴⁸Во својата работа тие се спротивставуваат на режирањето на ритуалите и митовите, бидејќи тие сметаат дека овие форми на изразување имаат свој извор и *raison d'être* во постојаниот тек на човековиот живот и не можат без последици да се извлечат од контекстот. Неговите сознанија имале силно влијание на подоцнежните теории кои исто така се занимавале со овој проблем. Многумина сметаат дека истражувањата на Тарнер на планот на антропологијата се слични со истражувањата на Брук во театарот. Од овој аспект секако би било интересно погледите на Тарнер да се здружат со работата на Брук и тоа не само на планот на сознанието и искуството на сценската етнографија туку и на планот на кинетиката. Тарнер дава насока во истражувањето на точките на допирот меѓу антропологијата и театарот преку неговата истражувачка работа. Тој го согледува ритуалниот процес како аналоген на циклусот: обука-работилница-

⁴⁷ Turner Viktor., 1969, цит. дело, 123,

⁴⁸ Turner Viktor, Turner Edith, 1982, цит.дело, 47- 48,

повторување. Во оваа низа различните „готови елементи“-општо прифатени текстови, начин на телесно однесување и чувствата, стануваат подложни на деконструкција. Тие како да се иразградени на одделни фрагменти, кои подлежат на понатамошна обработка-делчиња на однесување, чувства, мисли и текст. Во таа смисла тие се согледуваат на нов начин, а понекогаш и се предлагаат на публиката како претстави. Тарнер своето тврдење го темели врз примери кои ги пронаоѓа во традиционалните театарски изведби, како што се: катакали, балет, но-театар, во чии рамки актерите ја започнуваат својата обука на рана возраст. Нивната обука меѓу другото вклучува и учење на нови начини на мислење и чувствување. Тие се нови за ученикот но се добро познати во традицијата на катакали, балетот и но-театарот. Точно како и во ритуалите на посветувањето, умот и телото на секој исполнител се враќа кон состојбата на *tabula rasa*-кога ќе се досегне до тој степен тогаш тој е способен врз него да се запише јазикот на изучуваната форма, а на крајот од обуката тој е подготвен да зборува на јазикот на катакали, балетот и но-театрот. Ученикот е „вшмукан“ од традицијата, постигнал посветување и станува дел од нејзиниот корпус. Тука отсуствува насилството или бележењето, но се доаѓа до подлабоки и потрајни психолошки промени. Но, тоа е само привидно, затоа што исполнителот на катакали, балетот и но-драмата владее со спецификите на секој од жанровите (начинот на движење, говор) тука може да се каже и постоење. Во таа смисла тие се бележани луѓе. Во својата работа Тарнер деалеку го надминува Ван Генеп кога вели дека уметноста на формите на одмор во индустриските и постиндустриските општества ги надолнува ритуалите на племињата, селско-стопанските и традиционални општества, а разликата е во тоа што додека ритуалите се задолжителни, уметноста и одморот се доброволни.

Во својата работа врз сценската етнографија Тарнер особено внимание ѝ посветува на социјалната драма. Според него општествениот живот, дури и тогаш кога наизглед е најмирен е обременет со социјални драми. Тоа е како сите ние да имаме мирновременско и воено лице,

програмирани сме за соработка, но и за судир. Основната и трајна агонска форма е социјалната драма. Начинот на кој се надминуваат кризите е вториот начин на постоење на оваа драма која не притеснува во секој миг и на секое место. Третиот степен е начинот на обновата што секогаш содржи барем малку авторефлексивност, јавното потврдување на нашето однесување се преместува од подрачјето на законите и религијата во подрачјето на уметноста. „Со помош на жанровите како што се театарот, вклучувајќи го и кукларството и театарот на сенките, танцот и професионалното раскажување, претставите ги испитуваат слабостите на заедницата, ги повикуваат нивните водачи на одговорност, да ги десакрализираат највисоките вредности и верувања, прикажувајќи значајни судири и предлагаат лек, учествувајќи воопшто во постоечката ситуација на познатиот свет.“⁴⁹ Особена блискост со општествената драма, според Тарнер, имаат ритуалите на иницијација, обреди кои како и другите содржат висок степен на воопштување и се производ на општествената рефлексивност. Но, тие му овозможуваат на оној што учествува во нив по вербален или невербален пат искусно да го разбере општеството, низ движењето во просторот и во времето. Обредните процеси се развојни составни делови на општествената драма од која, ако ја следиме мислата на Тарнер, потекнуваат многу од претставувачките и раскажувачките форми на сложената култура. Фазата на обновата на општествената драма го врамува ограничувањето повторно да се зацврсти општествената група која ја скршиле партиски или лични интереси. На сличен начин раскажувачката компонента во обредното правно дејство настојува повторно да ги артикулира спротивните вредности и цели во значенската структура каде заплетот има културна смисла. Таму каде историскиот живот не успеал да воспостави културна смисла во рамките на она што порано се сметало за добро, културната драма и приказната можат да имаат задача на *поиесис*, т.е. задача на повторното создавање на смислата, дури и го разградуваат

⁴⁹ Turner Viktor, 1989, цит. дело, 17,

поранешното значење кое не може да ги обнови нашите модерни „драми на животот“-кои денес се поуниверзални и попогубни.

Тарнер смета дека кога општествените драми ќе ги најдат своите „двојници“ во уметничките драми и другите жанрови на културната претстава, меѓу нив може да дојде до доближување, па процесуалната форма на општествените драми да стане имплицитна на уметничките драми, (дури и низ негација или противречност). Реториката на општествените драми-а оттука и формата на аргументите, потекнува од културните претстави. Од антрополошка гледна точка драмата се состои од соочување на социокултурните простори. Новото сфаќање на општеството како процес одбележен со претстави од различни видови, во себе содржи сознание дека жанровите како што се обредот, церемонијата, карневалот, фестивалот, играта, спектаклот, парадата, спортот, можат да прават на различни степени и во различни вербални и невербални кодови низа на испреплетени метајазичи. Групата или заедницата не паѓа едноставно во "занес" во тие претстави туку се обидува подобро да се разбере за да се промени. Таа дијалектика меѓу занесот и рефлексивноста е својствена за перформативните жанрови: успешната претстава во секој од тие жанрови ја надминува опозицијата меѓу спонтаните и самосвесните причини на дејството.

Ричард Шекнер, пишувајќи за работата на Тарнер и неговата теорија вели дека театарот својата специфична генеза ја должи на третата фаза на општествената драма, фаза, која е поточно обид на „општествено драматичните настани“ да им се даде значење, кое Ричард Шекнер го нарекува „обнова на минатото“. Театарот навистина е хипертрофија, наголемување на судските и ритуалните процеси, но не е копија на природните причини на општествената драма. Затоа театарот има понекогаш истражно, судско, дури и казнено значење, но и свето, митско, нумиозно, па и надприродно значење на религиозен чин-сé до жртвувањето. Од своја страна Јержи Гротовски, чија работа исто така може да се доведе во врска со

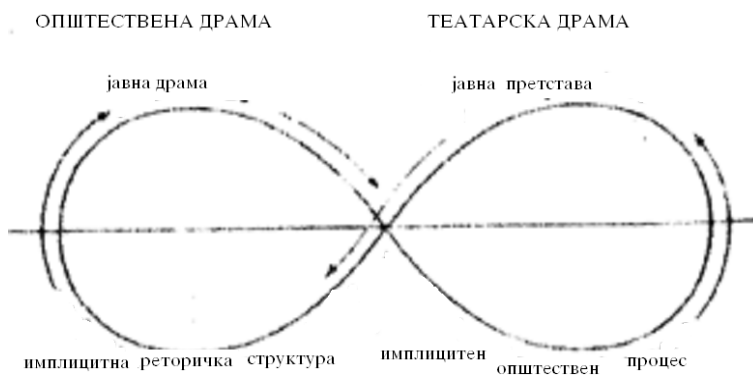
работата на Тарнер, овој аспект го опишува како „свет актер“ и „sekular sacrum“. Ричард Шекнер и Виктор Тарнер иако на овој предмет му пристапувале од различни становишта тие заеднички доаѓаат до заклучокот дека театарот е значајно средство за меѓукултурен пренос на макотрпно стекнатите модалитети и искуства. „Можеби никогаш нема да се дојде до потполното меѓународно разбирање, но ако ги прикажуваме туѓите општествени драми, обреди и театарски претстави со полна свест за изразитите значења на нивното социокултурно опкружување(...) мора да се вовлечат актерите во различните начини на видување“ и разбирање на стварноста која нашите симболички форми настојуваат засекогаш да ги опфат и изразат.⁵⁰

На најопшт план социјалната драма се согледува како кршење на некоја норма, кршење на правилата на моралот, законот, обичајот или етиката на некое јавно место. Тој лом може намерно да го предизвика некоја личност или како предизвик на некој утврден авторитет, или може да се создаде од пресилни чувства. Кога ќе се појави тешко може да се сузбие. Во секој случај растечката криза ја следи миговната коњуктура или пресврт во односите на општествен план-каде привидниот мир прераснува во отворен судир, а прикриените антагонизми излегуваат на површина. Во општествените драми лажното пријателство се дели од општите интереси, границите на консензусот се достигнати и остварени; вистинската моќ доаѓа зад фасадата на авторитетот. Водечките членови на разбунтуваната група ги движат одредените формални и неформални механизми на прилагодување и обнова за да го потиснат растечкото ширење на ломот. Тие механизми имаат различно значење зависно од факторите како што се длабочина и значења на судирот, општествениот опфат на кризата, природата на општествената група во која дошло до лом, степенот на нејзината самостојност земајќи го предвид поширокиот состав на општествените односи. Механизмите се движат од советот или арбитражата, до

⁵⁰ Turner V., 1989, цит. дело, 32,

формалната или правната законска машинерија, а со цел решавање некои видови кризи или изведување на јавниот обред. Таквиот обред содржи „жртвување“, дословно и морално, жртва како искупување на гревот и групната сила. Според тоа, општествените драми се главно политички процеси, или ваквите драми во себе ја содржат борбата за главните цели-моќ, углед, достоинство, чест, должност; со користење на одредени средства и главните богатства какви што се добрата, териториите, парите, луѓето и жените. Целите, средствата и богатствата се испреплетени во меѓузависен повратен процес.

Факт е дека вака сфатената општествена драма се подудира со сфаќањето на Аристотел за трагедијата во *Поетиката* односно како „имитирање на завршено целосно и возвишено дејство...кое има средина почеток и крај”⁵¹, не произлегува од таму што се сака безпоговорно да се наметне западниот „етички” модел на сценското дејство во управувањето на племенските заедници, тоа произлегува од таму што постои меѓузависен дијалектички однос меѓу општествените драми и жанровите на културните претстави во сите општества. Животот, всушност, ја имитира уметноста, но и обратно. Ричард Шекнер се обидува да го прикаже односот меѓу општествената и уметничката или театарската драма, тоа е шема во форма на бројот осум:



⁵¹ Aristotel, 1966, *O pesničkoj umetnosti*, Beograd,

На оваа слика левата страна ја покажува општествената драма, додека под неа се наоѓа имплицитната реторичка структура, од десната страна се наоѓа театарската претства, а под неа имплицитниот општествен процес, а стрелките ја означуваат насоката на дејството. Тие ги следат фазите на општествената драма, минуваат во долната половина на осумката каде ги прикажуваат скриените општествени инфраструктури, а потоа одат од лево на десно и низ фазите на театарската претстава се спуштаат формирајќи го скриениот уметнички модел. Во овој модел општествената драма и театарската претстава се наоѓаат во циклично движење што ги става овие два модела во динамичен однос. Било да станува збор за правни или обредни процеси, резултатот е пропаст на општествената или заедничката рефлексивност, начин на кој групата се обидува да испита, прикаже, сфати или дејствува, тие се рефлексивни во смисла дека не прикажуваат нас. Рефлексивни се кога ја поттикнуваат нашата самосвет, за да се видиме онакви какви навистина сме. „Како јунаци во нашите сопствени драми стануваме самосвесни, свесни за сопствената свест. Наедно актери и гледачи, можеме да ја досегнеме потполноста на нашата човечка способност-а секако и на човечката желба да се гледаме уживајќи дека тоа сме токму ние.“⁵²

За сеопфатно осветлување на општествената драма треба да се позанимаваме со разгледување на категоријата на значења коишто таа ги има, бидејќи токму таа ни овозможува да ја сфатиме внатрешната поврзаност меѓу настаните што се случуваат во животот и општествената драма. Во овој однос единствено категоријата на значења ги зафаќа сите односи од сите делови на животот. Тие имаат главно, афективна вредност и затоа потполно припаѓаат на искуството на свесната сегашност. Таквата свесна сегашност потполно ги обзема учесниците, дури и кога меѓу нив не постои внатрешна поврзаност. Тие стојат еден зад

⁵² Myerhoff Barbara, “Life History Among the Elderly: Performance, Visibility, and Remembering”, 5, во Turner Viktor, 1989, *Od rituala do teataru*, 156-157,

друг во временската секвенца и затоа не можеме да ги наречеме вредности, затоа што имаат ист епистемиолошки состав и не прават никаква кохерентна целина, бидејќи се миговни и поминувачки. Местата на врзување, пак, ако воопшто постојат, припаѓаат на друга категорија-значење.. „Во театарската претстава вредностите ги творат актерите, а значењето режисерот.“⁵³ Во општествената драма вредностите постојат во она што може да го наречеме, состојба на „занес“. Рефлексијата го инхибира занесот, затоа што го артикулира искуството. Дилтај во оваа смисла вели: „Од гледна точка на вредностите, животот се надодава со неисцрпна залиха на позитивни и негативни егзистенцијални вредности. Тоа е хаос од хармонии и дисакорди. Секој од нив е тонска структура што ја исполнува сегашноста: но меѓу нив не постои никаква музичка релација.“⁵⁴ Во обредните процедури приказните се создаваат од голите факти, а нивните автори се маговите, во нив значењето се создава од дополнителното гледање на временскиот процес. Значењето на секој дел на процесот го одредува неговиот удел во севкупниот резултат.

Основната општествена драма ќе се покаже антагонистичка и оптоварена со проблеми и судири, не затоа што претпоставува дека социо-културните системи никогаш не се логички системи, туку ги означуваат структурните противречности и судирите на нормите. Општествената драма Тарнер ја смета за „искуствена матрица според која се создаваат многу жанрови на културните премини, тргнувајќи од обредот на помирување и јурисдистичките процеси, па сè до усната и пишаната приказна.“⁵⁵ Со усложнување на општеството се множат начините и значењата на општествената драма-но таа несомнено останува како дел од искуството на секој од нас. Таа е начин на саморазоткривање и објава за распределбата на моќта и значењето.

⁵³ Turner Viktor, 1989, цит. дело, 158,

⁵⁴ според: Turner Viktor, 1989, цит. дело, 159,

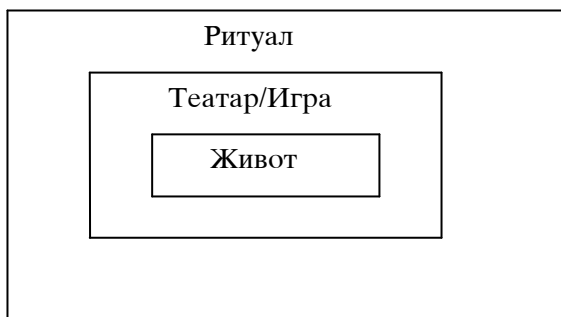
⁵⁵ Исто, 163,

Својата практична работа на полето на сценската етнографија Виктор Тарнер ќе ја опише на следниов начин: „На Универзитетот во Вирџинија, со студентите по антропологија и на Њујоршкиот универзитет, со студентите на драма, ние ги зедевме описите на деловите на однесување од „другите култури“ и баравме од студентите да направат „драмски текстови“ од нив. Потоа формиравме работилници-во кои студентите се обидува да добијат кинетичко „разбирање“ на „другите социо-културни групи“. Често биравме социјални драми-од нашите или други церемонии-или ритуални драми (ритуали на влегување во пубертет, свадбени церемонии и тн.) и баравме од студентите да ги стават во „драмска рамка“-за да го поврзат она што го прават, со етнографското знаење кое им е мошне потребно, за сценаријата кои ги користат да „имаат смисла“. Ова ги мотивира за антрополошки студии и открива дупки во некои монографии на местата каде ни се чини дека се одвојуваат од логиката на драмската акција и интеракција кои се обиделе тие самите да ги опишат. Актеровиот „внатрешен увид“ кој се создавал со текот на претставата, станува моќна критика на начин на кој ритуалните и церемонијалните структури се спознавачки претставени.”⁵⁶ Според него движењето од етнографијата кон претставата е обид да се осознаат другите култури. Во оваа смисла Тарнер пишува: „Ако некогаш антрополозите ја сфатат етнодраматиката сериозно, нашата дисциплина ќе стане повеќе од сознавање на играта што се одвива во нашите глави, или се испишува во, да признаеме, помалку здодевни списанија. Самите треба да станеме изведувачи, за да дојде до потполно човечко и егзистенцијално исполнување на она што постоело како духовен запис. Мораме да ги најдеме патиштата за совладување на границите на политичките и спознајните структури со помош на драмската емпатија, симпатија, пријателство, дури и љубов бидејќи осветлуваме цело продлабочено

⁵⁶ Turner Victor i Turener Edith, 1982, *Performing Ethnography*, *TDR*, 26, 2, New York, 33-34,

структурно знаење кое е реципрочно на поголемата свест.⁵⁷

Истражувањата што ги започнал Тарнер во африканските племиња можат да се применат и на современите општества. Истражувачите што ја применувале методологијата на сценската етнографија врз современите општества доаѓаат до заклучокот дека во современото општество ритуалот се наоѓа во формата, а не во содржината. Формата ја обезбедува таа определена содржина, одредена група на настани кои ќе се повторуваат; а повторувањето е една од основните карактеристики на ритуалот. За Шекнер ваквата ритуализираната форма најочигледно се илустрира со телевизиските вести⁵⁸. Тој во оваа смисла го дава дијаграмот:



Овој дијаграм се поклопува со шемата на Хинду теориите во кои сите искуства истовремено се тетарализирани и автентични и каде целата егзистенција е непрекинат ритуален циклус. Екман во свите истражувања ја застапува мислата дека секоја култура има свој начин на ползување, и

⁵⁷ Тарнер Виктор, "Драмски обред /обредна драма Перформативна и рефлексивна антропологија", во К. Петровска - Кузманова, 2004, *Театарска антропологија*, О-продукција, Скопје;

⁵⁸ Ricard Šekner, 1992, *Ka postmodernom pozoristu*, 177-206,

ставање во контекст на уметноста, вербални и невербални изрази. Шекнер оди понатаму, тој вели дека секоја група луѓе го развива сопствениот дијалект на движења. Одговорот на прашањето од што произлегува дека вредноста на едно дело, треба да се бара во можноста тоа да зборува со сопствениот јазик, но тоа да не остане неразбирливо, за пошироката јавност. Во поновите истражувања на ритуалот се свртува од неговото проучување како „завршен продукт“ кон проучувањето на „целосната сценска секвенца“, што значи: обука, работилница, загревање, претстава, опуштање и последица. Кога вака се разгледува целата секвенца станува јасно дека ритуалниот процес е сличен на тоа што Шекнер го нарекува „обновено однесување“ или „двојно обновено однесување“, однесување кое може да биде повторено и испробано. Ритуалниот процес е претстава. Размислувањата на овој начин пред нас отвораат нови прашања од типот: Кога претставата е претстава? Колку долго делот на однесувањето треба да постои пред да може да се изведе во ритуална или естетска смисла? Кога парчињата на однесување од еден контекст се претставени во друг, и дали ќе има некоја разлика, ако во повторното претставување, делот на однесувањето означува нешто потполно различно од она што „првобитно“ означувал? Овие промени на значањето се неизбежни ако контекстот го одредува значењето. Меѓутоа не е сè така едноставно, затоа што секој, колку и да е мал дел, внесува нешто од своето претходно значење во својот нов контекст. Овој вид на „паметење“ е она што ги прават ритуалните и уметничките рекомбинации така силни. Размислите на Гарнер од крајот на неговиот живот во голема мера се поклопуваат со работата на Готовски. Готовски започнува со „објективните“ елементи: темпо, иконографија, движечки модели, звуци. Истражувањата на Гарнер немаат историски карактер, а ако тој сè уште беше жив тој ќе сакаше да истражува дали „објективната драма“ на Готовски покажува слични карактеристики со нејзините културни корени, во областа на автономните реакции на нервните

системи. Овој заклучок го изведуваме од сознанието дека слично како и Гротовски и Тарнер ги бара творечките потенцијали на ритуалот. Тој сака да покаже дека ритуалот не е само средство за погребување на еволуцијата и културно обусловено поведење, туку и своевиден генератор на нови слики, нови идеи и нови практики. Разгледувајќи ги постоечките структури и невротичните теории за ритуалот, Тарнер е вознемирен од листата на секаквото отчитување на „играта-тоа е точно истата тема, со која по него се занимава и Гротовски (кој истражува со најсериозни намери иако не на ортодоксален начин). Тарнер пишува: „Така како што јас ги гледам нештата, „играта“ едноставно не пасува никаде; таа е непостојана, неспокојна и сака да ја исполнува улогата на шутот во невропсихолошкото дејство... Игривоста е леплива, понекогаш опасно експлозивна есенција, неа ја наоѓаме во различни форми, како: игри за проверка на силата и среќата, видови на стимулација, како на пример театар и контролирани средства за дезорентација.“⁵⁹

Наведениот широк контекст на сценската етнографија, ја прави дел од етнотеатрологијата, а наедно ни сведочи за примената на оваа наука во истражувањето на архаичните култури. Со помош на овој вид истражувања може да се согледа центарлната улога на ритуалот во животот на човекот од архаичните култури, во кои ритуалното однесување претставува она што е главно, она што го определува и го води текот на настаните, а не периферна дејност зависна од околностите. Покрај различноста на формите во кои се појавува, ритуалот во архаичните култури претставува содржина, а не форма. Тој го претставува она што е внатрешно активно и живо, а не надворешно пасивно и мртво. Во оваа смисла може да се каже дека тој го проткајува животот, го определува и гради нови форми. Во рамките на етнотеатрологијата, односно сценската етнографија ритуалот се гледа како нераскинлив дел од животот на човештвото. Наедно за архаичните култури тој е и главниот инструмент и двигател на развојот.

⁵⁹ Turner Viktor, 1989, цит.дело,

Сценската етнографија на Виктор Тарнер им помага на луѓето од Западот да се приближат кон „другите“ култури, преку откривањето на сценските својства на тие ритуали, и по пат на нивната изведба да проникнат во суштината на овие културни системи. Вака конципираната сценска етнографија, понекогаш е и оспорувана, како на пример од П. Павис.⁶⁰ Сепак, таа моше добро се вклопува во концептите за театарот од крајот на дваесеттиот век, во режисерската работа на Питер Брук, Ричард Шекнер и др.. Исто така може да се каже дека сценската етнографија на Виктор Тарнер претставува една од појдовните точки во истражувањето на етнотеатролошките појави денес.

⁶⁰ Види: Pavis, Patris. 1987, *Diktonare du Theatre*, Editional Social, Paris; I,

Фолклорна драма/театар

Фолклорната драма и фолклорниот театар во последно време го привлекуваат вниманието на сè поголем број фолклористи од една страна и театаролози од друга страна. Раздвижувањето во истражувањата на овој условно речено трет жанр на фолклорот, особено е во подем во втората половина на дваесеттиот век. Долго време во науката, се мислело, а и денес се мисли дека фолклорна драма не постои. Тоа особено е изразено во оние размислувања каде под поимот театар се подразбира она што го гледаме како евро/американска кодифицирана театарска традиција. Етимолошки зборот театар потекнува од грчкиот *teatron*-место за гледање. Со текот на времето овој збор добил различни толкувања, а денес со овој поим се означува зграда, место, самата изведба, но и дел од културата на една средина. Во своите размислувања за поимот театар Питер Брук вели: „Од животна важност е да се направи јасна разлика. „Театарот“ е едно нешто, додека „театрите“ тоа е нешто сосема друго. „Театрите“ се згради, зградите не се содржина, не повеќе од коверт во кој може да биде писмо. Ние ги одбираме нашите коверти според големината и должината на нашето соопштение. За жал, паралелите се сопнуваат на ова место: лесно е да се фрли коверт во оган, многу потешко е да се отфрли зграда, посебно убава зграда дури и кога инстинктивно чувствуваме дека го одживеала своето време. А уште потешко е да се отфрлат културните навики запишани во нашите умови, навиките, естетските определби, актерските вежби и традиции. Сепак „театарот“ е основна човекова потреба, додека „театрите“, нивните форми и стилови се само привремени и минливи згради.“⁶¹

Театралноста според Бартовата формула не е никакво „повисоко расположение“ туку изворно

⁶¹ Брук Питер, 1999, *Не постојат тајни*, Скрб и утеха, Скопје, 75-76,

расположение, една „скриена перцепција“ која театарот решително го поврзува со опседнатост и го насочува кон загадочното кое оттаму му ита во пресрет. Очигледно дека својата формула за театралноста Барт⁶² ја насочува кон самото битие на театарот, односно настојува своите семиотски истражувања да ги поткрепи со едно подлабоко промислување, кое се однесува на тоа дека секој вид на колективниот живот, каков и да е, ги претставува или театрализира своите дејности или улоги кои воедно ги институционализира. Исто така, тој мисли дека секое општествено постоење може да биде драматизирано/театрализирано, во сето тоа нема никаво сомнение; венчавањето, политичката дискусија, судењето, црковниот обред, извршувањето на смртната казна, мачењето на еретиците или вештерките на некој плоштад, семејната слава, предавањето на универзитетот-сето тоа се чинови на театрализација. Сериозното разидување меѓу традиционалниот пристап кон драмата во културите од Далечниот Исток и оној европскиот нема да се пронајде на линијата на опозицијата меѓу креативниот индивидуализам и заедничката креативност, ниту на ниво на молкот односно бучавата од публиката-претпоставен степен на нејзино учество-во било кој перформанс. Тоа полесно ќе се најде во она што е препознатливо како западен систем на мислење, категоризација на начинот на мислење кое повремено бира одредени аспекти на човековите емоции, феноменолошка опсервација, метафизичка интуиција, па дури и научна дедукција и ги претвора во одделни митови (или „вистини“) кои ги поддржува огромната суперструктура на изведувачки идиомы, аналогии и аналитички модалитети.⁶³

Театарот е уметност која се изразува со човековиот глас, звук, мимика и движење. Неговата скриена подлога, нормите и поттиците не се дело, иако битно го одредуваат сижејното, мотивското, формалното обликување на делото, оставајќи дел од слободниот простор за индивидуалната

⁶² Divinjo Žan, 1980, "O pozoristu", сп. *Kultura* br.48-49, Beograd, 37,

⁶³ Šojnika Vole, 1999, "Drama i africki pogled na svijet", *Gest* (1/1999), Podgorica, 36-37,

креативност. Таа скриена подлога одговара на language во односот кон одделните изведби. Анализата на ниво на контекст и делумно драматизацијата на текстурата не е можна без разгледување на комуникацискиот настан, изведбата. Анализата на текстот за театар не може да се прави, според методите на теоријата за литература, затоа што во најголемиот број случаи текстот на фолклорната драма не е фиксиран и е подложен на менување и импровизација, во зависност од публиката и изведувачите. Текстот и текстурата мора да се разгледуваат како самостојна појава за потполно да се запознае процесот на комуникацијата. Самото присуство во ситуацијата, значи учество во сугестивниот начин на излагање со адекватна дикција, модулација на гласот, мимиката и движењето кое остава впечаток врз слушателите. Овие елементи се значајни за да бидат забележани на одредени степени на изведбата, но тоа наедно не сведочи за некои други степени како што се текстот и јазичката текстура. Тргувајќи од ова становиште интересно би било да се согледа феноменот на театарот и да се расветли прашањето: Кои се основните црти коишто го карактеризираат човековото дејствување? Тие се наследство во комбинација на различни дејства: збор, двострано движење, социјална организација и др.. Тоа е првиот степен во размислувањето за фолклорните театарски појави. Но, прашањата кои се поставуваат на следните степени на истражување стануваат посложени. Тоа произлегува оттаму што денес со зборот драма се означува текст напишан за изведба на сцена. Зборот драма доаѓа од грчкото *drameon* што значи акција. Во голем број европски јазици овој термин се користи за означување на театарско дело. Според генералното чувство под драма се подразбира текст напишан за изведба со различни улоги ставени во една конфликтна ситуација.⁶⁴ Кај Аристотел во *Поетика* се зборува за драмското дејство, драмскиот карактер и нивниот меѓусебен однос, при што акцентот е ставен врз дејството, што потекнува од неговата наизглед парадоксална формулација дека драмата е можна без

⁶⁴ Pavis, Patrice, 1996, цит. дело, 120,

карактери, но не и без акција. Ако оваа дефиниција на Аристотел ја сведеме на одредена рационална мерка тогаш карактерот во драмата не е самостоен елемент, туку само функција на драмското дејство. Драмата најчесто се доживува како борба или спротивставување кое во себе нужно содржи две дејства: дејство кое ја води главната личност, јунак за да ја постигне својата цел и дејство што ја носи антагонистичката игра и го запира или попречува реализирањето на јунаковите тежненија. Панорамата на современите идеи за историјата, теоријата и денешното значење на драмата не наведува на мислата за потребата од разбирање на магиската, културната и мистичката основа на постоењето на драмската уметност. Исто така во нашето истражување треба да имаме предвид дека долг бил патот од магиската игра до ритуалната драма, од оргијачкиот обред до сценската уметничка игра поминале векови на естетската еволуција на драмската уметност.

Во постојната литература која го обработува фолклорниот театар авторите се обидуваат да ги одредат критериумите со кои се служи усната книжевност во издвојувањето и означувањето на фолклорниот театар и разбирањето на неговата автономна форма. Истражувачот на тие моменти се чини треба да го задржи своето внимание не толку на изразноста и многубројноста колку на нивната функционална насоченост, нивната структура и нивното место во фолклорното дело. Притоа пресудни се два фактора: разновидноста на формите во внатрешноста на целината на фолклорната литература и нагласеното изобилство на драмски ситуации во сите форми на народниот израз.⁶⁵ Терминот фолклорна драма ни покажува дека драмата постоела долго време пред да го заземе своето место на сцената. Во врска со овој термин ќе ги доведеме термините преку кои таа најлесно се објаснува акција и место. Местото не насочува кон нејзината просторна определба, а зборот акција претставува нејзин постојан, вековен корен кој секогаш ќе претпостави настан, случување или претстава.

⁶⁵ Čubelic Tvrtko, 1970, цит. дело,

За некои истражувачи првиот елемент врз кој се темели фолклорниот театар е местото на кое се одигрува дејството. „Во основата на феноменот на театарот онаков каков што се среќава во широк опсег на култури, лежи претпоставката за одредена просторна конфигурација сугерирана од страна на самиот збор театар-место каде некој нешто гледа.“⁶⁶ Во оваа смисла театарот се гледа како културен систем кој е темелен врз зададен просторен однос, а акцентот е ставен врз конфротацијата меѓу актерите и публиката, како основна претпоставка за случување на театарот. Просторот е интимно поврзан со сеопфатноста на погледот на светот на општеството што го создало, затоа може да се гледа како медиум во комуникативна смисла. Како и секој медиум, тој најпрвин се согледува низ процесите на прекинување. Во театарска смисла ова прекинување се изведува главно со помош на човековата апаратура. Звукот, светлината и миризбата можат да се користат исто така силно и успешно за да се дефинира просторот, а фолклорниот театар ги ползува овие инструменти за дефинирање, контрола или конкретизирање и неутрализирање на искуствата или интуициите на човекот во таа многу повознемирувачка средина, која тој ја дефинира на различни начини: ништо, празнина или бесконечност. Ова просторно дефинирање претходи на една конкретна изведба, затоа мора да се гледа како интегрален дел на човековите постојани напори како безначајното битие да го совлада големиот простор на космосот. Конкретните настани од кои се состои претставата се самите по себе, материјализација на оваа суштинска авантура на човековото постоење. Несомнено, театарот претставува една од најстарите арени кои ги знаеме, во која човекот се обидува да го открие својот духовен феномен на постоењето.

Вториот елемент, аналогно на претходните толкувања на зборовите театар и драма, е акција. Овој збор

⁶⁶ Карлсон Марвин, 1998, "Историски преглед на театарските форми", во Лужина Ј. *Теорија на драмата и театарот*, Детска радост, Скопје, 39,

секогаш претпоставува настан, случување, или претстава.⁶⁷ Како базична дефиниција на поимот акција може да се смета онаа на Михаел Кирби⁶⁸ според која акција значи преправање, стимулација, презентирање, импресионирање. Тој ја забележува примарната динстикција меѓу дејствата кои претставуваат актерство и дел на учесниците во дејството со некои други квалитети кои може да ги дефинираме како акција, а исто така се вклучени во изведбата. Во оваа смисла тој понатаму ја рзвива својата мисла дека ниту оние што ја примаат ниту оние што ја испраќаат пораката во процесот на изведбата не доживуваат некоја разлика меѓу двете димензии, затоа што рамномерната и непрекинатата презентација не бара други уверувања од гледачите во презентација на другиот. Таа позиција на елементарна бифункционалност на активните интенции меѓу учесникот во претставата и гледачот ја признава разликата меѓу промисленото искажување на себе како друг и дејство кое нема конотација на акција, туку се перципира како актерство. На оваа линија се движат и размислувањета на Антонијевиќ⁶⁹ според кој фолклорниот театар го сочинуваат следните елементи: 1. појавување на акција, дејство, дејственост како форма, одраз на некоја ситуација и како средство на човековиот однос кон него, 2. преправање или преобразба на човекот во некој вистински лик е исто така неопходен услов за означување на фолклорниот театар, 3. присуство на естетската функција како уметничко надоградување на акцијата како неизбежна естетска насока на дејноста.

Во обидот за дефинирање на фолклорната драматургија-театрологија, Чубелиќ, како особено значајна ја подвлекува сценската рамка каде што се одвива дејството и на елементите како што се сценскиот простор, сценскиот

⁶⁷ Gourier Henri, 1973, *Le theatre et l'ehsistence*, Librare filozophique, Paris, 26,

⁶⁸ Kirby Michael, 1995, цит. дело, 43,

⁶⁹ Антонијевиќ Драгослав, 1984, "Опште театарске претпоставке о фолклорном театру", *Фолклорни театар у балканским и подунавским земјама*, САНУ, Београд,

распоред на појавување на актерите во просторот и одвивање на дејството, сценскиот редослед и текот на дејството и исполнувањето на одредени улоги и веќе однапред разработениот систем на костимографија и сценографија, но наедно ја одбележува и драматуршко-сценската суштина да дијалогот кој не е препуштен на случајноста туку е насочен кон сценскиот заплет и разрешувањето. „Театарскиот текст и покрај својата фрагментарност е основен и е врзан за секоја претстава, бидејќи како што вели Клод Леви Строс, кај мистичните и религиозните настани орално се пренесува определено знаење, кое може на определен начин да го поврземе со определен театарски текст. Значајно е да се забележи, како што истакнува истиот автор, за тие орално постоечки „предлошки и упатства“ важи правилото за строга веројатност на нивното пренесување. Токму заради тоа може да ги споредиме со театарските текстови, иако нивните манифестантни корени се разликуваат.“⁷⁰ Претворањето на животот во текст не е објаснување туку внесување на настаните во колективното паметење. Според историјата на културата можни се два типа на создавање текстови: едни кои се наоѓаат во корелација само со еден систем на правила, тоа се пред сè средновековни и фолклорни текстови кои се темелат на два или повеќе системи на норми.⁷¹

Во оваа смисла на терминолошки определби треба да се задржиме и на зборот игра. Некои истражувачи сметаат дека во него е собран целиот театар, а заедно со него голем дел од детските и народните, во тој дел обредни игри. Во оваа смисла особено внимание заслужува типолошката класификација во областите на системите на сопствените фолклорни игрови појави: народната драма, детските обредни и необредни игри. Поделбата, фиксирана со дадените термини, тешко дека секогаш ќе биде оправдана театролошки: колку структурната типологија

⁷⁰ Poniž Denis, 1980, “Semiologija kazališta”, *Prolog* 44/45, Zagreb, 61,

⁷¹ Lotman Jurij, 1974, “Ogledi iz tipologije kulture”, *Treći program*, Beograd,

дава можности за убедување во тоа дека е еднакво, на пример, од точка на гледање на игровите модели, при таквата поделба се покажуваат разработени. Можно е да се забележи на пример: исклучителната подвижност на приznakот во обредната определеност, кој веќе во рамките на една традиција настапува понекогаш како непосредно даден, а понекогаш како генетички присутна појава. Според веројатноста на типологијата фолклорно-игривите појави од позиција на театаролог би требало најпрвин да се чита материјалот без да се изделува од неговиот однос со обредната поделба. Оваа игровита типологија претпоставува пред сè синхронно опишување на различните игрови појави во фолклорот, типот може да биде претставен, со ритуална сценка, со детска игра или со сцена од народната драма. Со дијахронискиот пристап не може да се открие хронолошкиот ред, особено за нивното заемно дејство. Токму затоа кога станува збор за фолклорната драма не секогаш е можно да се направи онака како што сакале двете водечки концепции на 19 век-митолошката и историско-културна-т.е. во вид на генеолошкото дрво со гранки. Фолклорната изведба не може да се толкува синхрониски со иманентен пристап, бидејќи вклучува симболи (ликови и постапки) на претходните изведби менувајќи им го значењето. Секоја изведба е наедно и ново толкување на минатите изведби. Мораме да им влеземе во трагата на минатите изведби, но исто така мораме да се чуваме од реконструкцијата на т.н. „изворно значење“. Но и кога би успеале да го реконструираме, тоа значење нас не би смеело да не задоволи: тоа е само значење на претпоставената праизведба кое во себе не ги содржи подоцна создадените значења од дијахрониската низа. Со други зборови „изворното значење“ е само иницијално-тоа не се однесува на историската целина на разгледуваната фолклорна појава и не мора да го зафаќа битот на таа целина. Контемплативните податоци за ширењето скоро секогаш збунуваат. Сепак ние сме далеку од единството со паганските божества и митовите се забораваени, учесниците нив ги заменуваат со локални историски преданија или христијански содржини но симболите и понатаму се

повторуваат барајќи нови значења. Не стремејќи се сега да го определиме театарот според различните знаци како специфичен тип на играта, забележуваме дека апсолутна и вековна аналогија со него наоѓаме во народните игри-и обредни и необредни, затоа што и едните и другите се користат со општиот театарско-игров јазик. Ритуалните игри како по правило не се ограничуваат на еднократното претставување кое лежи во основата на нивното дејство, туку го повторуваат неколку пати, секогаш го пренесуваат дејството на новиот учесник, за магијата да може да се прошири на секој од нив, а при тоа треба да се забележи дека играта има бесконечна композиција, од што може да се заклучи дека фолклорните изведби се темелат на кумулацијата на дејството, по пат на негово приопштување на сите играчи кон него, а не на неговата квалитативна многуобразност. Со повторувањето на оделните игри (сџеа и сопствено игрови модели) во рамките на годишниот циклус на празнувањето поврзана е уште една црта-ограничување на сџеата кое го имаат во обраќањето. Народниот репертоар се пополнува како правило, не со произволното правење на нови игри, туку со возобновување на старите, уште живи или со нивна трансформација.

Токму затоа некои истражувачи сметаат дека во ритуално-игровите појави со помош на театарскиот јазик се чувствува насоченоста кон целта мешање во реалниот живот-довидување на магиското во живото. На изгонување на несаканото, со определена слика се конструира предметот на верата. Со тоа е поврзана понатамошната низа на особености и во прв ред на индивидуалноста во изведбата на обредот која секогаш е под контрола во дадениот колектив: особено сеќавање во општеството чуваат неговите најзначајни членови, кои имаат дури специјално посветување и полномоштво во сакрална смисла, улога во која во исполнувањето на обредните дејства на играта може да се спореди со улогата на режисерот во театарот. Таквиот пристап кон обредната игра ја карактеризира силно изразена тенденција кон свеченоста при многукратноста на изведбата, таа не ја допушта актерската иницијатива во творештвото, туку

напротив го стандардизира актерското дејство. Во вака сфатената обредна игра нема добри и лоши актери, во онаа смисла во која се употребува во професионалниот театар, но затоа мошне се цени магиската умешност да се игра според целно-природните принципи на светот.

Сите овие наведени компоненти влегуваат во поширокиот вид на структурните законитости на усната народна театрологија. Како елементи на фолклорниот театар треба да се означат специфично организирани функционални зборови на учесниците во ова или она дејство, усни или усно-музички дијалози, реплики, извици и т.н. Елементите на изведувачката уметност, дидаскалиите, сценографијата, костимографијата, и режисерот заедно со актерите и текстот, исто така, го сочинуваат фолклорниот театар. Основен белег на фолклорниот театар е костимирањето и маскирањето. Токму затоа многу истражувачи ги поистоветуваат обредите под маски со фолклорната драма и театар. Според Бонфачиќ⁷² фолклорниот театар се развива во три карактеристични форми: а) театар со човекот како актер, б) театар со кукли и в) театар на сенки, а сите овие три тека на народната драма ги подведува под заеднички именител-народна глума, на која и ги додава народните игри и народните обичаи и обреди. Според состојбата на теренот кај нас, во поширокиот балкански регион, па и во светски рамки, со исклучок на неколкуте традиционални театарски форми во Азија, може да се заклучи дека фолклорниот текст е темелен врз импровизацијата. Најчесто постојат повеќе варијанти на еден ист мотив, а нивната изведба во најголем број случаи се темели врз актерската умешност на изведувачите. Секоја семиотика на претстава мора да започне и засекогаш постојано да почива врз тие колебливи и лизгави темели кои ги прават уште понесигурни постојаните промени во рецепцијата на различните гледачи. Бидејќи претставите вообичаено се хипотетички гранични

⁷² Bonfačić Rožin Nikola, 1964, "Dramski elementi i oblici u našem narodnom stvaralaštvu", *Rad X-og kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Cetinju, 1963 godine*, Cetinje, 284-295,

опасни двострани, често ги омеѓуваат со конвенции и рамки: а тоа се начини и места да се направат учесниците и настаните делумно сигурни. Фолклорниот театар се темели врз релацијата примач-изведувач, а интеракцијата меѓу нив се исклучува по пат на суспензија на реалноста, односно таа на тој начин конституира повисоко ниво на реалноста на обичните луѓе.

Кон овие критериуми треба да се додаде и комуникацијата која се создава со заемниот однос меѓу учесниците и гледачите. Тоа е комуникација во која постои повратна информација во најцелосна смисла на зборот.⁷³ Таа комуникација е еден од најзначајните фактори на фолклорниот театар во која публиката и изведувачите се во еден особен меѓусебен однос со можност на дејствување едни кон други. Тука може да забележине дека комуникативниот ланец претставува една од најзначајните карактеристики на фолклорниот театар. Публиката што учествува во изведбата се дели на две целини на месно население и тие кои доаѓаат да гледаат. Првата група го познава обичајот, па поинаку го гледа од тие кои доаѓаат да гледаат. Според тоа, може да заклучиме дека фолклорниот театар е реализиран преку релацијата соопштувач-примач односно емотивен агенс и конотативен знак. Услови за тој непосреден човечки контакт се наоѓале пред сè во ритуалите, при што се изразува таа непосредност, изворност, автентичност и наивност кои човекот го враќаат кон природата. Покрај врзувањето за религиско-магиските содржини низ ритуалните дејства, во фолклорниот театар наоѓаме и слики од секојдневниот живот. Тие се јавуваат како комични ситуации со забавен карактер и сатирични акценти. Како и во повеќето култури и овде во прикажувањата кои се дел од сезонските култови и обреди, не постојат само споредни или попатни драмски елементи и текстови туку и вистински актерски изведби со маски, костими, со инсценирација и други театарски реквизити.

⁷³ Lozica Ivan, 1976, "O određenju folklornog kazališta", *Narodna umjetnost* 13, Institut za etnologiju u folkloristiku, Zagreb, 142,

Голем бој истражувачи ги бараат врските меѓу театарот и обредноста, а Пухнер⁷⁴ работејќи во таа насока утврдува четири заемно поврзани оски на критериуми со спротивни точки: 1. симбол и стварност, 2. игра и игра 3. свеченост и прослава, 4. ирационалност и рационалност. За да ја објасни својата теорија тој го употребува терминот *дроменон*, што според дефиницијата на Џејн Харисон значи нешто што е направено претходно или повторно, и/или она што е одиграно или прикажано, при што секогаш е видлива неговата поврзаност со религиозното што ни укажува дека *дроменон* е првобитното семе на театарскиот вид, кое 'рти во магиско-религиозните активности. Во теоријата на Пухнер најзначајно е да се задржиме на констатацијата дека обредите и театарот се однесуваат комплементарно во своето генетско единство, како и дека тие му припаѓаат на подрачјето за кое се грижи науката за театарот, исто како што театарските манифестации припаѓаат во подрачјето на антропологијата. Костимите, маските, многубројните прирачни реквизити, му даваат посебно одбележје на фолклорниот театар. Воопшто маската претставува синоним за фолклорниот театар, таа го типизира и го прави препознатлив ликот што го претставува. За одбележување е и постоењето на фолклорни театарски претстави кои се надвор од религиско-магиските содржини. Најчесто тоа се содржини земени од непосредниот и секојдневниот живот вообличени во драмско дејство. Тоа се комични сценки со развиен дијалог, кои не се поврзани со одредени празници и свечености. Тоа се одредени сценки игри, со различни теми кои се изведувале на седенките. Особено драгоцен материјали за овој вид изведби наоѓаме кај Братиќ и Делиќ⁷⁵ кои народните игри ги делат според содржината на сатирично-комични, игри за шега и забава и гимнастички. Овие сценки имаат ознака на вистинско актерство, особено

⁷⁴ Види: Puchner W., 1977, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater*, Wien , 345,

⁷⁵ Bratić Toama A. i Delić Stjepan, 1905, "Narodne igre sijela i zbora u Gornjoj Hercegovini", *Glasnik Zemajskog muzeja u Bosni i Hercegovini*, XVII, Sareajevo,

по тоа што се изделени од обредноста, а мотивски се наосчени кон потсмевање на некои карактери или постапки, а во нив наоѓаме содржини како што се: судењето на крадецот или судењето на обвинетиот за убиство и др. Кај овие игри е забележливо дека особено се значајни актерската умешност и дијалогот, промената на гласот и носењето на маски и особени реквизити. Во оваа група игри се забележуваат игри со кукла како сценски реквизит. Сите овие игри имаат мотиви од народниот живот, а во нив доминира смеата и шегата, која понекогаш поминува во сатира и карикатура на политичките настани и личности. Во основа тие се темелат врз импровизацијата, која особено ја поттикнува публиката на реакција и контакт, таа е во непосреден допир со изведувачите и со своите забелешки влијае врз содржината и распонот на импровизацијата, воопшто земено изведувачот има доста слобода да импровизира. Според начинот на изведба овие сценки се среќаваат како театар на сенки, со марионети или без нив, со дводимензионални или тродимензионални кукли и човекот како актер. Според Никита Толстој, фолклорниот театар е можно да се согледа во народните обреди тогаш кога чинот на одреден начин ја одразува стварноста и кога учесниците (актерите) не се веќе еднакви на самите себе, туку се преобразуваат, или како што инсистира Гусев, целата претстава не е само чин туку е и естетски насочена, кога преобразбата води кон создавање уметнички лик, што го прави дејството сижејно и драмско. Богатирјев⁷⁶ во преправањето гледа театарско дејство кое не се случува само кај актерот кој станува театарски свет, туку целиот свет се преобразува според законите на театарскиот простор, а сите предмети кои влегуваат во тој простор стануваат знаци на предметите.

Во фолклорниот театар понекогаш се чини дека се надминуваат вообичаените категории на просторот и времето. За време на неговата изведба сцената секогаш е јасно поставена, иако не постојат фиксирани сцени

⁷⁶во: Богатырев П. Г., 1971, *Впросы теории народного искусства*, Москва,

поставени на едно место, туку постојат постојани амбиенти како што се на пример: двор пред куќа, сала, значи сцената е подвижна и е опремена со најнужни реквизити. Костимите се сосема примерени на сценографијата со својот театарски настан и карактер. Текстот и содржината на улогата се одредени со играта и сценската рамка на самата драма, но и во својата конкретизација претставува класичен пример на усната народна импровизација.

Според мислењето на Никита Толстој⁷⁷, дури и современите во реликтна форма сочувани обреди сведочат за процесот кој започнал пред илјада години, за процесот преку кој имитативната магија прераснувала од календарски обред во театарско дејство, а од театарско дејство во претстава. Тој пат не бил праволиниски. Проучувајќи ги историските корени на волшебните приказни Проп пишува дека самите обреди се преосмислувале и развивале. Исто може да се каже и за народната драма, нејзините корени досегаат многу длабоко во вековите. Нивното истражување мора да го прави етнограф компаративист, кој живо ја чувствува ширината и синкретичноста на целиот систем на народната духовна култура и длабочината на нејзините врски. Проблемот на генезата на обредите од годишниот циклус можат да се разгледуваат од различни аспекти прво преку надворешна споредба: а) со генетски блиските традиции б) со генетски несродни традиции, в) од аспект на споредба во рамките на словенската традиција. Во науката е познато мислењето за развој на театарот од ритуалот кон претставата кое може да биде проследено врз различните варијанти на циклусот новогодишни обреди.

Фолклорната сцена е словита и при изведбата ги користи овие средства: мимички (гестови, танц, пантомима), акустички (збор, наратор, преобразба, песна), оптички (костими, маски, сценографија, реквизити). Сето тоа однесување исто така можело да се сведе на вербално (дијалози, песни, плакати, најава во печат) и невербално,

⁷⁷ Толстој Никита Иљич, 1995, *Језик словенске културе*, Просвета, Ниш.

поворка и танц. Изведбата на дела од народното творештво претпоставува активно учество на гледачите во него, претставува особен вид на заемен однос на актерите и публиката, кои по правило се соучесници во претставата.

Според функциите на фолклорната драма и театар може да се каже дека на пр. изведбата на свадба пред публика, во себе содржи уметничка порака, а наедно ваквата изведба која се организира за туристите, во себе содржи и забавно-туристичка и економска функција. Тоа е вид забава која ги собира гледачите и актерите во селото, а исто така има функција на хомогенизирања и интеграција. Секако ваквата изведба на фолклорното наследство има и воспитна функција наменета за гледачите (туристите) и најмладите. Во однос на фолкорниот театар, фолклористите обично се наоѓаат во положба на гледачи, кои не учествуваат во настаните што ги следат. Тие се надвор од настаните и најчесто не ѝ припаѓаат на културата што ја истражуваат. Од тој ракурс мошне лесно на секоја човечка акција може да се даде театарско својство. Театарската уметност е сложена појава, а нејзиното дефинирање воопшто не е едноставно. Таа не е опишлив предмет и како што видовме се состои од голем број компоненти. Се чини дека е полесно да се рече тоа не е театар отколку тоа е театар. На крајот наместо заклучок ќе кажеме дека фолклорниот театар е интегрален дел на народното творештво на Балканот, а елементите што го сочинуваат го докажуваат не само неговото постоење туку и неговиот континуитет и богатство. Во тоа богатство од форми и изразни средства, сличностите ги наоѓаме во основните принципи врз кои се гради фолклорната драма, а разликите (варијантите) во влијанијата што ги извршиле историскиот развој и условите со кои се надоградувало и збогатувало драмското дејство, а тука никако не смееме да го забораваме влијанието и индивидуалниот телент на актерот, чиј придонес е несомнен во надополнувањето на сценското дејство и особеност на фолклорната драма. Во литературата која го обработува овој проблем, авторите преку одредување на критериумите со кои се служи усната

книжевност го издвојуваат и означуваат фолклорниот театар и ја определуваат неговата автономна форма.

Изведба/актерство-етнотеатролошки истражувања

Изведбата/актерството во фолклорот е едно од кулучните прашања за етнотеатрологијата. Изведбата (перформансот) е во фокусот на интерес на Ричард Шекнер, односно неговата изведбена теорија. Во средиште на изведбената теорија на Ричард Шекнер⁷⁸ се наоѓаат кризата, крахот и судирот, кои не се изразуваат само преку драмската приказна туку и преку движењата на телото. Во книгата која се однесува на теоријата на изведбата Шекнер овој поим го визуелизира во неговата најширока смисла, како диск со најголем опсег, кој во себе содржи три помали диска, кои ги определува како: театар, сценарио и драма. Но, во истото дело тој наведува примери кога овој термин се третира сосема тесно, како на пример а performance (претстава) во еден или друг театар, the performance (изведба, прикажување) на некоја драма или сценарио. Според него, сите претставувачки уметности во себе ги содржат истите елементи: текст, движење, мизансцен, организација и употреба на просторот, сценографија или амбиент, атмосфера, публика. Иако овие елементи не мора по секоја цена да бидат универзални, тие на овој автор му се од полза за да го објасни и дефинира сценското однесување, сценската свест и врската меѓу карактерниот актер, односно актерот кој станува карактер и играчот во транс опседнат од некоја сила. Амбицијата на изведбената теорија е да се допре преку границите на јазикот и да се натопи со сознанијата на анималистичката антропологија, верувајќи дека клучот на емоциите можеби лежи во двонасочната дејност меѓу различно развиените мозочни структури. Тоа се однесува на јазичката дејност од една страна, и од друга, на движењата на телото предизвикани со обичната безпричинска желба за изведба на учесниците. На овој начин тој ги бара изворот и причината за размена што се

⁷⁸ Види: Richard Scheschner, 1988, *Performance Theory*, Routledge, New York – London,

случува меѓу природата и културата (изведбата). Според него, изведбата треба да се ослободи од заробеноста во јазикот за да допре до недоловливите механизми на природата. Актерската игра, според него, се темели врз преобразбата во лоши духови, дрвја, битија и др.. Тој наедно укажува на невозможноста за нејзино целосно воспоставување, било привремено-како во играта или трајно како во некои ритуали. Состојбата на преобразба за време на изведбата, според Шекнер, не се однесува само на личноста којашто учествува во играта/ритуалот туку и на другите елементи што го сочинуваат настанот. Тој забележува дека се присутни нецелосни и неворамотежени преобразби на времето и просторот, кои може да ги согледаме во создавањето на некое одредено таму и тогаш, што се рефлектира во ова особено овде и сега при што сите четири димензии остануваат во игра. Според Шекнер, перформансот е привид на привидот и како таков може да го сметаме за повистинит и пореален од секојдневното искуство. Во оваа смисла тој заклучува дека изведбата е сеопфатен поим, а театарот е само еден јазол во непрекинатата низа која се протега од првобитните ритуали, однесувањето во секојдневниот живот, сè до играта, танцот, свеченостите и значајните општествени настани. Тоа значи дека според ова теорија сите претставувачки уметности во себе ги содржат истите елементи: текст, движење, мизансцен, организација, употреба на просторот, сценографија или амбиент, атмосфера и публика. Дури и кога овие елементи не се универзални, тие му се од полза на авторот, за да го дефинира и дообјасни сценското однесување, сценската свест и врската меѓу актерот кој станува карактер и играчот кој паѓа во транс опседнат од некоја сила. Шекнер со својата изведбена теорија се обидува да ги согледа сличностите и разликите за да може полесно да го осознае односот меѓу театарот, играта, антропологијата, психологијата, социологијата, филозофијата, политиката, семиотиката и структурализмот, за подобро разбирање на односот не само меѓу наведените дисциплини туку и меѓу различните култури.

За изведбата (performance) во фолклорот размислувал и Бен-Амос⁷⁹. Според него изведбата е начин на презентација кој дава општествена дозвола за комуникација на исклучителните форми на зборување и дејствување. Раскажувачите и музичарите, како и резбарите и танцовачите ја прикажуваат својата уметност со изведбата. Тој начин на дејствување овозможува манифестација на уметноста во општеството. Побивајќи ја негативната употреба на тој израз во лингвистиката, Дел Химес тврди дека изведбата е „реализација на познатиот традиционален материјал-нешто што е творечко, реализирано, постигнато и нешто што дури го надминува познатиот тек на настаните.“⁸⁰ Бауман предлага изведбата да се опише земајќи ја предвид интеракцијата и таа за него е: „начин на говорна комуникација со зборови која се состои од преземање на одговорностите кон публиката како би се покажала комуникациска компетенција. Таа компетенција се темели на знаењето и способноста да се зборува на општествено-прилагоден начин. Изведбата за изведувачот значи способност да ја преземе одговорноста кон публиката за начинот на кој комуникацијата се спроведува, над и покрај референцијалната содржина. Така од гледна точка на публиката експресивниот чин на изведувачот е означен како подложен на оценката за начинот на кој е изведен, за применетата уметност и успешност на изведувачкото прикажување на сопствената компетенција“. Но сепак, според овие мислења кои ја одредуваат изведбата, творештвото и општествената одговорност се резултат на комуникациската сила на тој начин на презентација: изведбата ја одредува уметноста во општеството со осврт на културата, што и да е уметничко мора да се изведува, а тоа што се изведува ја претставува уметничката изведба. Овде на изведбата се гледа како на

⁷⁹ Ben -Amos Dan, 1982, " Posrednici folkloru u kulturi", *Narodna umjetnost* 19, 35-36,

⁸⁰ Hymes Dell, 1975 "Breakthrough into performance", *Folklore:Performance and Communication*, D. Ben -Amos, K.S. Goldstein, Mouton, The Hague – Paris,

посредник меѓу традиционалното знаење и фантазија, искуството и уметноста. Уметничките изведби се одвиваат во внатрешноста на рамката која има временски просторни и општествени граници. Секоја рамка има своја констелација на обележја кои заедно всадуваат одредени значења на изведбата. Така поставените рамки ја изразуваат смислата и симболичкото значење на комуникацијата, со што ни даваат клучеви за интерпретација. Тие се културни категории кои се прифаќаат *априори*, а чија смисла е позната и кои според тоа можат да комуницираат значења. Додека контекстот и изведбата посредуваат меѓу стварноста и поимот на уметноста во општеството, рамките на изведбите го пренесуваат значењето на одделните изведби. Кога пораките ја менуваат рамката, доаѓа до промена во значењето: раскажувањето може да се претвори во сопствена пародија или во друг контекст, народната песна може да стане имитација на народното пеење. На тој начин рамките и формите (кои и се одредена форма на рамки) посредуваат меѓу значењето и изведбата. Истовремено благодарейќи ѝ на способноста за менување на природата на комуникација, тие можат да го изменат она што не е уметност во уметноста и така да го пренесуваат она што е уметничко во општеството.⁸¹ Врз овие релации работи и Виктор Тарнер создавајќи ја својата теорија за сценска етнографија, односно општествената драма. Тој работејќи со Александра Аланда и Ирвинг Гофман во работилницата што ја организирал Шекнер забележува дека: „Играњето“ етнографија е вистински интердисциплинарен зафат бидејќи ако сакаме да не задоволи уверливоста на сценариото како основа на изведената претстава, ќе ни треба помош од многу неантрополошки извори. Драмските професионалци во нашата култура-сценаристи, режисери, актери, сценски работници-имаат зад себе повеќе вековно професионално искуство во претставувањето. Идеално би требало да ги консултираме, и да ги воведеме во ансамблот припадниците на културата која ја претставуваме. Некогаш

⁸¹ Види во: Ben -Amos Dan, 1982, цит. дело, 35-36,

може да имаме среќа да ни помагаат театарски или народни професионални друштва кои ги проучуваме. Во секој случај, оние што добро ја знаат својата работа, можат неизмерно да ни помогнат.⁸² Искуството што Тарнер го доживеал во таа работилница му открива низа патишта за можната соработка меѓу антрополозите, актерите и танчерите, без разлика на степенот на упатеноста. Тој смета дека антрополозите на актерите можат да им понудат низа од етнографски текстови, прилагодени на нивните изведувачки можности. Избраниот етнотекст потоа се преработува во работно сценарио. Тука се упатеноста на театарските луѓе-чувството за дијалог, простор и реквизити, слух добро да се изговори одредената фраза-може да се комбинира со знаењето на антропологот за културните значења во домородечката реторика и материјална култура. Во ваквата ситуација за успешноста не изведбата, според него, потребни се следните предуслови: отворено сценарио, кое ќе може постојано да се менува за време на траењето на експерименталниот процес, се до конечната претстава, потоа искусен режисер познавач на антропологијата и другите театри освен западниот (како на пр. Ричард Шекнер или Питер Брук) кој ги знае општествената структура, правилата и темите под површинските структури на прикажаната култура. Во ваквата истражувачка работа резултатот, односно претставата, би претставувал еден вид антрополошка анализа на етнографијата, со детали за прикажување, синтетизирање и интегративно делување на драмската композиција составена од поврзаните сцени каде се поврзуваат зборовите и постапките на карактерите со претходните и идните настани со дејствата во соодветната сценска постапка. Во изведбите од овој вид етнографска драма, немаат само пооделни ликови драмска важност, туку и длабоките процеси на општествениот живот. Во однос на етнодраматиката Виктор Тарнер вели дека истражувачите

⁸² Тарнер Виктор, 2002, "Драмски обред/обредна драма" во Петровска - Кузманова К. *Театарска антропологија*, О-продукција, Скопје, 127

мораат преку сопственото искуство да ги најдат патиштата за совладување на границите на политичките и спознајните структури. При тоа тие треба да се ползуваат со драмската емпатија, симпатија, пријателство, дури и љубов, бидејќи само на тој начин можат да го сфатат во потполност длабокото структурно знаење кое е реципрочно на се поголемата самосвет. Како етници, варвари, гноми, пагани и маргиналци тие треба да ги решат проблемите на етнотеатрологијата и со помош на фантазијата да ги совладаат заедничките задачи.⁸³

На планот на актерството во различните културни и театарски системи работи Еуџенио Барба⁸⁴ развивајќи ја својата теорија наречена театарската антропологија. Тој се обидува да ги пронајде универзалните закони според кои се создава и препознава актерството. Во таа смисла тој ги истражува од една страна западните, кодифицираните театарски системи и од друга некодифицираните традиционални театарски системи на Истокот, при што заклучува дека човековото тело не постои надвор од културата на која и припаѓа. Различните култури, на различни начини, настојуваат да го обликуваат, сменат и регулираат човековото тело и неговите физички потреби и функции. Според тоа, тој на телото гледа како на секој културолошки феномен кој е општествено детерминиран. Во актерството разликува, виртуозна техника, секојдневна техника и несекојдневна техника, а последнава е особено карактеристична за актерството и неговото присуство на сцената. Тој смета дека присуството на актерот на сцената почива врз промената на рамнотежата. Работата на изведувачот според Барба, претставува резултат на поврзување на личноста на изведувачот со неговиот сензибилитет, карактеристиките на традицијата и општественоисторискиот контекст и употребата на физиологијата врз база на секојдневната употреба на телото кои се неразделни за гледачот. Тие можат да се

⁸³ види : Тарнер Виктор, 2002, цит. дело, 142,

⁸⁴ Barba Eugenio, Nikola Savareze, 1993 (1995), *A Dictionary of Theatre Anthropology*, Routledge, London - New York,

разделат единствено со аналитичко истражување. Следејќи ја патеката на изведувачката енергија доаѓаме до точката во која може да го забележиме нејзиниот нуклеус преку: 1. потенцирањето и активирањето на силите кои дејствуваат во рамнотежа; 2. спротивностите кои ја одредуваат динамиката на движењата; 3. процесот кој го одделува телото од секојдневната техника создавајќи тензија, која претставува разлика во материјалот низ кој поминува енергијата. Првиот од тие принципи вели дека секогаш изведбата се темели врз промената на рамнотежата кај актерот односно танчерот. Овде се мисли на телесната рамнотежа која функционира на сосема поинакво ниво од онаа во секојдневниот живот. Кога стоиме ние никогаш не сме неподвижни, дури и кога ни изгледа така, бидејќи користиме безброј ситни движења за да ја распоредиме својата тежина. Основната положба на телото во различните традиционални театарски форми претставува пример на контролирана дисторзија на рамнотежата. Всушност техниката на играта се темели на вертикалната поделба на телото на две еднакви половици и на нееднаков распоред на тежината. Поточно играта ги зголемува како под микроскоп тие непрекинати и најситни промени на тежиштето што ние го користиме за да останеме потполно неподвижни и тие во лабораториите специјализирани за мерење на рамнотежата се откриваат со комплицирани дијаграми. Токму оваа игра на рамнотежа се открива во основните принципи на сите форми на изведбата. Вториот принцип се однесува на спротивставеноста на движењето и поттикот, кога еден дел од телото дава поттик во една насока, а друг дел од телото во спротивна насока. Ова заедничко дејство на противречностите, може да биде доведено до такви екстремни граници што може да се каже дека човекот физички се претвора во знак. Овде е значајно да се забележи дека оваа состојба се постигнува по пат на тренинг и свесен напор, во согласност со физиолошките закони. Третиот принцип се однесува на процесот на акција доведена до крајност од страна на изведувачот, кој може да се гледа и да се остварува од гледна точка на енергија во простор и енергија во време. Се работи за предизвик од кој

процесот би резултурал во движење како кинетички квалитет, кој се произведува во просторот. Потикот за движење е даден, но веднаш потоа задржан, се забележува дека телото е живо и дека нешто се одигрува во просторот, но како да е задржано под кожа. Телото е живо и прави нешто крајно прецизно, но времето поминува, кинетиката на просторот се повлекува на второ ниво, а настапува енергија во време. Резултатите на неговите истражувања потврдуваат дека актерската уметност во различните делови на светот почива врз заеднички основи постулати, законитости. Според него, основната положба на телото во различните традиционални театарски форми, претставува пример на свесна контролирана дисторзија на рамнотежата. Барба токму во тој систем на рамнотежата ги открива сите основи принципи на изведбата.

Актерската игра, онака како што е сфатена во западниот театар значи да претставуваш, да симулираш, да репрезентираш, да се трансформираш. Но, како што ни покажуваат хепенинзите, не сите форми на претставата се поврзани со актерската игра. Наспроти тоа што тие понекогаш се користеле со елементите на актерството, неретко исполнителите на хепенинзите во поголемиот број случаи целосно настапувале од свое име, без да претставуваат или симулираат различно време и простор од оние на гледачите. Во повеќето случаи релативно лесно може да се распознае и да се идентификува другата страна на играта или нејзиното отсуство кај актерите. Во една претстава вообичаено може да кажеме дека кога некој игра некоја улога, а кога не. Но, дали постои таква линија или континуитет на поведението, така што разликата меѓу актерската игра и отсуството на истата да можат да бидат незначителни. Во таквиот случај категоризацијата е отежната. Можеби некој ќе каже дека тоа нема некакво значење, но всушност тие гранични ситуации дозволуваат да не се навлегува во теоријата на актерската игра и во природата на таа уметност. Ако ја истражуваме актерската игра на оската ограничена од двата пола, онака како што ја

дал Михаел Кирби⁸⁵: во однос на постоење на актерската игра и најзиното отсуство, ќе започнеме од точката во која актерот не игра на сцената, односно не се трансформира, тој не симулира, не се претвора итн., ваквата изведба ќе ја означиме како прв степен на актерството. Наспроти овој почетен стадиум е оној каде актерот игра одредена улога, при што играњето е во голема мерка го определува неговото поведење. Се разбира кога зборуваме за актерската игра според теоријата на Михаел Кирби тогаш немаме предвид некој определен стил, туку се мисли на сите можни начини на изведба. Во таа смисла на пример не не интересира степенот на реалност, туку тоа што засега може да го наречеме степен на игра кај актерот. Моделот што ни го дава Кирби ни дава широки можности токму за согледување на актерството во фолклорот и е мошне применлив во етнотетарологијата, иако тој примарно го работел врз претстави кои пред сè се изведуваат на сцената. Како што самиот вели, има многу претстави во кои не се користи актерската игра, или се користат актери кои имаат улога на помошници. Тој примери за таквите изведби наоѓа во театрите од Далечниот Исток кои користат помошници наречени Куромбо и Кокен во Кабуки претставите. Улогата на тие помошници е да ги преместуваат реквизитите, помагаат при евентуалната смена на костимот на сцената, дури и им носат чај на актерите. Од актерите тие се разликуваат по својата облека, а нивното дејство е сосема исклучено од приказната, така што дури и гледачите го апстрахираат нивното присуство, иако тие не се невидливи. Тоа што гледачите нив не ги примаат како дел од претставата значи дека тие не се активни чинители во изведбата. Ако ги споредиме овие сознанија со ставовите на Кирби може да заклучиме дека актерската игра е активна позиција која се однесува на претставувањето, симулирањето и другите елементи карактеристични за актерската игра, а кои исто така можат да се поврзат со

⁸⁵ За ова повеќе види: К. Петровска-Кузманова, 2006, *Театарските елементи во фолклорот*, Институт за фолклор "Марко Цепенков", Скопје, 26-31

исполнителот. Еден од елементите што ја карактеризира актерската игра е костимот. Овде станува збор за исполнители кои едноставно се облечени во некакви костими и не прават ништо за да ја засилат информацијата или идентификацијата. Тоа е следната точка на актерство, во која актерот не игра, дури и не ја изведува улогата туку со својот костим претставува некој или нешто. Во овие случаи исполнителот никогаш не се однесува како некој друг освен како самиот тој. Тој прави едноставни определени дејства, преку кои ја предава информацијата еднозначно при што ние го гледаме човекот, а не актерот, додека дејствата, знаците, објектите, се трупаат едно по друго. Но, кога матриците се силни и крајно непроменливи и се засилуваат една по друга, ние ја гледаме актерска игра без разлика колку е вообичаено однесувањето на актерот, на пр. луѓето што се појавуваат на сцена облечени во костими се распознаваат како актери. Во оваа смисла може да се каже дека актерската игра е содржана во најмалото и наједноставното дејство, кое во себе вклучува трансформација како на пример во *Ливинг театарот*. Во претставите на *Ливинг театарот* актерската игра постои единствено во нивната емоционална изјава. Наспроти тоа понекогаш во реалниот живот среќаваме луѓе кои чувствуваме дека играат. Тоа не значи дека тие лажат или се неискрени, дека живеат во свој измислен свет или постојано даваат погрешна претстава за карактерот на својата личност. Тоа означува дека имаат сознание за постоење на публика. Актерството, според Кирби, се карактеризира со создавање карактери тие можат да бидат физички и емоционални. Актерската игра вклучува еден основен психички или емоционален аспект. Бидејќи тој постои во одреден степен во сите форми на играта. Наједноставната актерска игра е она која се карактеризира со само еден елемент или кога играта има само една димензија. Емоциите можат да бидат простор во кој се случува трансформацијата. Едно дејство може да биде одиграно на едноставен или сложен начин. Во играта на зборови на пр. може само да маркираме едно дејство. Ако гледачите го разбираат значи ние сме играле успешно.

Актерството и изведбата стануваат посложени со вклучување на повеќе елементи во претставата. Но, делумно сложеноста на изведбата зависи од умешноста и техничките способности на личноста што учествува во претставата. Но, во принцип истражувањето на актерската игра преку концепцијата едноставно- сложено не ги разграничува еден од друг туку служи само за нивно компарирање. Секој стил во изведбата има определен регистар, ако се компарираат овие стилови на изведба тогаш би можело да се каже дека степенот на сложеност варира во сите претстави не би можело да се смета дека задолжително еден стил на актерска игра е посложен од другиот. Освен тоа треба да се определи различниот степен на учество во игровиот процес на различните дејствувачки лица-степен на нивната активност во дејството како и степенот на преобразбата.

Изведбата на фолклорната драма како особен знаков систем на театарско уредување определува два неопходно суштествени знаци кои се однесуваат како на преобразбата, така и на дејството изведени во определен момент, т.е. преобразба со однапред определени улоги и партитури. Таа се карактеризира со правење дејство. На дадено ниво учествуваат различни квалитети на дејството, а исто така постојат и различни видови преобразба. Играта бара безрезерно влегување во улогата, што значи постоење на игровото едновремено во два света, реален и замислен, или посуштествено на граница на световите. Играта се појавува таму каде човекот од јас прави не-јас. Целата работа е во тоа што импровизираната сценка се надополнува со современа секојдневна содржина, која се покажува во центарот и совршено го засолнува и потчинува на себе традиционалниот развој на дејството. Според тоа, може слободно да кажеме дека во фолклорот актерството има поширока димензија од учество во фолклорниот театар. Ако актерството се појавува онаму каде човекот од јас прави не-јас и се изразува по пат на низа средства како што се мимика, гестови, интонација, маска, костим, шминка, и др. слични средства, тогаш може да кажеме дека низа игрови фолклорни појави имаат драмско театарски

карактеристики. Во фолклорните изведби постојат значителен број учесници за кои преобразбата не била задолжителна. Тоа се пред сè учесниците во магиските ритуали кои настапувале вистински-вовлекувајќи се во дејството, не создавајќи при тоа никаква слика. По правило тоа биле лица, 1) кои со посредство на заемодејството со друга група на играчи си ја приопштувале магиската сила, 2) на кои таа им била насочена 3) со кои требало да се помине на појавите од светот што ги опкружува. Следствено треба да се забележи дека обредните игри преку предметите и односите непосредно дадени во игровиот процес, ги даваат исто така вековните идеи, симболичката означеност во внатрешноста (и веројатно вториот план на содржината), независно од степенот на преобразбата на ликовите што играат, се примаат како изведувачи/актери, а нивното дејство според силата на законот сличност како определена слика. Но, од останатите учесници во истиот обред се бара влегување во улогата на лице/човек (ковач, воденичар, старец, покојник), или животно (мечка, коњ, коза и др) или фантастички суштества (ангел, ѓавол). Таа група играчи го прави магискиот слој.

Ситуацијата на актерите во фолклорните претстви им диктира при изведбата главно да се користат со зборови и мимика, а малку со исцелнација, за полесно движење се избегнува секое оптоварување со предмети. Но, во сцените во кои треба да се опише некој предмет или дејство, актерите/изведувачите на различни начини посегнуваат по соодветни реквизити за што поочигледно да ја прикажат својата претстава. Во ваквите ситуации во народната исцелнација забележуваме три постапки кои може да ги наречеме: мимичка, кога предметот се опишува со движењето, реалистичка вистинскиот предмет е во рацете на актерот и симболичка кога вистинскиот кога предмет се заменува со нешто друго. Но, иако поретко се забележува во некои исцелнии човек да игра улога на предмет или некое неживо суштество. Со ваквата постапка сценскиот простор добива поинаква димензија во длабочина и широчина. Иако според теоријата на актерството, особено

онаа на Кирби, степенот на верувањето се исклучува во определувањето на акетрската умешност сепак, играта со помош на живите предмети придонесува не само публиката да ја следи претставата со интерес туку и таа да влегува во драмското дејство и да стане учесник на сценскиот настан или барем учесник во комуникативниот ланец. Тоа што современиот театар преку хепенинзите и активностите на трупите од типот на *Ливинг театарот* се обидува да го оствари, рушење на сценската рампа, тргање на кулисите, комуникација на актерот и гледачот, одамна го остварува фолклорниот театар. Во класичниот театар настаните на сцента се покажуваат како привид, а гледачите се ставаат во улога на немоќни посматрачи, кои се гледаат, но неможат да дејствуваат. Спецификата на комуникацијата во театарот е во тоа што оној што ја прима пораката ја смета за невестината. Настаните на сцената за публиката претставуваат затворен свет. Во овој вид театарски настани границата меѓу сцената и гледачите не е само архитектонска бариера меѓу завесата и рампата, бариерата останува и кога ќе се тргне таа граница. Гофман смета дека разликите што се создаваат меѓу публиката и гледачите во конвенционалниот театар се темели врз степенот на состојбата на информираност. Тоа би значело дека при изведбата на драмата на сцена сите се информирани за настаните што следуваат, освен ликовите што ги толкуваат карактерите, при што гледачите доброволно учествуваат во нестварното, поддржувајќи го незнаењето на ликовите и со неизвесност чекаат како ќе се развиваат настаните. За разлика од ваквиот развој на настаните во фолклорот и фолклорната драма настаните се однапред одредени, ликовите не мора да бидат индивидуализирани. Во смисла на Иберсфелд⁸⁶, односно нејзиното читање на театарот, овде може да кажеме дека повеќе станува збор за актанти (изоморфно костимираните ликови-како отелотворување на духот на претците) или како актери (како на пр. Месопустовите следбеници), додека униформно маскираните ликови, кои ги среќаваме во голем број

⁸⁶ Види : Иберсфелд Ан, 1982, *Читање позоришта*, Београд,

култури, немаат индивидуална ориентација и временска перспектива. Во фолклорните претстави интеракцијата меѓу публиката и изведувачите битно се разликува во различните типови претстави. Но, мора да се забележи дека непостоењето на професионалните актери ја намалува разликата на компетентност меѓу публиката и изведувачите и затоа може да зборуваме за колективно творештво. Ова е во согласност со ставовите на Богатирјев кој смета дека во фолклорниот театар има два вида колективно творештво, едното е колективното творештво на актерите и публиката, а другото е колективното творештво на учесниците во изведбата и актерите. Богатирјев исто така за фолклорната изведба го користи терминот чиста игра⁸⁷. Според него таа се може да се согледа во оние случаи каде нема поделба на гледачи и актери. Актерите немаат текст кој треба да го научат туку импровизираат околу зададена содржина. Улогите ги прифаќа оној кој ги познава обичаите и често учествува на свадби, тоа можат да бидат музичарите или некој кој е вешт за шеговит говор или некој кој се истакнал во аматерскиот театар, вообичаено е неговото присуство да е доброволно. Во фолклорните изведби постои различен пристап кон текстот и говорот, така Н. Бонфаќиќ забележува дека покрај говорни форми постојат и пантомимски. „Тие пантомимски и драмски форми веќе зборуваат за театар во кој маската ја изневерила својата таинствена молчаливост (...) на преминот од немошта кон зборот се наоѓаат оние маскирани ликови кои зборуваат со изменет глас.“⁸⁸ Богатирјев укажува на сложеноста на актеровиот говор како театарски знак. Тоа е говор создаден од истите знаци како и поетовиот збор, но за разлика од него содржи и дел од драмското дејство, карактеризирајќи ги притоа и ликовите. Така се случува на

⁸⁷ Bogatirjev Pyotr, 1999, “Czech Puppet Theatre and Russian Folk Theatre”, *TDR* 43.3, New York 97-114,

⁸⁸ Bonfačić Rožin Nikola, 1972, “Pust kod istrskih Hrvata”, *Rad XVII kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije- Poreč1970*, Savez udruženja folklorista Jugoslavije, Društvo folklorista Hrvatske, Zagreb, 57,

сцената доминантната функција на говорот на некој лик да не е содржинска туку е исполнета со знаци кои ја означуваат класната и националната припадност на ликот. Тој, исто така, смета дека во фолклорната претстава постои стилска нерамномерност во нејзината внатрешност, со што пред сè алудира на мешањето на високиот и нискиот стил, трагичното и комичното, кажување на сериозни мисли како шега, со што ја потврдува Бахтиновата концепција за смејовната народна култура, како и веќе елаборираната теза за неисправноста на некритичкото пренесување на жанровските поделби од уметничката во фолклорната сфера. Кажаното не наведува на заклучокот дека во ситуациите на фолклорниот театар, каде нема сцена ниту однапред фиксиран текст говорната интеракција не е строго детерминирана со конвенции и е многу поблиска до секојдневниот разговор. Но, исто така во голем број случаи говорот не е доминантен состав на одреден настан што од една страна овозможува изоставување на одделни делови од вообичаениот текст и импровизација, како и потребата сите се да слушнат. Може да се каже дека во фолклорните претстави функционира неизговорениот текст, а степенот на информираност на публиката и гледачите е еднаков.

Несомнено заслужува внимание и таквата особеност на игровите средства на разгледуваната фолклорно-драмска појава, како доминација на гестот и движењето над зборот. Во композицијата на фолклорната изведба зборовниот состав дури и кога е во форма на пеење нема некоја голема улога затоа што, дејството во основа се пренесува преку гестот. Дури и во случаи кога дијалогот е мошне раширен тој не донесува ништо ново во движењето и мимиката, туку ги коментира, настапува како нивен апсолутен синоним така на пр. маската коза скока, топоти со нозете и тие движења се предаваат истовремено со јазикот на зборовите. Условноста на поголемиот број обредни игри-е условност на симболите во основа на кои лежат различните приеми на магиските подобности. За нив е карактеристична семантиката на множење. Соблекувањето на човекот на пример, се однесува на соблекување на плодноста на земјата под мразот и снегот.

Особено внимание заслужува и особениот вид на повторување на обредниот карактер. Тоа може да биде проследено на различни степени на изведбата кои можат да се согледаат преку содржината, ликовното обликување и др. На рамниште на одделните „театарски“ примери: не е тешко да се определат т. н. општи места на народните игри. Во игрите со различна содржина ние се среќаваме со ликови како што се старец, старица, циган кои можат да се споредат со постојаноста на маските во италијанската комедија дел арте. Освен тоа обредно-игривиот фолклор дава постојаност во значењето на таквите дејства, како удар со палката, фурката, полевање со вода, мачкање со кумур, што е основата на голем број световни и несветовни игри. Заедно со тоа и како спротивност на кажаното е појавата на синоними на рамниште на дејството, кога различните игрови дејства го даваат општото поле на дејствување. Во оваа смисла треба да се забележи дека за народните игри воопшто (и особено обредните) не треба актерска специјализација во средината во која тие постоеле. Во таа смисла сосема се незаобиколиви претпоставките за скомрасите-првите професионалци во уметноста на фолклорната игра, како најверојатно негови носители и уште повеќе создавачи. Секој член на колективот требало да биде подготвен на тоа што му се дава во обредот, определената улога. Учеството во една или друга улога било слободно и се решавало со општ договор, како во обредните игри, или пак по пат на ждрепка, како во детските игри.

Спецификата на фолклорните изведби ја гледаме и во другите елементи што се нејзин составен дел, како што се: мимиката, движењето, танцот и комуникацијата со гледачите. Мимиката во фолклорот се чини дека ниту од далеку не е значајна колку во професионалниот театар. Делумно за тоа придонесува и употребата на маските, а делумно и врз нејзината редуцирана употреба влијае и поинаквиот тип на актерство. Фолклорното актерство ретко тежнее кон илузија, сценските слики што ги создава се погротескни и од учесниците во изведбата бара силни движења. Таквиот начин на претствување повеќе се служи

со движења, отколку со фината текстурална игра на мимиката и гестот. Но, оваа констатација се однесува пред сè на изведбите кои се врзани за фолклорниот театар и изведбите поврзани со одредени обреди. Додека раскажувачите во фолклорот (чие физичко движење е ограничено) често се служат со мимиката и гестот во карактеризирањето на ликовите во приказните што ги кажуваат. Спецификата на движењето во фолклорните изведби може да се согледа преку фактот дека тоа се темели на правила кои се разликуваат од оние во класичниот театар. Движењето во обредот има сопствени конвенции, правила кои се поврзани со географијата и астрономијата на теренот на кој се одвива обредот, што во етнологијата вообичаено се толкува со апотропејски, магиски причини. Така движењето на поворките обично има особен кружен карактер, од вакиот начин на движење произлегува и карактерот на претставувањето: изведувачите се собираат на едно место и тргнуваат со определени запирања на станиците, по селата или пред секоја куќа, во зависност од патот што го минуваат, каде ја повторуваат својата изведбата. Ако се сретнат две независни групи доаѓа до меѓусебна борба, што може да се толкува со сосем прагматичните причини на конкуренција. Овие изведби со запирање можат да се стават во релација со подвижните претстави на колите од средновековниот театар, па и изворите на патувачкиот театар. Фолклорните изведби како свој особен елемент го имаат и танцот. Танцот претставува вид движење, составен од след на ритмички движења со телото и често е поврзан со инструменталната музика и пеењето. Може да кажеме дека учесниците на карневалите⁸⁹ со своите свона во движење истовремено свират и танцуваат. На местата каде се изведува претставата се јавуваат посложени танцови фигури, а во некои случаи имаме и танц со мечеви. Некои од танцувачките изведби вклучуваат поделба на две групи

⁸⁹ Повеќе за карневалите види во: Lozica Ivan, 1990, цит. дело, стр.118-141 и Lozica Ivan, 1997, *Hrvatski karnevali*, Golden marketing, Zagreb;

танчери, со што се остварува нагонот со театрабилен набој, понекогаш со пеење или зборување или однапред фиксиран текст. Во однос на ваквите изведби може да направиме релација со хорот во антиката и со неговиот пантомимски и танцов израз (наводно) создаден од постарите обредни ора. Но, мора да бидеме свесни за фактот дека различни форми и функции егзистираат истовремено, така што во танцот може да видиме средство на екстатично соединување со божеството на плодноста, во танците може да најдеме податоци за остатоци на древните магиски ритуали. Во овој контекст треба да се спомене дека во ороводните песни може да најдеме дијалошка форма. Сето тоа ни укажува на фактот дека синкретизмот на фолклорот се опира на жанровските поделби-гледачот во орот лесно може да види и музика и танц и поезија и драма-секоја од овие еднострани одредби ќе биде точна, но истовремено и погрешна.

Театарска антропологија

Како што видовме во претходните поглавја на оваа книга, терминот театарска антропологија, го воведува Еуџенио Барба.⁹⁰ Тој со него означува потполно нова област во театролошката наука, која се занимава со истражување на човечкото битие во организирана ситуација на сценската изведба. Барба терминот театарска антропологија го објаснува во релација со антропологијата на културата, при што ги истакнува нивните разлики. Тој истакнува дека единствена врска меѓу овие два термина е истражувањето на она што е очигледно и блиску за секој истражувач, а тоа е сопствената традиција. Театарската антропологија претставува еден културен и општествен феномен карактеристичен за нашето време, каде антрополошкиот дискурс и театарските истражувања се среќаваат во заедничкиот простор: просторот на преиспитување на човекот, модус на неговата егзистенција и драмата како симболичката дејност. Тоа не е проучување на феноменот на изведбата во оние култури кои традиционално се проучувани од антрополозите. Со работата на полето на театарската антропологија не се настојува да се откријат законите туку да се проучат

⁹⁰ Еуџенио Барба е роден 1936 година во Италија. Во 1954 година емигрира во Норвешка, а од 1960 започнува да ја истражува театарската уметност во Полска работејќи три години со Ј. Гротовски. Во 1963, по патувањето во Индија, пишува есеј за катакали, театарска форма која порено не била истражувана на Запад. Во 1964 го основа *Один* театарот во Осло. 1965 на Универзитетот во Осло магистрира, а 1988 станува почесен доктор по филозофија на Универзитетот во Архус. Во 1979 ја основа *Интернационалната школа за театарска антропологија*. Тој во *Один* театарот поставува голем број претстави од кои овде ќе ги споменеме: "Касперијана" (1967), "Пепелта на Брехт" (1982), "Џудит" (1987), "Замокот Хостелбро" (1990), "Адресоновиот сон" (2004), "Ур-Хамлет" (2007) и др.

правилата на однесување. Овие правила укажуваат дека работата на изведувачот е резултат на поврзување на три аспекти кои се одразуваат на три различни планови на организацијата. Истражувањето на личноста на изведувачот се однесува на неговиот сензибилитет, неговата уметничка интелигенција, неговата општествена улога и сите оние карактеристики кои го прават единствен и неповторлив. Вториот аспект преку кој се искажува единствената и неповторливата оригинална личност на изведувачот се искажува преку посебните карактеристики на традицијата и општествено-историскиот контекст, и е заеднички за сите оние кои му припаѓаат на ист изведувачки жанр и овие два аспекта го означуваат преминот од предизразноста во изразноста. Третиот план на истражување се однесува на употребата на физиологијата врз база на несекојдневната техника на телото, а ги опфаќа сите изведувачи во било кој период или култура, па овој аспект на претставата може да го сметаме како „биолошки“. Тоа е идеј кој не се менува и ги истакнува различните индивидуални културни и уметнички можности.

Театарската антропологија се обидува да ги проучи принципите врз кои е темелена актерската уметност. Таа е заинтересирана за нивната можна примена, а не за длабоките хипотетички основи кои би можела да ги објаснат сличностите меѓу нив. Проучувањето на овие принципи ќе им послужи на западните изведувачи и на ориенталните изведувачи, на оние кои ја кодификувале традицијата и на оние кои ја немаат кодификувано.⁹¹ Принципите што го сочинуваат биолошкиот план на претставата се повторуваат и ги прават можни различните техники на изведувачот, тие претставуваат посебно користење на сценското присуство и динамизам на изведувачот. Применети врз одредените физиолошки фактори (тежина, рамнотежа, положба на ѓрбетниот столб, насоката на гледање), овие принципи доведуваат до

⁹¹ Barba, Eugenio, Nikola, Savareze, 1993 (1995), *A Dictionary of Theatre Anthropology*, Routledge, London - New York , 9

надминување на органската напнатост, со што се создава нова напнатост. Оваа нова напнатост создава различен квалитет на енергијата, телото го прави театарско, „одредено“, „живо“ и го означуваат „присуството“ или сценскиот биос, на изведувачот привлекувајќи го вниманието на гледачот пред било која форма на лично изразување. Ова е очигледно работа на логичниот, а не хронолошкиот ред. Сите овие три плана на организација за гледачите се неразделни за време на претставата. Тие можат да се разделат единствено со апстракција во ситуација на аналитичко истражување и со текот на работата на актерите или танчерите во процесот на создавање на улогата.

Сите овие патишта водат кон градење дефиниции со кои се означуваат основните поими што се однесуваат на театарската антропологија, предметот на нејзиното изучување. Може да се каже дека основите на театарската антропологија се темелени врз искуствата на евро-азискиот театар, како и сето она што под тој поим се подразбира. Преку театарската антропологија луѓето што работеле во оваа област се обидуваат да најдат одговор на прашањето: во кои области изведувачот може да ја создаде материјалната основа на својата уметност? Тоа значи дека сите истражувања во оваа област немаат намера да бидат научна анализа за јазикот на изведувачите, ниту да дадат одговор на прашањето како се станува добар актер или танчер, туку на изведувачите им даваат насоки кои можат да им користат во нивната работа. Таа не настојува да ги открие законите туку да ги проучи правилата на однесување.

Еуџенио Барба со работата во *Один* театарот и *Интернационалната школа за театарска антропологија* (ИСТА) на практичен начин ги применува резултатите на своите истражувања и теоретски размислувања. Во делото „Речник на театарската антропологија“, чии автори се Еуџенио Барба и Никола Саварезе, се објавени голем број студии кои се однесуваат на театарската антропологија. Во воведните текстови Еуџенио Барба ги посочува сите основни тези врз кои тој го формира поимот театарска

антропологија, а наедно и даваат полезни упатства и добри совети за патот по кој понатаму би се движеле или сè уште се движат истражувањата во оваа област. Според него театарската антропологија настојува да ги проучи принципите и нивната можна примена, а не причините на сличност меѓу нив. Затоа проучувањето на овие принципи на ваков начин ќе им послужи на изведувачите и од Исток и од Запад, на оние кои ја кодифицирале својата традиција како и на оние кои ја немаат. Како можен пат за тоа приближување според Барба е монтажа. Поимот монтажа тој го воведува од сликарството и филмот во театарската уметност објаснувајќи го на следниот начин: „за да стане делото драмско со монтажа, треба да поседува валентност, која ја надминува смислата и намерата што го мотивирале нивното создавање од страна на актерите. Таа нова валентност им овозможува да го победат чинот што го претставуваат.“ Според него, монтажата е умешност дејствата да се постават во контекст кој ги свртува од нивното имплицитно значење. Како втор значаен поим кој тој го воведува во своите истражувања е поимот енергија. Преку објаснувањето на начинот на постоењето на енергијата во Ориенталниот театар и нејзината примена во различните театарски традиции и начинот на нејзиното поседување и користење, од една страна, додека од друга Барба го искажува својот став дека вистинскиот актер во западниот театар исто така поседува енергија, која е наосчена кон стимулирање на гледачите да го насочат своето внимание кон него. Остварувањето на овој чин води кон создавање на заедничка енергија, која без размислување значи сугестивна означеност и ги обзема нашите чувства. Тој сржта на енергијата на актерот ја наоѓа во: а) силите кои дејствуваат во рамнотежата; б) спротивностите кои ја даваат диманиката на движењето и в) постапката на намалување и зголемување што овозможува да се појави суштината на дејството. Како особено интересен факт во врска со енергијата тој се задржува на сознанието дека во различни временски периоди во различни цивилизации се претставени со темпераменти кои може да се наречат „природни“, удвоени од машкиот или од

женскиот пол. На тој начин кога актерот претставува личност од спротивниот пол, се разбива идентификацијата на темпераментите на едниот или на другиот пол. Во ова смисла ни го посочува индискиот традиционален танц во кој се претставува Арданаришвари Шива преку кој се гледа дека актерот без разлика на полот секогаш е енергија која твори.

Феноменот на театарската антропологија го разгледува и Патрис Павис⁹², при што забележува: „Во театарот, антропологијата наоѓа исклучителен терен за експериментирање, бидејќи пред себе има луѓе кои низ игра претставуваат други луѓе. Оваа симулација има за цел да направи анализа и да покаже како тие се однесуваат во општество. Ставајќи го човекот во ситуација на експеримент, театарот и театарската антропологија си даваат средства за возобновување на микроопштества и за оценување на врската на единката со групата: како подобро да си го претставиме човекот отколку со негово претставување?“ Тој објаснувајќи ја театарската антропологија, не секогаш и во сè се сложува со ставовите на Барба и неговите следбеници, но несомнено му ја признава заслугата за насочувањето на истражувањата во театарот во оваа насока со зборовите: „Сите овие антрополошки согледувања, оживеани со размислата на Барба, имале заслуга што довеле во прашање цели подрачја од западната естетика, какви што се идентификацијата и психологијата на актерот, илузијата и карактеризацијата, поими што доминирале со теориската размисла од Аристотел до Брехт.“⁹³ Тој на Барба му забележува дека своите ставови ги темели врз источните театарски традиции и недоволното внимание кон однесувањето на западниот актер. Во текстот посветен на театарската антропологија Павис искажува жалење што во својата работа Барба не се повикал на работата на вистинските антрополози, но наедно му оддава признание нему и на неговите следбеници во ИСТА, чија

⁹² Pavis, Patris. 1987, *Diktonare du Theatre*, Editional Social, Paris , стр. 18

⁹³ Pavis Patrice. 1987, цит. дело, 19

работа ја карактеризира како најсистематски и најамбициозен одговор на политичкото теоретизирање на еден Брехт или на функционализмот на *семиологијата*.

Театрот може да биде отворен за искуствата на другите театри, не за да се мешаат различните начини на создавање на театарските претстави, туку заради пронаоѓањето на заедничките принципи кои би се пренесувале понатаму преку предавање на сопственото искуство. Во тој случај отворањето кон поинаквото не значи нужно паѓање во синкретизам или јазичка збрка. Разгледувањето на можноста за создавање на заеднички педагошки основи, дури и на апстрактен и теориски начин, никако не значи разгледување на заеднички начин за создавање на театар. „Уметноста“, како што пишува Декру „потсетува една на друга заради своите принципи, а не заради своите дела“, во стилот на Барба би можело да се додаде дека исто е и со театарите: тие потсетуваат еден на друг според своите принципи, а не заради своите претстави.

Секако Барба е првиот што своите сознанија за точките на допирот меѓу театарот и антропологијата се обидува да ги дефинира и да ги подведе под одреден степен на принципи и правила, но втората половина на XX век е време кога цела низа творци во фокусот на својот интерес го имале токму овој проблем. Како резултат на ваквиот пристап настануваат делата на Клифорд Гирц, кој овој проблем го разгледува преку призмата на мешањето на жанровите па вели: „Последните години доаѓа до големо мешање на жанровите во општествените науки, како и во интелектуалниот живот воопшто.“⁹⁴ Во својата работа тој ја означува драмската аналогија како еден од главните трендови во антрополошката наука воопшто. „Што и да тврди модерната антропологија-а се чини дека во еден или во друг период тврдела речиси сè таа е цврста во уверувањето дека всушност не постојат луѓе кои не се менуваат со обичаите на определени места, дека никогаш не постоеле, и што е најважно никогаш не би можеле да

⁹⁴ Geertz, Clifford, *Blurred Genres*, American Scholar, 1980, 165

постојат, со оглед на својата природа. Не постои, не може да постои, простор зад кулисите во кој можеме да влеземе за да ги видиме актерите на масику како "стварни личности" кои безделничат во секојдневна облека, ослободени од својата професија и со неизвештачена отвореност да ги пројават своите спонтани желби и непредизвикани страсти. Тие можат да ги менуваат ролјите, стилските на глума, дури и драмите во кои играат, меѓутоа како што забележува и Шекспир-тие секогаш изведуваат претстава.“ Според Гирц, токму поради ваквата состојба тешко е да се подвлече линијата на разграничување меѓу природното, универзалното и постојаното во човекот и она што е обичајно, локално и променливо. Според него, повлекувањето на таквата линија би значело лажно прикажување на човековата состојба или погрешно толкување. Како пример за ваквото свое толкување тој го наведува, за многу антрополози и театарски луѓе мошне интересниот транс, карактеристичен за жителите на Бали. Во оваа смисла Гиц вели: „Понекогаш се случува еден по друг во транс да паднат педесет до шеесет лица (како синцир на петарди што експлодираат една по друга „според описот на еден набљудувач“), кои ќе се осветат дури пет или повеќе часови подоцна, целосно несвесни за она што го правеле и убедени дека покрај амнезијата, доживеале најисклучително и најзадоволувачко искуство што човек може да го доживее. Што може да се научи за човековата природа од ваквото нешто и од илјада други карактеристични нешта, што антрополозите ги откриваат, ги истражуваат и ги опишуваат? Дека Балинезиците се чудни суштества, марсовци на Јужното Море? Дека се во основа исти како нас, но ете не се развиле? Дека им е вродено, или се наведувани на своите инстинкти, да тргнат токму во оваа насока, а не во друга? Или дека не постои човечка природа, а луѓето се, просто и едноставно, она што од нив ќе го направи нивната култура?“⁹⁵ Тој сите вакви и

⁹⁵ Гирц Клифорд, 1999, "Влијанието на поимот на културата врз поимот на човекот" во (Марковска, С. Симоновска, С.) *Антропологија*, Догер, Скопје, стр. 137

слични толкувања ги нарекува незадоволителни, определувајќи се за тоа дека антропологијата се обидува да го најде својот пат до поодржлив поим во кој културата и разнообразноста на културите нема да бидат опишани како настраност или предрасуда, туку сериозно ќе бидат земени предвид, а сепак истовремено е поим кој ја означува дисциплината „основното единство на човештвото“, која нема да се претвори во правна фраза. Според него треба да се прифати идејата дека „разнообразноста на обичаи во разни времиња и на разни места не е само прашање на костими и изглед, на сценографија и актерски маски, значи да се прифати идејата дека човештвото е разнообразно во својата суштина, исто како и во својот израз, а со ваквата мисла се ослободуваат некои добро закотвени филозофски сидра и започнува една немирна пловидба по опасните води.“⁹⁶ На Бали е исто толку важно будењето на играчот од трансот као и неговото паѓање во него. Претставите на трансот не се наоѓаат преку работ на самоконтролата која е редуцирана или ја нема, па затоа има потреба од помошници-луѓе кои не паѓаат во транс, токму за да им помогнат на оние кои паднале во транс, спречувајќи ги да се повредат и да излезат од него.

Традиционалниот театарски систем се темели врз говорот на телото. Овој начин на изразување веројатно најстариот начин на кој човекот се служи во својата комуникација. Кога вербалната експресија се развива во потполност, функциите на движењата кои ги пренесуваат пораките преминуваат во сферата на духовните искуства. Вака збогатеното и интензивното движење е играта. Таа всушност е една од фундаменталните уметности и интегрален дел на сите култури. Затоа проучувањето на уметноста на сите народи и времиња тргнува од проучувањето на имитирањето на движењата. Да се зборува за играта како за уметност или за почетоците на театарското зборување низ танцовиот израз, пред сè, треба да се зборува за ритуалите и ритуализираните сценски игри со митолошко религиозна содржина. Од историска гледна

⁹⁶ Гирц, Клифорд. 1999, цит. дело, 137-138

точка несомнено е дека играта настанува од канонизираниот ритуал. Корените на играта се протегаат во длабокото минато уште пред востановувањето на митовите и јазикот. Играта на прачовекот од спонтаната форма на самоизразувањето, индивидуалната реакција на емоционалните дразби или природните состојби, преминува во повисок и посложен облик во контакт со други. Во играта на две личности можело да се изрази прашањето и одговорот, движењата се склопувале во посложени целини, најпрвин во мотив потоа во фраза, па во изрека и на крајот во став, а со варијација на ставовите играта преминува во повисоки степени од почетните движења на единката. Од оваа игра во двојка ќе се развие свеста за заедницата, и ќе прерасне во игра на групата, со уште посложени изразни можности. Граничните фази се особено погодни за „лудистичката“ инвентивност. Во оваа смисла Тарнер вели: „...таквите симболичко-експресивни жанрови како што се митот и ритуалот, треба да се сфатат наедно и како работа и како игра, или барем како културни дејности во кои работата и играта заемно се одредени едната со друга.“

„Антропологијата на театарот“ е израз кој се покриваат различни полиња на истражување. Во оваа смисла Франко Руфини ги изделува следните полиња: феноменолошкото, онтолошкото и практичното. Во феноменолошкото поле, како основен концепт го наоѓа ритуалот, во онаа мерка во која тој претставува изведба, има свој сопствен код, кој станува екстернализиран во јавен спектакл и кој најпосле, има и свои социјални корени. Во рамките на онтолошкото истражување тој ја гледа вокацијата или суштината на театарот, а се реализира преку наоѓање поинтензивна комуникација меѓу актерите и гледачите во текот на изведбата. Додека во практичното поле многу настани се случувале обратно: тргнувајќи од не-театарски форми ја носи силата на заедницата и пробива пат во одредени нивоа кон „театар-театар“. „Секоја од овие области на театарската антропологија има своја сопствена библиографија и свои сопствени протагонисти и е од витална важност за соодветно разбирање на театарот: ни една од нив, сепак, ги нема јасно или според приоритети

обработено проблемите за тоа „како да се прави театар“ прашањата биле бројни и многу важни. Зошто, за кого и за кои форми, каде и во кои услови би требало да се прави театар?⁹⁷ Можеби е сосема природно антропологијата да ја бара теоретската подлога во општеството кое може да се сфати како процес обележан од претстави од различен вид. Голем број општествени настани од обредот до професионалниот спортски спектакл, според В. Тарнер, Р. Шекенр и нивните следбеници можат да се гледаат како перформативни жанрови. Успешноста на претставата во секој од тие перформативни жанрови ја надминува опозицијата меѓу спонтаните и свесните причини за дејство на учесниците во неа.

Антропологијата ги истакнува вредностите на затворените системи на културата кои функционираат како тоталитети и каде доаѓа до органска врска меѓу конкретното и апстрактното, физичкото и духовното, општественото и економското, од интимниот контакт на човекот и вселената и едновременоста на телото и обединетиот свет до постојаната артикулација на индивидуалното и колективното, благодарјќи на поседувањето на еден јазик и една симболичка дејност која служи за реафирмација на периодичните единства на колективните претстави и примери. Од друга страна, таа иста антропологија има за цел во затворените системи и културните единечни појави да го најде заедничкиот именител, она универзалното. Во својот универзален проект на преиспитување на човекот, антропологијата ја превзема идејата на единството за да го направи суштествено начелото на својата постапка. Според Леви-Строс можно е да се разбере човекот дури во мигот кога тежнее со бараниот тип на објаснување да ја помири уметноста и логиката, мислата и животот, сетилното и интелигентното. „Станува збор за верноста на тоа одбивање човекот да се цепка на делови, што на крајот ја

⁹⁷ Руфини, Франко, 1998, "Антропологија на театарот", во Лужина Ј. *Теорија на драмата и театарот*, Детска радост, Скопје, 85

дефинира секоја вистинска култура."⁹⁸ Антрополозите се извежбани гледачи, а некои од нив и учествуваат во културите кои ги набљудуваат. Театарските луѓе можат да помогнат на антрополозите да идентификуваат, што да бараат во подготовките или претставата, а антрополозите можат да им помогнат на театарските луѓе како да ги согледаат претставите во контекстот на специјалните социјални системи. Во оваа смисла Шекнер се согласува со мислењето на Барба дека, „различните актери на различни места и во различно време, наспроти стилските форми карактеристични за нивните традиции користат некои од принципите кои се заеднички за актерите од другите традиции.“ Пронаоѓањето на периодичните принципи се главната цел на антропологијата. Периодичните принципи не се доказ за науката за театарот, ниту неколку универзални закони. Тие се особено добри како делови на совети, информации и можат да бидат корисни во театарската практика. Деловите на добрите совети се исклучителни на следниот начин-или можат да се следат или да се игнорираат, но тие не ги кршат законите. Попрво-или и ова е можеби најдобриот начин на нивно користење-некој ги почитуваат така што можат да ги кршат и надминуваат. На овој начин се шири обуката и режирањето на актерот.

На крајот може да заклучиме дека во театарската антропологија менталното и физичкото веќе не се гледаат само во актерот туку и преку врската што ја прави актерската изведба со менталната активност на режисерот и гледачот. Тоа не наведува да се запрашаме на кој начин физичката изведба на актерот е во комуникација со изведбата во умот на гледачот? Тоа е истражување кое се однесува на релациите актер-гледач, кодирање-декодирање или фасцинација-заведување, но ги надминува и е во врска со она што секој гледач барем еднаш го има доживеано како неповторливо, непредвидливо, лично искуство. Во оваа смисла може да се направи релација со литературата

⁹⁸ Bori, Monika, 1989, "Antropologija i pozorište", *Pozorište* 3-6, Tuzla, 264,

која средбата со изведбата ја толкува како поврзана со длабок „мистичен шок“, тајно искуство, наспроти науката за театарот која тоа „не може да го прави“. „Доколку дојде до созвучие изведба-актер, потребно е да се побараат неговите прагматични закони, да се направи обид да се открие што да се прави и како да се направи тоа со цел да се овозможи такво созвучие дури и кога не знаеме зошто доаѓа до него.⁹⁹

Сите овие аспекти на театарската антропологија ни укажуваат на фактот дека таа е жива материја која постојано се развива, привлекувајќи сè повеќе нови генерации истражувачи. Според сите презентирани сознанија, таа генерално ја одбележува втората половина на дваесеттиот век, а свој особен замав зема во седумдесетите и осумдесетите години. Повеќето од школите и творците за кои овде зборувавме и денес се активни, во зацртаната насока на својата дејност, сублимирајќи ги своите искуства и насочувајќи се кон нови истражувања. Гротовски, Барба и Брук и др, како основачи и водачи на театарските лаборатории во голема мерка влијаеле на работата на актерите со својот стил. Гротовски бил родоначелник на „сиромашниот театар“, Барба негов ученик и следбеник, а Брук „третиот човек“ кој ефикасно го применил концептот на сиромашниот театар. Во меѓувреме се појавиваат низа следбеници во Европа и САД и во Латинска Америка. Се основаат нови Лаборатории и се посетуваат веќе постоечките, повеќето од нив се со интернационален состав. Најзначајна последица од овој состав на вака формираните групи е дека говорот не е основа на меѓусебната комуникација, ниту претстава, нивните претстави се претстави без зборови, во кои доминира музиката и играта. Токму затоа треба актерските средства неопходни за ваков вид изразување да бидат развиени. На своите патувања во Африка актерите на Центарот на Брук најчесто изведувале импровизации без зборови. Но затоа гласот како музички инструмент бил

⁹⁹ Руфини, Ф. 1998, цит. дело, 107,

продолжение на телото во акција. Самиот глас ослободен од обврската да биде носител на говорот, станува богат извор на емоционалната експресија на актерот.

Етнотеатарот и интеркултурните театарски практики

Интеркултурноста како и постмодерноста се два глобално прифатени термини заеднички за целокупната теорија на уметноста. Најопшто земено терминот „интеркултурност“ имплицира истражување на процесот на вкрстување меѓу културите. Денес, заради својата широка употреба, на терминот интеркултурност се чувствува потреба од разграничување на термините мултикултурност, односно транскултурност. Павис, терминот интеркултура како и термините мултикултура или транскултура, ги смета за соодветни за да се сфати дијалектиката со која културите меѓусебно си ги разменуваат „доблестите“. Во оваа насока размислуваат и повеќето теоретичари кои се интересираат за феноменот на интеркултуралниот театар определувајќи го како хибрид создаен од намерната средба меѓу културите и изведувачките традиции. Интеркултурниот театар ни нуди можност да ги согледаме сите негови аспекти, кои се движат од рамките на антрополошкото и културолошкото промислување на театарските појави до разгледување на преносот на културите преку преводот и се разбира, особено театарскиот превод. Во овој контекст може да се каже дека неговото позиционирање во однос на етнотеатарологијата е можно единствено преку еден широк концепт за истражување на современите театарски практики. Етнотеатаролошките истражувања на современите театарски движења, од една страна им служат како средство за оживување на старите театарски форми кои станале стерилни, а од друга пак можат да бидат начин за одржување во живот на традиционалните театарски форми кои се во фаза на изумирање. Дефинирањето на интеркултурализмот како театарска практика е концентрирано на втортата половина на дваесеттиот век, а неговите почетоци се поврзуваат со истражувачкиот дух што го носел со себе модернистичкиот експеримент во делата на: Таиров, Меерхолд, Брехт и пред сите Арто, иако

некои истражувачи сметаат дека интеркултуралниот театар е стар колку што е стара и театарската уметност. Но, и во двата случаи се тргнува од принципот на интернационално приближување на културите.

Во втората половина на дваесеттиот век истражувачкиот дух на театарските лаборатории на: Еуџенио Барба, *ИСТА* (Меѓународната школа за театарска антропологија), Питер Брук *Меѓународниот ценатар за театарски истражувања* и *Лабораторијата* на Јиржи Гротовски го отвораат патот за создавање нов вид на театарска естетика која подоцна ќе се дефинира како интеркултурност. Движењето на овој план не запира само со овие наведени театарски дејци и нивните следбеници туку се појавуваат голем број режисери кои во својата работа тесно се поврзани со интеркултуралниот театар : Ричард Шекнер, Роберт Вилсон, Тадаши Сузуки, Аријана Мнушкина и др. Во работата на големите актерски имиња од втората половина на дваесеттиот век, исто така е забележителен интересот за интеркултурален пристап во работата, како на пример кај: Михаил Чехов, Ли Стразберг, Стела Адлер. Интересот за вкрстувањето на различните културни влијанија во текот на креативниот процес преку интернационалното приоближување меѓу западната и не-западната култура, или кажано со речникот на Барба меѓу кодифицираните културни системи и не-кодифицираните културни ситеми го создава интеркултуралниот театар. Во денешни услови интеркултуралноста станува белег на голем број значајни продукциски зафати, а отука произлегува и се поголемиот интерес на теоретичари на театарот да се занимаваат со разгледувањето на овој феномен, меѓу нив како позначајни ќе ги споменам, покрај веќе наведените практичари кои своите ставови најчесто ги изразуваат и низ теоретски дела и: Патрис Павис, Марвин Карлсон, Хелен Гилберт, Жаклин Ло, Бони Маранка и др. Така концептот на интеркултурност кој започнува во шеесетите години преку работата на трупите на Еуџенио Барба и Питер Брук кон крајот на дваесеттиот век добива сè поголем број приврзаници. Значајно е да се обележи дека работатата на интеркултуралниот театар пред тетарските

работници отвора еден нов за нив дотогаш непознат свет, тоа е светот на традиционалните театарски ситеми. Оттука произлегува дека темелот на интеркултуралните театарски зафати лежи во етнотеатролошките истражувања. Овие истражувања се свртени пред сè кон актерската игра во традиционалните театарски ситеми, при што доминира мислењето дека таа е основата на тетарското претставување. Преку етнотеатролошкото промислување на традиционалните театарски системи се откриваат нови полиња на дејствување, а со нив се збогатува изразот и се шири просторот на современата изведба. При тоа треба да се има предвид дека интеркултурализмот конотира позајмување или размена, но со него не можат да се избришат сите граници или да се опфатат сите појави. Прифаќањето на елементите од други култури претставува средство за раслојување на дадени театарски форми и создавање нови. Но, исто така, постојаната промена што ја носат од интеркултурализмот бара промислување на традиционалните и сегашните концепти на културата. Интеркултурниот театар бара редефинирање на концептите какви што се театарот, културата и културниот идентитет. На тоа активно работи Р. Шекнер, кој преку своите режиски и теоретски дела истакнува дека континуитетот на театарот треба да се прошири и отвори со цел да ги покрие сите видови на културна изведба. Според него отсекогаш приказните, ритуалните идеи и коцепти, начини на перцепција, конвенции правила, техники, предмети и најважно изведувачи диктирале и патувале низ различни култури. Тој станува свесен за моќта на воспоставените релации, особено ако станува збор за погрешното разбирање на интеркултуралните практики. Но, исто така Шекнер во судирот на културите не гледа само пречка која треба да се совлада туку и точка во која до израз доаѓа ерупцијата која го носи креативниот потенцијал за создавање нови уметнички форми. Тој меѓусебното приближување го согледува од аспект на едно интеркултурно движење каде разбирањето на човековото оденсување ги менува разликите меѓу причините и

последниците, минатото и сегашноста, формата и содржината.

Можноста за глобално културно разбирање се отвора преку ширењето на медиумскиот простор со што се добива впечаток дека сите сме жители на едно глобално село. Оваа неолиберална прегратка на културните разлики ја слави можноста за културна фузија и конструкцијата на радикалните субјективности за националните и етнички граници. Ваквиот развој на настаните го актуелизира прашањето: дали сме сведоци на новата транскултурна синтеза на комуникациите преку претставата? Современата естетика на претставување сè повеќе се колеба меѓу театарот и перформансот. Нејзиниот развој се движи сè помалку кон театар, а сè повеќе кон перформанс. Засилувањето на перформативниот елемент се јавува за сметка на намалувањето на мимичките, драмските и наративните елементи. Ваквиот развој на перформативните жанрови несомнено го подрива конвенционалното размислување според кое театарот создаден во една земја е израз на неговата култура. Интеркултурниот театар зазема значајно место во култури кои доживуваат драматични промени. Во таквата ситуација разбирливо е да се јави страв дека во текот на модернизацијата и глобализацијата, културната разлика ќе се изгуби и сите култури ќе се претопат во единствена маса на светската модерна култура, која базично ќе биде западна. Интеркултурниот театар најимпресивно демонстрира дека тоа не е неопходна последица. Ризикот од претопувањето во безлична маса на светската модерна култура кај овие претстави се избегнува бидејќи секоја од нив избира различни елементи, претпочита различни комбинации, се случува во друг контекст и во единствена театарска форма. Интеркултурниот театар може да служи како културен модул, во кој интеркултурализмот како светски феномен не води кон концептите за хомогенизација на културите, туку разликата се прекршува преку интеркултурниот театар, тој не ја заменува традиционалната театарска форма со друга, туку ги мултиплицира бескрајните начини на комбинирање мешање и реструктуирање на елементи преземени од

различни театарски традиции. Тоа се потврдува преку долгото опстојување на трупите составени од актери со различно етничко потекло и создавање продукции кои на специфичен начин ги преведуваат текстовите од една култура во системот на друга култура, размислувајќи сè почесто за преводот на делата како за превод од културата и извор кон културата цел,¹⁰⁰ а не како превод точен или буквален од еден јазик на друг јазик, односно, не убедуваат во силата на движењето на интеркултуралниот театар. Продукциите од овој тип го отвараат прашањето за театарскиот превод. Тоа подразбира размислување дека не станува збор единствено за превод на говорот туку за повеќеслојна креација, во која се врши пренос на целиот систем од знаци што го носи една театарска претстава. Средбата меѓу предметноста на зборовите и претставата претставува всушност средба на искажаниот текст со гестовите, кои го придружуваат неговото изговарање. Преносот се врши при ставањето на текстот во игрова ситуација што го наложува неговиот пренос од еден систем во друг. Затоа јазикот е театарски кога наполно го изразува поведението на соговорниците. Во овој однос постановката на претставата *Махабхарата* од Питер Брук во Париз, покрена цела низа размислувања во оваа насока. Токму оваа претства е едно од најпосочуваните дела кога се зборува за интеркултурноста во театарот, преку кое се врши преносот на културата на една средина во друга, без да се наруши интегритетот на двете. Интеркултурната практика го подржува конвенционалниот став дека театарот создаден во една земја е израз на неговата култура.¹⁰¹ Бони Маранка, истражувајќи го моделот на интеркултурален театар, што го создава Роберт Вилсон, ќе

¹⁰⁰ Според концепцијата на Павис, види: Павис Патрис, 2005, "Кон културата на мизансценот" и "Кон спецификата на нитергестовниот и интеркултуралниот превод", во *Интеркултурален театар* (К. Петровска Кузманова), Маска, Скопје, 81-103,

¹⁰¹ Вирт Анжеј, 2003, "Интеркултурализмот и иконофилијата во новиот театар", *Блесок 31*, март-април, Скопје,

каже дека овој театар е еден од среќните хибриди во кој потеклото на видовите не е спорно, жанрот ја следи можноста, а не принципот.

Етнотеатролошките истражувања доаѓаат до израз во интеркултурните театарски практики преку социокултурните значења и релации, во кои спаѓа: **системот на знаци** што се однесува на сценскиот дизајн и костим¹⁰² особено кога се културно концептуализирани, **актерскиот стил и карактер**, што подразбира релација на актерот со културниот контекст, **звукот и светлината** како дел од духовните придобивки. Значи, социо-културните значења и релации се однесуваат на сценската постановка. Знаците што се однесуваат на сценскиот дизајн и костим служат да се дефинира просторот и времето во кои се случува дејството независно од тоа дали тој простор е конкретен или неопределен. Во тој однос постановката на едно драмско дело на театарска сцена создава низа релации, меѓу нејзиниот дизајн и публиката, што од своја страна дава можност за голем број асоцијации. Врз читањето на знаковите состави какви што се сценскиот дизајн и костимот се темелат голем број теории за вкрстувањето меѓу културите. Во согласност со ова може да се каже дека костимот претставува знак преку кој се изразува способноста за вкрстување на културите. Во претставта костимите се употребуваат повеќе како амбивигантен отколку како транспарентен знак на определен социјален или национален идентитет. Актерскиот стил и карактер се особено интересни феномени во интеркултурниот театар. Авторите кои се наосчени кон овој вид театар експериментираат со изразните можности на човековото тело, но и истражуваат во насока кон откривање на традиционалните изведбени процеси, применувајќи го таквиот начин на работа преку поврзување на кодификуваните и некодификуваните изведбени ситеми, се со цел да се премостат културните јазови, не само во смисла на поврзување на културите туку и во смисла на

¹⁰² Според Ковзан Тадеуш, види; Kowzan Tadeus, 1980, "Uvod u semiologiju kazališne umetnosti", *Prolog* 44/45, Zagreb,

поврзувањето на театарот со своите почетоци, да се пронајде изворот и да се избегне стерилноста на театарската сцена, вградувајќи во претставата лесно преводливи и конвенционални движења и стереотипни однесувања, кои јасно ја изразуваат намерата на авторите, тоа е целта на повеќето режисери кои работат во полето на интеркултуралниот театар. Користењето на звукот и светлината во претставите, исто така, имаат особена улога и цел, да ни ја предадат атмосферата и расположението. Звучите укажуваат на одредени културни и духовни придобивки и вградувајќи се во претставата можат да ја изразат хибридноста на постановката. Светлината е особен знаковен состав кој преку употреба во текот на претставата ни ги одразува најчесто емоциите на она што се случува на сцената, но наедно влијае врз гледачите и врз нивното доживување на она што се одигрува на сцената. Според Павис, поимот на мизансценот останува централен за теоријата на интеркултуралниот театар, затоа мора да биде практичен, прагматичен, аспект на ставање на системите од знаци и нивно организирање според семантичката гледна точка, односно треба да им се даде продуктивна и прифатлива релевантност. Мизансценот е вид на регулирање усогласување на различните контексти и култури. Сите овие социокултурни условености во изведбата се присутни во работата на повеќето автори кои се занимаваат со овој вид театарска практика. Значи во еден свој дел, кога зборуваме за интеркултуралниот театар мислиме на социокултурните условености во кои се создава, но и на елементите што во себе ги употребува превземајќи определени нивни модели во својата концепција.

Вториот начин на кој може да се разгледуваат интеркултурните театарски практики, но однос на етнотеатрологијата е јазикот и преводот и тоа не само како концепт на превод од еден јазик на друг, туку воопшто како превод на одредено дело од една култура во друга култура. Па, така кога велíme вербален јазик тоа е само појдовниот или лингвистички превод, кој не е ниту едноставен ниту така лесен како што најчесто се мисли, а кон ова ќе го

додадеме мислењето на Павис¹⁰³ кој вели дека денес проблемите што се однесуваат на литературниот превод започнуваат да се разрешуваат, додека проблемите поврзани со театарскиот превод остануваат отворени, особено кога се работи за превод кој е наменет да биде поставен на сцената. Според него, преводот на театарскиот текст бара вниманието да се сврти кон зборовната ситуација, бидејќи преводот е текст кој се искажува од актерот во конкретно време и место, адресиран кон публиката, се восприема непосредно заедно со текстот и мизансценот. Сложеноста на театарскиот превод ја истакнуваат како теоретичарите на литературниот превод, така и режисерите или актерите. Според Павис, тие во процесот на преведување се соработници и кои интегрираат едно многу посеопфатно објаснување за тоа што претставува постановката на еден драмски текст и чувството на контакт меѓу културите и публиката - кои се туѓи меѓу себе. Во реалноста феноменот на преводот за сцена го надминува суштествено чисто лингвистичкиот превод на драмскиот текст. Тој во обидот да укаже на некои специфични проблеми поврзани со преводот за сцена своето внимание го свртува кон фактот дека текстот најпрво треба да помине преку телото на актерот и слухот на гледачите и второ дека тоа не е едноставно превод на текст, туку на во разнородни зборовни ситуации и култури оддалечени во просторот и времето. Преведувачот и текстот на неговиот превод се ситуираат во сечењето на две групи, кон кои тие припаѓаат во различен степен. „Преводниот текст ѝ припаѓа истовремено на културата од која излегува (културата-извор) и на културата на која е преведен (културата-цел)-преводот несомнено ја исполнува медијаторската функција. Преносот го засега како текстот-извор во неговото семантичко, синтактично ритмично, акустично, конотативно и др. ниво, така и текстот-цел во иста мерка несомнено е адаптиран кон јазикот и културата-цел. Освен тоа за секој лингвистички процес во театарот е

¹⁰³ Pavis Patrice, 1992, *Theatre at Crossroads of Culture*, Routledge, London, 136,

нормална врската меѓу зборовните ситуации и таа најчесто е виртуелна, т.е. е заложник во драмскиот текст (дијалози и ремарки) “. Вака сфатениот пренос при преводот од еден на друг јазик можеби создава тешкотијата да се дефинира стратегијата на преводот и претставува неоспорно обесхрабрувачка точка за теоретичарите, но истовремено го отвора патот кон истражувањето на изведбените процеси преку користење на различни изразни средства кои не се базираат на јазикот и преку стимулација на фантазијата на режисерот. Тоа го прават режисерите како Вилсон или Брук, чии постановки претставуваат серија од слики; кои ги заменуваат и дури и ја надминуваат текстуалната приказна. Ваквиот пристап кон оригиналниот текст е присутен и во претставата *Махабхарата* во која приказната на Брук и Кариер оди далеку отаде текстот, за да се компонира во мит, и тоа низ дискурсот на гестот-преку „јазикот на телото“, како што вели Брук¹⁰⁴, преку сценскиот јазик. Во ваквиот пристап текстот на изведбата е цел еден мулти-канален процес на комуникација што создава преформативен акт. Во проектите од ваков вид до израз доаѓа и интергестовната динамика која се добива преку изборот на актерите со различна етничка и национална припадност. Актерот ја носи и ја продлабочува својата различност, и истовремено ги отстранува површните црти, кои една или друга држава ги накалемува врз националната култура. На овој начин се воспоставува интергестовноста, карактеристична за интеркултуралните театарски практики. „Неопходната врска меѓу создавањето на нови односи меѓу различни човечки суштества во театарот, изникнува од потребата да се градат нови врски меѓу културите.“¹⁰⁵ Културата видена од тој агол, се претвора повеќе во антрополошко и етнографско разбирање, отколку во историско и идеолошко. Приопштувањето на театарската уметност на овој начин е она што ги обединува луѓето и нивните традиции, се стреми кон универзалноста, кон цивилизацијата во смисла како

¹⁰⁴ Brook, Petar, 1987, *The Shifting Point*, Harper and Row, New York,

¹⁰⁵ Brook, Petar, 1987, цит. дело,

што тоа го сфаќа Леви-Строс. Присуството на интергестовноста¹⁰⁶ како едно од можните решенија на проблемот на преводот на драмскиот текст е битен елемент што бара свое објаснување. Интергестовноста се случува со воопштувањето меѓу културите, а се изразува пред сè со телото и гестот. Нејзината цел во театарската претстава е да ги покаже врските и разликите меѓу културата-извор и културата-цел. Во оваа смисла гестот нема ништо заедничко со еден општествен гестус, кој е тесно поврзан со определена социолошка функција, со телото кое „реално било обработено од историјата, од општествените системи, од политичките режими од идеологиите.“¹⁰⁷ Тадаши Сузуки, еден од луѓето кои се посочувани како создавачи на интеркултурални претстави вели дека според него културно општество е она во кое перцептивните и експресивните способности на човечкото тело се потполно искористени, каде што ги исполнуваат основните стапки за комуникацијата. Тој во својата работа тргнува од традиционалниот јапонски театарски систем во кој е мошне важна положбата на телото, со што на некој начин се надоврзува на работата на Барба. Познато е дека во традиционалниот јапонски театар како што е Но и Кабуки, рамнотежата на изведувачите била многу важна за физичката експресија. Во овие традиционални театарски форми овие две сили со спротивни векторски насоки се допираат во определена точка на телото на изведувачот и енергијата добиена на овој начин настојува да се шири хоризонтално така што колку повисоко горниот дел на телото настојува да отиде, толку пониско долната страна се стреми, за да се избалансира силата на движењето или чекорењето што ја изразува хармонијата со земјата. Активноста на изведувачот во овој случај се темели на воспоставувањето на физичката стабилност заедничка за сите раси која се изразува не низ горната, туку низ долната половина на нашите тела или поточно, низ стапалата, тие се

¹⁰⁶ Термин на Павис, види: Pavis Patrice, 1992, цит. дло,

¹⁰⁷ Barthes Roland, 1982 , Encore le corps, *Critique* N 423-424, aout Rolan,

последен дел од човековото тело, кое е во постојан допир со земјата и основа на сите човечки активности. Во таа смисла Сузуки ги подучува актерите да го сфатат јазикот на традиционалниот јапонски театар за да можат да се соочат со современиот сценски простор и да ги истакнат нивните индивидуални перформативни способности. Во неговата работа акцентот е ставен на говорот на телото а актерите ги градат рољите врз база на принципот-обединувајќи поединци се поврзуваат со целото човештво. Тренингот на актерите, односно хармонизираните гестови и силата на играта (наспроти разнообразието на психички и телесни заложби на исполнителите) се совпаѓа со универзализацијата на митот и јазикот. Телото во интеркултурниот театар е еднакво на субјект кој се мултиплицира запишувајќи, продуцирајќи и нестабилни значења повеќе отколку тотализиран идентитет. Тоа е место на конвергенција на дискурсите дури низ него можат да бидат забележани со динстиктивни знаци на одделната култура. Секоја теорија континуирано прашува што се зборува преку телото, како неговиот јазик оперира и во чија служба го наоѓа својот интерес. Неретко при пренесувањата на делата, изведбите, кодовите од еден јазик во друг се отвора прашањето за преминот на еден вид јазик во друг, како се врши преносот, каде се границите, што е она што се задржува, а што е она што се отфрла, колку една култура е присутна во преводот на другата култура, колку едно дело губи или добива во својот пренос и на кој начин се вршат преносите. Овој аспект на интеркултурната размена е прикажан преку хибридизацијата¹⁰⁸, за што ќе стане подоцна збор. Идиомот е карактеристичен модел на експресија во музичката уметност, во пишувањето и изведбата онаа што не може да се „преведе директно“ туку е повеќе транспозиција или прашање на компатибилноста или на договор на различните идиоми, и се однесува на повикување на асоцијации во културата. Во рамките на истражувањата за текстот и преводот неминовно се

¹⁰⁸ Види: Lo Jacqueline and Gilbert Helen, 2002, Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis, *TDR* 16, 3 (T.175), 31-53,

отвораат прашањата за непреводливоста: што е она што е преводливо, а што е непреводливо? Дали постојат дела, кодови, движења, зборови кои се непреводливи? Што е со непреводливите елементи во еден систем на изведбата? Сето ова се прашања на кои се обидува да се одговори преку теоретските текстови кои се однесуваат на интеркултуралниот театар.

Прашањата кои произлегуваат од истражувањето во полето на интеркултурноста се однесуваат на создавањето на „интеррелациите“ во театарот? Интеррелациите во театарот се создаваат со: а) хибридизација на различните театарски форми, а исто така и со креирање нови форми што се под нивната содржина и во кои оригиналните форми не се многу одалечени. Ова може да се согледа преку теоретските статии на Павис, а особено преку моделот на песочниот часовник; б) со движење кон другиот крај од спектарот каде се дистанцираат различните форми во една продукција. Пример за ваков вид интеркултуралната практика е работата на Онг Кенг Сен; в) со создавање универзален театар преку спојувањето на различните театарски форми и различните театарски експреси од нив, што е очигледно во работата на Брук, кој верува дека тоа универзално човечко искуство е како тело и културата е како облека; како и во работата на Барба кој работи на преекспресивноста на телото тој го ре-обучува актерското движење, но не на вообичаен начин, неговата обука започнува пред актерот да претставува било која улога или карактер. Тој смета дека уметниците од различните цивилизации, од древни времиња биле прогонувани од поривот за средба со другиот, од што може да се заклучи дека покажувале интерес за меѓусебна комуникација и дијалог. Сличностите во сите европски и светски театарски системи се темелат врз актерската техника, која се применува во изведбата, па може да заклучиме дека: различните изведувачи на различни места и во различно време наспроти стилските форми карактеристични за своите традиции тргнуваат од принципите кои се

повторуваат.¹⁰⁹ Еден од основните принципи во оваа смисла е принципот на рамнотежа според кој кога стоиме ние никогаш не сме неподвижни, дури и кога ни изгледа така, бидејќи користиме безброј ситни движења за да ја распоредиме својата тежина. Токму врз распоредот на рамнотежата се темелат голем број традиционални театарски форми. Во нив телото се дели на две еднакви половини со нееднаков распоред на тежината, а со текот на играта во традиционалните театарски системи воспоставувањето на рамнотежата меѓу двата вектора е многу значајна за физичката експресија. Разгледувањето на играта се наоѓа меѓу небото и земјата, височината и длабочината што доведува до заклучок дека сензибилноста заедничка за сите раси се изразува преку стапалата. Стапалата се последниот дел од човековото тело кое е во постојан допир со земјата, основата на сите човечки активности. Затоа може да заклучиме дека токму оваа игра на рамнотежа се открива во основните принципи на сите форми на изведбата. Применувајќи ги своите теоретски погледи во работата на претставите на *Один театарот*, тој се сместува во редот на авторите кои во рамките на интеркултуралната театарска практика го следат транскултуралниот модел на театар.

Второто прашање што се поставува во овие театролошки истражувања е како културите се наоѓаат во „интеррелациите“? Можните одговори на ова прашање се следни: а) културите не се еквивалентни на нивните театри, што се согледува преку тоа како театрите ја презентираат културата во која тие се развиваат кога го партиципираат интеркултуралниот театар; б) преку социјалното и етничкото разбирање во интеркултуралната практика; в) со создавањето на режисерски театар, режисерот како репрезент или фактор; д) со создавањето на интеркултурни релации со публиката. Марвин Карлсон нуди скала составена од седум категории на вкрстувачката инфлуентност базирана на „можни релации меѓу културите

¹⁰⁹ За ова повеќе види во: Barba Eugenio, Savareze Nikola, 1993 (1995), цит. дело., 9,

на фамилијата и културите на странците¹¹⁰ Додека користи од различните типови проекти, на таа скала не се движи преку есенцијалната таксиномички анализи на полето. Ерика Фишер-Лихте¹¹¹ прави различен потфат, фокусирајќи се на еден специјален процес на адаптација, инсистира на следењето на моделот на „продуктивна рецепција“ што претставува повеќе отколку еден превод Продуктивната рецепција на емфатичките аспекти на перформансот зависи од инфлуенцата во рецепцијата и е вклучена во работата на Фишер-Лихте со проектот на ревитализација на изморените театарски практики, низ кои таа не ја елаборира прецизно динамиката на инволвирање.

Ж. Ло и Х. Гилберт во студијата „Кон една топографија на кроскултуралната театарска практика“¹¹² прават динстикција меѓу мултикултурниот, постколонијалниот и интеркултурниот театар имајќи ги предвид искуствата на средините од кои потекнуваат Австралија и Канада. Така според нивните согледувања: мултикултурниот театар најчесто во себе го содржи ефектот на владината политика, културниот менанџмет и /или разбирањето на „реалниот живот“ на културниот плурализам. Постколонијалниот театар е продукт на историскиот процес на империјализмот и неоимперијализмот. Интеркултурниот театар тие го карактеризираат како волунтаристичката интервенција независна од државата. Во оваа смисла тие ја согледуваат разликата меѓу мултикултурниот театар кој функционира во една статистичка рамка со премиси од идеали на културните/етничките разлики, додека интеркултурниот театар и на одредено ниво постколонијалниот театар, имаат поголем опсег на истражување на алтернативните форми на граѓанството и идентитетот низ и преку националните

¹¹⁰ Карлсон Марвин, 1998, цит. дело., 50,

¹¹¹ Фишер-Лихте Ерика, 2001, "Театарот како културен систем", *Блесок*, бр. 21, јуни-јули.

¹¹² Lo Jacqueline and Gilbert Helen, 2002, цит. дело, 31-53,

граница, исто така субјективно тие продуцираат не само слобода во размислувањето на земјата. Но, едноставно интеркултурниот театар е хибрид составен од интернационални средби меѓу културите и изведувачки традиции. Тие особено внимание му посветуваат на моделот на песочен часовник даден од Патрис Павис, наедно во својата студија посветена на интеркултуралниот театар создаваат свој модел за интеркултурна размена, имајќи ја пред сè предвид состојбата во средините од кои доаѓаат Канада и Австралија. Нивниот модел на интеркултурен театар почива на поимот за диференцирана хибриднаност која функционира на повеќекратни и понекогаш спротивставени начини. Според нив, екстензивната дебата која се однесува политичката цена на хибридноста ги наведува некои научници да направат разлика помеѓу два вида хибриднаност: органска и интенционална. Тие органската хибриднаност ја поврзуваат со моделот на фузија кој често се среќава во интеркултурната теорија. Ваквиот пристап доведува до нови културни практики и идентитети, а наедно служи како стабилизирачка функција при воспоставувањето културни разлики. Овој тип хибриднаност почива на космополитизмот, можноста да се премине од една во друга култура и притоа да се создадат хибридни форми. Додека вториот вид хибриднаност, интенционалната, се фокусира на процесот на договор меѓу различните практики и стојалишта. Нејзини карактеристики се поделбата и издвојувањето, а процесот на преговарање неизбежно ги лоцира зоните на конфликт. Активноста овде пак, зависи од степенот до кој културните форми се спротиставуваат на силата и/ли кооптирањето. Тие истакнуваат дека, исто така, е можно и двете категории на хибридноста, интенционалната и органската, да дејствуваат во исто време, резултирајќи во едно антидетичко движење на соединување и антагонизам. Ова нуди еден дијалектички модел на културна интеракција: една органска хибриднаност која овозможува конкурентска активност, дијалогско и политичко поместување на

културните разлики меѓу себе. Во заклучокот на својот текст тие се согласуваат со формулацијата на Гомез-Пена¹¹³ за „граничната уметност“, во која задачата на изведувачот е „да ги надмине, премости, исповрзе, повторно да ги протолкува, премапира и да ги рedefинира“ границите на културата, ставајќи простор за една многу подлабока и посеопфатна анализа на прашањата кои самите ги загатнуваат во текстот.

Истражувањето на односот меѓу антропологијата и театарот е дел од поширокото интеркултурно движење, преку што уште еднаш овие театарски практики се допираат до етнотеатрологијата. Ричард Шекнер е еден од неговите најекспонирани претставници. Во истражувањата што ги прави тој разбирањето на човековото однесување се менува според одредени разлики кои се оденсуваат на причините и последиците, минатото и сегашноста, формата и содржината и т.н. (и линеарниот начин на анализа кој објаснува таков поглед на свет), па сè до акцентирање на деконструкција/реконструкција на фактичките состојби: процес на обликување на монтажата и пробите; создавање и употреба на делови на однесување-она што Шекнер го нарекува обновено однесување. Несомнено може да се следи мислата на Шекнер според која има нешто во танцот, музиката, театарот и ритуалот што не треба да се преведува, дури и кога во него се содржат голем број на елементи што се специфични за таа култура, тоа се расите (универзалните основни емоции), тие ги минуваат границите, а она што е културно најспецифично се дефинитивните текстови, односно одреденото минуциозно ткаење на интеракцијата составена од овие универзални основни емоции. Гледано од перспективата на тоа како Шекнер гледа на интеркултурниот театар, треба да се каже дека тој магнитудата на претставата ја гледа не само во просторно временските рамки туку и преку ширењето во

¹¹³ Gomez Pena, Guillermo, 1991 “The New Global Culture: Somewhere between Corporate Multiculturalism and the Mainstream Bizarre (a border perspective)”. *TDR* 45, 1 (T169), 12,

различните културни и индивидуален граници. Тој во врска со овој став размислува кога претставата е претстава, колку долго некој дел од неа треба да постои за да може да се изведе во ритуална или естетска смисла? Кога деловите преземени од еден контекст, ќе бидат различни при повторното претставување во друг, ако делот на однесувањето не означува нешто друго од првобитното? Според него човековата заедница влегува во својата постмодерна фаза, каде е значајно да се создаваат интеркултурни естетики и ритуали. Оваа етнопоетика се одвива на три нивоа на панчовечко ниво, на социокултурно ниво и на постхуманистичко, посмодерно ниво во настојувањето за размена на информациите, низ системските канали како вид на интеркултурална рефлексивност. Во својата работа тој особено внимание посветува на интеркултурниот театар, означувајќи ја функцијата на тренирањето како елемент што го прави изведувачот преносител на „текстот на изведбата.“ Тој според Шекнер претствува мулти-канален процес на комуникација што создава перформативен акт. Во традиционалните театарски системи овие текстови на перформансот егзистираат повеќе како мрежа на однесување отколку како вербална комуникација. Тој определува пет функции кои се однесуваат на интеркултурниот тренинг: интерпретирањето на драмскиот текст, пренесувањето на „текстот на изведбата“, учењето на тајните, постигањето на самоизразност и формирањето на групи. Првите две функции можат да бидат апстрактни и енкодирани, но третата, учењето на тајните се добива само со пренос од човек на човек, четвртата функција се однесува на постигање само-изразност, а петтата се однесува на надминување на индивидуализмот. Шекнер ги реферира интеркултуралните експерименти во Америка од 1950 г. до 1970 како „златни години на невиност“: „Луѓето не прашуваа многу дали тоа е или не интеркултурализам, дали е продолжение на колонијализмот, или истражување на другите култури. Тоа беше едноставно прослава околу истражувањето на тоа каков бил поинаков свет, како претставите се генерираат и како ние може да го обогатиме

нашето сопствено искуство со позајмување, крадење, размена.“¹¹⁴ Неговата практична и теориска работа го сместува во редот на еден од најпознатите современи застапници на интеркултурален театар. неговите експерименти датираат од 1960 г. со ставањето на западно ирански ритуал за раѓање во „Дионис 68“ и постојаното истражување низ бројните театарски проекти и теоретски есеи од тоа поле. Овој вид театар своите истражувања ги врши преку поврзување на оските Запад-Исток и Север-Југ. Овој вид интеркултурален театар го следи патот на пионерите на модернизмот кои во не-западната култура гледале враќање на изворите на западната уметност, при што движењето од етнографија кон претстава претставува процес на прагматичната рефлексивност.

Според Анжеј Вирт, работата на Вилсон донесува еден нов и уште порадикален концепт за интеркултурна комуникација со избраните култури. Во практиката на Вилсон еднодимензионалниот модел за спогодба на културата извор и културата цел е заменет со моделот на орбитата, со мотиви кои кружат и кои минувајќи низ различни културни хемисфери се збогатуваат самите. Со тоа неговата интеркултурна практика излегува надвор од рамките на многуполезниот дуалистички модел на Павис за изворни и целни култури. Тој за разлика од другите творци преку интеркултуралниот пристап нема за цел да воспостави разбирање, туку да ги оддалечи и измами гледачите во медиативниот транс, како единствена удобна позиција за разбирање во поглед на прикажаната разновидност. Се поставува едно прашање што се однесува до функцијата на конвенционално обучениот претставувачки актер употребен како физички носител на театарските знаци изведени од мизансценот. Вирт забележува дека спротивно од Питер Брук, ставот на Вилсон за интеркултурализмот се чини како радикално пуристичко гледиште. Што се однесува до транскултуралното разбирање, тој не нуди никаква

¹¹⁴ Schechner, Richard, 1982 *The End of Humanism*. New York: PAJ Publications, 19,

реторика за разлика од Брук во веќе посочената *Махабхарата*. Треба да се спомене дека во случајот на Вилсон како и во сите други случаи, придобивката на интеркултурното разбирање не го надминува нивото на европското искуство. Тој забележува дека и навистина во неговиот театар се случува нова комуникациска синтеза преку изведбата на која се надеваше В. Гарнер, но без видлива придобивка за глобалното културно разбирање. Соработката на Колин Турнбул (*Планински Луѓе*, 1972) и Питер Брук кој Турнбуловата студија за угандскиот народ Ик ја преточил во низа на драмски епизоди, што го уверува во можноста овој етнографски материјал да го преточи во сценарио. Тој експеримент е аргумент во можноста за соработка не само меѓу антропологот и театарските луѓе туку и дека таа е моќно средство за запознавање на светот и неговите составни делови. Ако е точно дека научуваме по нешто за себе играјќи туѓи улоги, антрополозите, тие културни посредници *par exselans* би можеле од тоа да направат интеркултурен и интракултурен потфат.

Вирт забележува дека: „Градбата составена од камења од египетската пирамида, дрво од индијанска пагода и тули од стара фабрика во Манчестер не обезбедува никакви проблесоци за изворните култури од каде овие елементи се извадени. Но, сепак во можност сме да ги доживуваме како нов, арбитрарен тоталитаристички контекст. Вака гледано естетиката на новиот театар го следи патот на постмодерната архитектура.“¹¹⁵ Работата на Роберт Вилсон ја разгледува и Бони Маранка кој забележува дека тој не ја третира историјата како тело на факти, туку како пејсаж на искуства, аналогична на слики, на текстови: знаење како база на податоци. Храна за мислата. Неговиот театар не ја прави историјата, туку нејзината друга поетична страна-меморијата. Тој е во митот во просторот меѓу литературата и историјата. Културното поместување во современиот свет својот двојник го наоѓа во текстовите, кои се распрскани, протерани или изгубени

¹¹⁵ Вирт Анжеј, 2003, "Интрекултурализмот и иконофилијата во новиот театар", *Блесок*, 31 март-април,

заедно со нивните цивилизации. Тоа се текстови од непознати и заборавени автори, книги клапнати врз полиците, пронајдени во архивите, во заборав, прогонети. Својот дом тој го наоѓа во денешниот свет преокупиран со обнова. Вилсоновиот начин на правење театар, според Маранка, како чин на живеење и создавање во повеќето култури ја наоѓа паралелета во сопственото поместување. Тој го живее космополитскиот начин на бездомништво, можност да живее секаде и никаде. Во Вилсоновото дело рацете се центарот на енергијата. Таквото чувство на портретирање, тој му го донесе на театарот. Сè што постои во неговиот театар постои и во просторот. Реалноста има теологиска убавина. Естетски Вилсон може да работи било каде, надвор од неговата култура, затоа што тој живее внатре во својот процес на уметникување во формата на патување, или откривање глетка. Неговиот начин на работа го подразбира самиот начин на правење и начинот на гледање на театарот од сопствениот културен центар. Според Маранка интеркултурниот модел на Вилсон претставува дело буквално меѓу културите, кое ја подвлекува променливата политичка економија. Универзалноста на Вилсон ги посочува нивните можности за алегоричност во уметноста, која живее тука и таму.

Долго време постои уверување дека западната култура и нејзините актери имаат загубено допир со способноста да ги досегнат невидливите аспекти на уметноста. Материјалистичкиот и интеркултурниот приод кон изведбата систематски ги уништувал оние внатрешни импулси и енергии што водат до јадрото на нашата најдлабока врска со „митопоетската свест“ која во себе ги опфаќа магичните и натприродни димензии, според П. Брук. Неговата работа е насочена кон потрагата по универзален јазик и обид да се постигне културна врска со минатото за да се досегне човековата суштина која е современа и која секаде може да се разбере. Како систем на комуникација театарот и театарскиот текст не се имуни на спротивставените притисоци и проблеми на интеркултурниот трансфер. Еден од тие проблеми се однесува на етноцентристичките стратегии за

„натурализирање на Другиот“ или дури за асимилирање на Другиот, во тој процес е присутна и една алтернативна форма на интеркултурен трансфер кој понекогаш се дефинира како етно-девијантен природ. За разлика од етноцентристичкиот овој се стреми да ја задржи и нагласи претставата за другоста. Но, и покрај сета своја отвореност кон Другиот, овој алтернативен природ генерира свои сопствени ризици и опасности особено кога се движи во насока на линеарно „остранчување“.

Преку својата практична работа Питер Брук доаѓа до сознанието дека во најдобар случај секоја претстава треба да започне од некоја нулта точка во која публиката создава круг, но ако се започне со нешто што има вградена претстава во себе, вие сте надвор од досегот. Како пример за ова тој ја наведува неговата широко позната „чевел претстава“¹¹⁶. Кога на едно од неговите бројни патувања, претставата започнува со ставањето пар чевли на тепихот-сцена. Во оваа смисла тој вели: „откако еднаш го ставивме, ние го развивме во чевел претстава.“ Тоа е создавањето на првата претпоставка, но ова не завршува тука, по неколку изведби се случува прескокнување на оваа иницијална сцена, тој тогаш сфатил дека она што било добро е дека таму имало некои луѓе кои музицирале и потпевнувале. Но, првиот драмски чекор е парот чевли. Тој забележува: „Не требаше да имате замисла за театар. Немаше ништо за да се подготвува. Не требаше да знаете за што беше настапот, или дека постои форма наречена театар, бидејќи тоа беше првиот чекор-пар чевли. Секој гледаше кон нив бидејќи таму веќе имаше испрашувачки знак над нив. Нешто требаше да се случи. Секој го чекаше мигот кога, некој ќе изведе некакво дејство, беше очекувано понатамошното дејство.“ Предизвикот на неговата работа тој ја гледа токму во тој почеток од нула и откривањето, каде се случува дејството-сторијата, а не на кој начин. Особено е значајно дали вака поставеното дејство во тематска смисла продолжува да се развива или не се развива. Затоа што

¹¹⁶ Брук Питер, 2003, *Точка на пресврт*, Скрб и утеха, Скопје,

постојат милион нешта кои некој може да ги прими за вистинити без да биде свесен за тоа, а ова се сите прашања кои бие претставени на живописен начин од искуството што го имавме. Тој смета дека во секоја култура оваа огромна способност е ставена во многу ограничена употреба, бидејќи секоја култура дејствува преку своите танци и музика, со мноштво од ритми. Врз база на своето искуство со патувањатта во Африка тој заклучува дека никој во неговата трупа не можел да се движи како Африканец-луѓето од трупата со завист и зачуденост и воодушевување гледале на движењата што ги изведувале Африканците, од друга страна тие со голема љубопитност ги следеле движењата што ги изведувале дојденците, затоа што за нив било, исто така, мошне интересно да видат непознати движења или да слушнат непознати ритми. Низ комуникацијата со изведбата овие непознати ритми не ретко се покажувале како пречка да се допре до нив за оние кои не го поминале процесот на нивното градење. Осознавањето на тој процес било тоа што трупата на Питер Брук постојано го правела на своите патувања, во своите контакти со непознатите церемонии, танци, песни и ритуали. Но, неретко им се случувало спротивното на многу интересен начин. Тие создавале одредени звуци кои ги правеле на вежбите, не затоа што тие звуци биле дел од нивната култура и традиција, туку затоа што тоа биле вежби преку кои имале за цел да откријат како човечкиот глас може да вибрира на начин кој одговара на одредено емоционално искуство, можат да се најдат одредени звуци. Сега се открива дека тие звуци кои ги правела патувачката трупа на актери и звуците направени од Африканците во дел од нивното пеење биле исти. Од сите тие искуства или како дел од нив произлегува претставата *Махабхарата* која претставува најпосочуваното дело кога станува збор за интеркултурален пристап кон театарот. Работејќи врз приопштувањето на индискиот еп на француската публика, Питер Брук и Жан Клод Кариер воделе сметка за тешкотијата таа да проникне во еден сосема различен културен систем: „За да биде *Махабхарата* блиска до нашата публика и истовремено на определено растојание од

неа, требаше да тргнеме не од една кулминациона точка туку од едно општо начело.¹¹⁷ Хелвег вели дека преведувањето на дела од типот на *Махабхарата* на француски односно англиски јазик предизвикува низа на интеркултурни и интерсемиотички конотации. Тој споредувајќи ја Бруквата претстава со индискиот еп заклучува дека од интелектуалната и интерсемиотската гледна точка она што е претствено на сцената претствува мноштво на текстови, зборови и движењата. Овој систем од знаци потоа се трансформира и трансмитира преку сценскиот апарат во еден перформативен вид кој е карактеристичен не само за Јужна Азија туку и глобално за перформативната уметност. Приказната во оваа верзија според сознанијата на Хелвег внесуваат сигнификативна варијанта која го менува и концептуализира карактерот, настанот, мислењето. Истражувањето на Брук во оваа насока се темелат врз субсеквентна интерпретација, врз низа на истражувања кои се однесуваат на традицијата и се темели врз најзабележителните карактеристики на ориенталното примање. Тој заклучува дека индискиот еп се карактеризира со феноменот на долготраење, бидејќи тој ја стимулирал изведбата и културната активност во пан-Индија и пан-Азија, а сега тоа го прави во западната култура. Адаптацијата на Кариер за постановката на Брук е направена така западниот гледач да не се „загуби“ со нејзината сценска изведба. *Махабхарата* видена низ преводот на Кариер и постановката на Брук, индиската култура ја претвора во цитат и ја означува со неколку стереотипи. Во таа постапка секако дека делумно се губи нејзина филозофска или морална содржина, пред барањата што си ги поставуваат пред себе авторите во смисла на најзина театарлизација. Силата на театарот е во можноста да востанови контакт меѓу две култури, познавајќи само неколку знаци од едната и од другата; меѓусебната зависност е во тоа што тој контакт е ограничен и може да предава само со визуелни и звукови знаци. Затоа во случајот на она што го направиле Брук и Кариер во

¹¹⁷ Брук Питер, 2003, цит. дело.

Махабхарата велиме дека станува збор за интеркултурен превод.

Истражувањата што се однесуваат на миграционите процеси и „женското писмо“, како и родовите студии исто така имаат заедничко поле на дејствување со етнотеатрологијата и интеркултуралниот театар. Во современата наука оваа проблематика вообичаено се разгледува во светлината на постколонијалните и интеркултуралните театарски теории, како и студиите кои се однесуваат на изведбата. Таа овие драмски автори ги разгледува применувајќи ги познатите теории за интеркултурален театар, а особено на Павис и Шекнер. Една од истражувачите, Габриеле Грифин во своето дело посветено на дејноста на писателките со потекло од Африка и Азија, во Англија ја отвора дебатата за политизацијата на теориите што се употребуваат во овој контекст, за прашањето на именувањето на некои релации. Овие истражувања се насочени кон разбирањето на значењето, преку кое може да се артикулира релацијата меѓу просторот историјата и сегашноста. Грифин во своите истражувања на полето на „женското писмо“ заклучува дека во делата на овие авторки темите не се ритуални, перформативни или имплицираат на традиционалните театри карактеристични за Индија, Пакистан, Африка и др. туку се современ британски театар кој се однесува на Британија денес. Но сепак разбирањето на делата на жените драмски писатели во Британија со потекло од Азија и Африка бара да се разберат и да се откријат некои миграциски или татковински подтексти што ја определуваат нивната работа. Своите интересирања Грифин ги насочува кон истражување на самите авторки нивното дело и доживувањето на нивниот текст во Британскиот театар и култура. Таа ги анализира темите во нивните дела, при што забележува дека тие не ги тематизираат прашањата на расата и бојата на кожата и етницитетот. Во нивните претстави има неколку форми на изразување: размислување за миграцијата и домот, миграција од земјата на раѓање, миграција во друга земја, најчесто Британија, размислување за односот на

миграцијата и желбата за враќање дома на оние кои доаѓаат во Британија во средината на дваесеттиот век, патувањето во земјата на родителите, создавање на нов живот во Британија во кој црците и азијатите се карактеризираат како маргинални фигури, за ефектот на менување на вредностите и односите меѓу генерациите, живеењето во групи, надвор од специфичниот идентитет и/или радикалното дефинирање на комуната како функција на една изделена историја и идентитет.

На крајот може да кажеме дека етнотеатрошките истражувања, претставуваат првичен чекор кон пошироките интеркултурни зафати во театарот, но и во рамките на современите театролошки теории. Идејата за приближувањето на културите во себе ја носи пораката за културното разбирање, што е невозможно без подобро меѓусебно познавање на традицијата. Разбирањето на различните театарски ситеми, како и некои современи претстави е невозможно да се оствари без едно сериозно етнотеатролошко познавање. Сепак не може да не забележаме дека патот кон интеркултурализмот тргнува токму од првите чекори што ги прават западните уметници кон помалку познатите традиции на Азија и Африка. Овие истражувачки зафати му даваат виталност на современиот театар да одолева на искушенијата на времето и трае со својата магија покрај напливот на современите медиуми.

Етнотеатролошки истражувања

Како што видовме во претходните поглавја на книгата, раздвижувањето на планот на етнотеатрологијата во светски рамки е концентрирано на втората половина на дваесеттиот век. Со појавата на низа значајни театарски творци кои преку нивната теоретска и практична работа ги популаризирале и рашириле своите сознанија и дале нови насоки во поимањето на театарската уметност. Инаку, ако се вратиме поназад, ќе видиме дека инспирацијата за својата дејност тие ја пронаоѓаат пред сè во делото на Антонен Арто *Театарот и наговиот двојник*¹¹⁸, од почетокот на дваесеттиот век. Тоа го осветлува патот по кој тргнува етнотеатролошката наука во истражувањето на релациите меѓу современите театарски изрази и фолклорните изведби. Првичните истражувања во оваа насока се темелат врз обидот за раскинување со еден театар каде претставата во својата затвореност и отцепеност станува гол дискурс и каде битието веќе не се преплетува со знаците вткаени во денешнината одбележана со големите напори да се обнови распарченото единство. Егзотичните „диви“ или „примитивни“ општества не нудат само општествено пример на едно нестатистичко егалитарно и слободно општество, како ни антиевропските мислителци од XVI до XVIII век, туку култури втемелени на симболичкото размислување и низ него поинаква употреба на знаците во изведбата. Можеби вистинската мерка за изминатиот пат и фундаменталниот придонес на современата антропологија (во секој случај што се однесува до театарот) е во поттикнување не само на преиспитување на еден модус на општествениот живот и тип на комуникациски односи, туку и преиспитување на сопствената дејност. На овој начин современата антропологија и современите театар подеднакво се опседнати со минатото и корените, па затоа не случајно од почетокот на овој век, надвор од естетските

¹¹⁸ Arto Antonen, 1971, *Pozorište i njegov dvojnik*, Prosveta, Beograd,

и идеолошките разидувања поголемиот број теоретичари во голема мерка се сложуваат околу враќањето кон изворите. Било да станува збор за довикување на некое културно друго, било за валоризација на западната традиција, тие форми секогаш се доживуваат како примарни примери на еден првобитен театар, кој ги поседува или ги чува доблестите на една навистина креативна изворна уметност. Прашањето за изворите се појавува во самото средиште на дијалектиката на Старото и Новото, или пак ја отклонува желбата за радикален раскин со сегашноста. Враќањето кон изворното дури добива форма на патување кон просторите кои имаат престиж на изворот, кои патуваат кон исколот како оние кои ги направиле Арто и Брук. Токму во таа комуникација антропологот ја пронаоѓа разликата меѓу два модуса на општествената егзистенција и јасно гледа зошто таа може да фаворизира или врз што се темели трагањето по враќањето кон автентичните модуси. Токму тие автентични модуси, голем број практичари се обидуваат да ги воспостават во рамките на театарот, а напорот што тие го прават резултира во етнотеатролошката наука. Историски етнодраматиката се развива со растот на интересот за другите култури, другите светови, другите начини на живот, кога луѓето од Запад настојувале незападните филозофии, драма и поезија да ја сместат во рамките на сопствените спознавачки конструкции, утврдувајќи дека фатиле необични чудовишта, источнички земјови, господари на плодниот хаос, чија мудрост го прави нашето сознание помалку ограничено и непримерено на нашето ново сфаќање на човековата состојба.

Несомнено е дека театарските елементи се присутни во фолклорот на сите народи. Во голем број фолклорни изведби можат да се најдат одредени елементи кои според својата надворешност укажуваат на нивното театролошко значење. Во овие дејства не секогаш е содржана драмската фактура во видливите надворешни театролошки белези, бидејќи таа се наоѓа во нешто сосема друго, туку тие ја претставуваат онаа неспорна потврда дека во амбиентот на усната народна литература се мислело на театар и се

дејствувало театарски. Оваа констатција се темели врз фактот дека многуте фолклорни жанрови се врзани со исполнителот- со неговата презентација на одреден текст, не само преку изговорениот збор (музика) туку и со гестот, мимиката и движењата. Ако обредите ги анализираме театролошки, ќе забележиме дека нивниот модел содржи сличности со драмските претстави, како што се периодичноста и играта која се одвива според зададени правила, познати за членовите на колективот. При составувањето на листата на истражувачи кои се занимавале со етнотеатрологијата незаобиклоливо е и името на Пјотр Богатирјев¹¹⁹, иако неговите истражувања се однесуваат пред сè на фолклорниот театар кај Русите, Чесите и Словаците низ призмата на структуралистичко-формалистичката метода. Исто така неодминливо е името на Гусев и неговиот придонес во истражувањето на рускиот фолклорен театар. За односот на обредноста и театарот пишува во своите трудови и Савушкина од аспект на комуникацијата актери-гледачи. Од фолклористички аспект најчесто се акцентирани делата на Чичеров во однос ка дефинирањето на фолклорната драма. Тој дистинкцијата народна драма-народен театар ја прави во поширока смисла, сместувајќи ги тука куклениот театар, панаѓурскиот театар, од една страна, а од друга страна народните обичаи. Дефинирањето на полето на етнотеатрологијата не е лесно особено кога и самите обичаи се на границата на својот премин од ритуални акти во утилитарни цели, средство за задоволство и забава. Една од темелните теории и придонеси за развојот на етнотеатрологијата од аспект на фолклорната драма и театар и неговиот развој е секако името на Валтер Пухнер¹²⁰. Опсервацијата на драмското во фолклорот во светски рамки на интензитет добива во

¹¹⁹ Богатирев П. Г., 1971, "Народный театр чехов и словаков", *Вопросы теории народного искусства*, Искусство Москва, Bogatirjev Pyotr, 1999, "Czech Puppet Theatre and Russian Folk Theatre", *TDR* 43.3, New York,

¹²⁰ Puchner W., 1977, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater*, Wien ,

дваесеттиот век, низ дејствувањето на Антонен Арто, Клифорд Гирц¹²¹, Ричард Шекнер¹²², Виктор Тарнер¹²³ и други кои ги дават насоките кон кои се движат истражувањата во одделните култури. Интересот за овие феномени кај нас се ограничува на последните неколку децении. Етнотеатрологијата не претставува некава задоцнета специјалистичка дисциплина од позитивистички тип. Таа ги ползува методите и терминологијата на театрологијата, фолклористиката, функционалниот структурализам, Лотмановата семиотика, Бахтиновата теорија на говорните жанрови, Дандесовото учење за текстот, текстурата и контекстот, Гофмановата, Тарнеровата и Шекнеровата теорија на изведбата. Во таа смисла сите споменати автори и нивните дела веќе беа разгледани во контекстот на осветлување на некои од прашањата што ги опфаќа етнотеатрологијата.

Интересот за истражување на фолклорниот театар на Балканот се појавува кон крајот на деветнаесеттиот век, кога познатиот српски поет Л. Костиќ ја објавува својата стаија под наслов „Народно глумовање“¹²⁴ што потикнува голем број собирачи на фолклорот да се зафатат со запишување на народните драмски сцени.¹²⁵ Тука треба да

¹²¹ Geertz, Clifford, 1980, *Blurred Genres*, American Scholar,

¹²² Scheschner Richard, 1988, *Performance Theory*, Routledge, New York – London, Šekner Ričard, 1992, *Ka postmodernom pozorištu*, FDU, Beograd,

¹²³ Turner Victor, Edith Turner, 1982, “Performing Ethnography”, *TDR*, 26,2, New York, Turner Viktor: 1989, *Od rituala do teatra*, August Cesarec, Zagreb,

¹²⁴ Kostić Laza, 1893, “Narodno glumovanje”, *Glasnik Zemajskog muzeja u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo V, 3, Sarajevo

¹²⁵ Ivanisević J.F., 1895, “Narodno glumovanje u Cuckom Tresnjevu”, *Glasnik Zemajskog muzeja*, Sarajevo, Žuljić Mijo, 1905, “Igre sa sjela Vareš u Bosni”, *Zbornik za narodni život i običaje Juznih Slovena*, knj.X/I Zagreb; Buconjić Nikola, 1908, “Život i običaji Hrvata katoličke vjere u Bosni i Hercegovini”, Sarajevo; Bratić T.A. Delić St., 1905, “Narodne igre sa sjela i zbora u Gornjoj Hercegovini”, XVII, Sarajevo, 1905,

ги споменеме сестрите Јанковиќ¹²⁶ кои ги забележуваат играчките елементи во народните обичаи давајќи значајни податоци за игрите под маски. Во втората половина на дваесеттиот век се интензивира истражувањето на фолклорниот театар. Предводниик на овие истражувања на тлото по Втората светска војна во балканската фолклористика е Никола Бонфачиќ Рожин¹²⁷. Неговата работа иако била ориентирана кон текстот и записот на драмата дава огромен придонес кон дефинирањето на ова поле на истражување. Тука треба да се спомене и Твртко Чубелиќ¹²⁸ кој се занимава со народната театрологија од аспект на реториката. Тој во своите истражувања како што ќе забележи и Вражиновски се задржува на сценската страна на фолклорот, од една страна, а одруга страна на говорните фолклорни жанрови. Во истражувањата на песните и приказните тој особено внимание посветува на комуникацијата што се создава меѓу гледачите и актерите/изведувачите. Фолклорната драма од аспект на нејзината врзаност за обредноста во Словенија ја истражува Нико Курет¹²⁹ при што особено внимание им посветува на текстовните предлошки. Во светлина на позивитистичката наука која доминира во тој период со фолклорната драма и

¹²⁶ Јанковиќ Љубица и Јанковиќ Даница, 1948, *Народне игре*, Београд, Јанковиќ Љ. и Д., 1957, "Играње под маскама", *Народно стваралаштво* 6, Београд,

¹²⁷ Bonfačić Rožin Nikola, 1964, "Dramski elementi i oblici u našem narodnom stvaralaštvu", *Rad X-og kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Cetinju, 1963 godine*, Cetinje, Bonfačić Rožin Nikola, 1972, "Pust kod istrskih Hrvata", *Rad XVII kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije- Poreč 1970*, Savez udruženja folklorista Jugoslavije, Društvo folklorista Hrvatske, Zagreb,

¹²⁸ Čubelić, Tvrtko, 1970, *Usmena narodna retorika i teatrologija*, Zagreb,

¹²⁹ Kuret Niko, 1984, *Maske slovenskih pokrain*, Cankarjeva založba v Ljubljani, Znanstveno raziskovalni senter SAZU, Inštitut za slovensko narodopisje, Ljubljana; Kuret Niko, 1986, *Slovenska kolediška dramatika*, (napeve urediil Strajnar J.), Slovenska matica, Ljubljana,

театар се занимава и Драгослав Антионијевиќ.¹³⁰ Но, сепак неговото значење е големо поради обидот да се урнат стереотипите во однос на дефинирањето на фолклорниот театар, односно да се докаже и дефинира неговото постоење на Балканот. Тој како и поголемиот број од наведените научници се обидува да го дефинираат жанрот и да ги согледаат елементите на фолклорната драма и театар. До промена кон овој т.н. позитивистички став кон фолклорниот театар и драма доаѓа со појавувањето на новата генерација научници почнувајќи од Иван Лозица¹³¹ кој за разлика од своите претходници се противи на некритичкото пренесување на античката литературна поделба на фолклорот, а како главна цел си го поставува истражувањето на фолклорното претставувачко знаење. Лозица истакнува дека претставувањето е специфична сфера на човековата дејност во чија внатрешност театарот е само еден од институционализираните типови. Типовите на претставување тој ги истражува на ниво на текст, текстура и контекст при што контекстот е најзначаен бидејќи ја вклучува и традицијата, а не само општествената ситуација во мигот на претствување. Тој овој вид на истражување го нарекува етнотеатрологија и е првиот што овој термин го воведува во хрватската фолклористика. Во осумдесеттите години во балканската етнотеатролошка наука се согледува разликата меѓу кажувањето за

¹³⁰ Антонијевиќ Драгослав, 1987, "Ритуални транс", *Зборник 36 конгреса фолклориста Југославије, Тузла*, Антонијевиќ Драгослав, 1997, *Дромена*, Београд, Антонијевиќ Драгослав, 1984, "Опште театарске претпоставке о фолклорном театру", *Фолклорни театар у балканским и подунавским земјама*, Београд,

¹³¹ Lozica Ivan, 1976, "O određenju folklornog kazališta", *Narodna umjetnost* 13, Institut za etnologiju u folkloristiku, Zagreb, Lozica Ivan, 1983, "Problemi klasifikacija folklornih kazališnih oblika", *Croatika* XIV, Lozica Ivan, 1990, *Izvan teatra*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, Lozica Ivan, 1997, *Hrvatski karnevali*, Golden marketing, Zagreb; Lozica Ivan, 1999, "Metode hrvatske etnoteatrolgije u europskom kontekstu", *Krležini dani u Osijeku 1997*, Osijek, Lozica Ivan, 2002, *Poganska baština*, Golden marketing, Zagreb,

измислената стварност и покажувањето на измислената стварност на ниво на гест и движење, како на ниво на слушното и вербалното ниво во делата на Лоцица, Бошковиќ-Стули¹³². Овој вид истражување подоцна го разгледува на ниво на невербалното и паралингвистичкото Уреч¹³³, но современата наука како што е етнотеатрологијата е отворена и за критичките разлисување на Лада Чале Фелдман¹³⁴ и Јамбрешиќ¹³⁵.

Интересот за овие феномени во Македонија се ограничува на последните неколку децении, од дваесеттиот век. Истражувањата на обредноста, во Македонија, се

¹³² Bosković Stulli Maja, 1973, "O pojmovima usmena i pučka književnost i njihovim nazivima," *Umjetnost riječi* XVII, 3 i 4, Zagreb, Bošković - Stulli, Maja, Mündliche Dichtung außerhalb ihres ursprünglichen Kontextes, vo *Folklore and Oral Communication-Folklore und mündliche Kommunikation*, ur. M. Bošković Stulli, "Narodna umjetnost" (izv. svezak),

¹³³ Urech, Hans. 1993. *Narration und Präsentation. Paralinguistische und nonverbale Informationsvermittlung am Beispiel kroatischen mündlichen Erzählens*. (Lizenziatsarbeit. Philosophische Fakultät I der Universität Zürich). Brugg: Philosophische Fakultät I der Universität Zürich,

¹³⁴ Čale Feldman Lada, 1991. "Igra svatova u okviru svadbe: teatar, meta-teatar ili meta-običaj?". *Narodna umjetnost* 28:227-241, Čale Feldman Lada, 1992. "Predstavljачka obilježja folklor dubrovačkog područja". *Narodna umjetnost* 29:169-184, Čale Feldman Lada, 1993. "Kazališno u pokladama, poklade u drami: *Maškarate ispod kuplja* Iva Vojnovića". *Croatica* XXIII/XXIV, 37/38/39:77-92, Čale Feldman Lada, 1993a. "Šingala-Mingala: From Recitation to Theatre". *Narodna umjetnost* 30:183-199, Čale Feldman Lada, 1997. *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*. Zagreb: Naklada MD - Matica hrvatska, Čale Feldman Lada, 1997, "Slavonski folklor i pučki igrokaz: jedno moguće (metodološko) susretište", *Osijek i Slavonija- hrvatska dramska književnost i kazalište/Krležini dani u Osijeku 1996*, (Hećimović B.), Osijek-Zagreb,

¹³⁵ Jambrešić Kirin Renata, 1993 "Odjeci Praške škole u hrvatskoj folkloristici", *Croatica* 37/38/39, Zagreb, 133-149, Jambrešić, Renata. 1994. *Usmena kazivanja o životu: problem pragmatike i semantike pripovjednog teksta*. Magistarski rad, IEF rkp 1481,

движеле според редоследот по кој се движела и светската научна мисла, најпрвин и најчесто обредноста е обработувана од етнолошки и фолклористички аспект во делата на: М. Филиповиќ¹³⁶, В. Кличкова¹³⁷, Л. Спиrowsка¹³⁸, рукиот научник Н. И. Толстој и други, додека поврзаноста на обредот и народната драма во своите дела ја обработуваат Јордан Плевнеш „Бесовскиот Дионис“¹³⁹ и Јелена Цветановска „Игри со смртта“¹⁴⁰, исто така познато е дека постојат повеќе трудови кои ја третираат поврзаноста на драмата со фолклорот како што се статиите на Кирил Пенушлиски: „Драмските елементи во македонското народно творештво“¹⁴¹ во овој текст авторот забележува дека драмскиот род на фолклорот содржи разновидни форми од народното творештво, основен елемент на овој род според него е дејството. Васил Иљоски во студијата „Варијанти со свадбени мотиви во фолклорниот комплекс обред, песна, игра и драма“¹⁴² забележува дека иако сразмерно малку, во чист вид народната драма се среќава во нашиот фолклор во

¹³⁶ Филиповиќ М.С., 1939, *Обичаји и веровања у Српској котлини*, Београд,

¹³⁷ Кличкова Вера, 1960, "Божиќни обичаи во скопска котлина", *Гласник на етнолошкиот музеј* во Скопје, Скопје, 233-248, Кличкова Вера, 1957, "Велигденски обичаи во Порече", *Гласник на музејско-конзерваторско друштво на НР Македонија*, Скопје, 190-192,

¹³⁸ Спиrowsка Лепостава, 1975, "Некои драмски елементи во обичајот василица во селото Лисиче (Титоввелешко)", *Македонски фолклор* 7, 15-16, Скопје, 363-367,

¹³⁹ Плевнеш Јордан 1989, *Бесовекиот Дионис*, Наша книга, Скопје,

¹⁴⁰ Цветановска Јелена, 2001, *Игри со смртта*, Матица македонска, Скопје

¹⁴¹ Пенушлиски Кирил, 1988, *Одбрани фолклористички трудови* 1-4, Македонска книга, Скопје,

¹⁴² Иљоски Васил, 1970, *Варијанти со свадбени мотиви во фолклорниот комплекс обред, песна игра и драма*, МАНУ, Скопје,

неразделна врска со обичаи песни и игри, некогаш во рамнопарвна, а почесто во подредена функција. Според него тоа е причината што кон неа се пристапувало главно од етнографски аспект, со дескриптивен метод, без примена на естетски критериуми, исто така како одење во друга крајност го означува согледувањето на народна драма секаде каде што постојат конфликтни ситуации и дијалог. Раздвижувањето на полето на етнотеатрологијата наведува низа на истражувачи да се зафатат со одредени аспекти на фолклорното прикажување, како што е актерството. Актерството на фолклорниот раскажувач е во фокусот на истражување на Криштоф Ворцлавски¹⁴³, Танас Бражиновски¹⁴⁴ и Севим Пиличкова¹⁴⁵. Театарски и драмски елементи во одредени сегменти на обредноста истаржуваат и Ѓорѓи Здравев¹⁴⁶, Русомир Богдановски¹⁴⁷, Никос Чаусидис¹⁴⁸ и др. Овие истражувања главно се однесуваат на одделни елементи кои ги наведуваат

¹⁴³ Ворцлавски Криштоф, 1979, *Македонскиот народен раскажувач Димо Стенковски*, Институт за фолклор Марко Цепенков, Скопје,

¹⁴⁴ Бражиновски Танас, 1997, "Драмските елементи во народната проза", *Македонска драматика/драматургија...* (Лузина Ј.), Прилеп, Бражиновски Танас, 2002, *Актерството на народниот раскажувач*, Матица македонска Скопје,

¹⁴⁵ Пиличкова Севим, 2000, "Актерството коај народниот раскажувач", *Прилози за историјата на македонскиот театар...* (Лузина Ј.), Прилеп,

¹⁴⁶ Здравев Ѓорѓи, 1975, "Играта "Џамала" во Агино село (Кумановско)", *Македонски фолклор 15-16*, Скопје, Здравев Ѓорѓи, 1997, "Театралноста на македонската фолклорна свадба", *Македонска драматика/драматургија...* (Лузина Ј.), Прилеп,

¹⁴⁷ Богдановски Русомир, 1997, "Комичните драмски форми во македонските обреди и обичаи", *Македонска драматика/драматургија...* (Лузина Ј.), Прилеп,

¹⁴⁸ Чаусидис Никос, 2004, "Митолошката структура на обредот како негово импцитно театролошко сие", *Театарот на почвата на македонија од антиката до денес*, МАНУ, Скопје, 11-47.

авторите да гледаат драма и театар во фолклорот, како што се костимите, маските, играта, содржината. Но останува впечатокот дека полето на етнотеатрологијата нуди пошироки можности за истражување на ниво на презентацијата, претставувањето, како и на меѓусебните влијанија меѓу фолклорот и современиот театар. Особено ако се има предвид фактот дека од седумдесеттите години на минатиот век тоа влијание во македонската драма и театар е силно присутно. Останува отворен просторот за истражување за мултукултурното влијание на изведбените форми кај народите што живеат во Р. Македонија и уште бројни други прашања на кои етнотеатрологијата им го отвора патот кон нови и поинакви согледби.

Користена литература

Кирилица:

- Антонијевиќ Драгослав, 1984, "Опште театарске претпоставке о фолклорном театру", *Фолклорни театар у балканским и подунавским земјама*, Београд,
- Балашов Д. М., 1974, "Драма и обрядовое действо (К проблеме драматического рода в фолклоре)", *Народный театар*, Ленинград,
- Богатырев П. Г. , 1971, "Народный театар чехов и словаков", *Вопросы теории народного искусства*, Искусство Москва,
- Брук Питер, 1999, *Не постојат тајни*, Скрб и утеха, Скопје,
- Брук Питер, 2003, *Точка на пресврт*, Скрб и утеха, Скопје,
- Вирт Анжеј, 2003, "Интеркултурализмот и иконофилијата во новиот театар", *Блесок 31*, март-април, Скопје,
- Лужина Јелена, 1998, *Теорија на драмата и театарот*, Детска радост, Скопје,
- Марковска, Слободанка, Симоновска, С., 1999, *Антропологија*, Догер, Скопје,
- Петровска - Кузманова Катерина, *Театарска антропологија*, 2004, О - продукција, Скопје,
- Петровска - Кузманова Катерина, 2006, *Театарските елементи во фолклорот*, Институт за фолклор "Марко Цепенков", Скопје,
- Толстој Никита Ильич, 1995, *Језик словенске културе*, Просвета, Ниш,
- Фишер-Лихте Ерика, 2001, "Театарот како културен систем", *Блесок*, бр. 21, јуни-јули,

Латиница:

- Aristotel, 1966, *O pesničkoj umetnosti*, Beograd,
- Barba Eugenio, Nikola Savareze, 1993 (1995), *A Dictionary of Theatre Anthropology*, Routledge, London - New York,
- Barthes Roland, 1982, "Encore le corps", *Critique*, N 423-424, aout Rolan.

- Ben-Amos Dan, 1971, "Toward a Definition of Folklore Cintext", *Journal of American Folklore*, 84, No 333,
- Ben-Amos Dan, 1982, "Posrednici folkloru u kulturi", *Narodna umjetnost* kn.19, Zagreb,
- Bentley Eric, 1964, *Live of drama*, New York,
- Bogatiřev Pyotr, 1999, "Czech Puppet Theatre and Russian Folk Theatre", *TDR* 43.3, New York,
- Bonfaćić Rožin Nikola, 1964, "Dramski elementi i oblici u našem narodnom stvaralařtvu", *Rad X-og kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Cetinju, 1963 godine*, Cetinje,
- Bonfaćić Rožin Nikola, 1972, "Pust kod istrskih Hrvata", *Rad XVII kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije- Poreč 1970*, Savez udruženja folklorista Jugoslavije, Društvo folklorista Hrvatske, Zagreb,
- Bori, Monika, 1989, "Antropologija i pozorište", *Pozorište* 3-6, Tuzla,
- Bosković - Stulli Maja, 1973, "O pojmovima usmena i pućka knjiŹevnost i njihovim nazivima", *Umjetnost rijeći* XVII, 3 i 4, Zagreb,
- Bošković - Stulli, Maja, "Mündliche Dichtung außerhalb ihres ursprünglichen Kontextes", *Folklore and Oral Communication-Folklore und mündliche Kommunikation*, ur. M. Bošković Stulli, "Narodna umjetnost" (izv. svezak)
- Bratić Toama A. i Delić Stjepan, 1905, "Narodne igre sijela i zbora u Gornjoj Hercegovini", *Glasnik Zemajskog muzeja u Bosni i Hercegovini*, XVII, Sareajevo,
- Brook, Petar, 1987, *The Shifting Point*, Harper and Row, New York.
- Čistov, K. V., 1976, "Zur Frage der theoretischen unterschiede zwischen Folklore und Literatur", *Studia Fennica*, 20,
- Čubelić Tvrtko, 1970, *Usmena narodna retorika i teatrologija*, Zagreb,
- d'Akvili E., Langhlin Ch., McManus J, 1979, *The Spectrum of ritual*, Columbia Universitu Press, New York,
- Divinjo Źan, 1980, "O pozoristu", sp. *Kultura* br.48-49, Beograd,
- Fox Renata, 2007, "Transdisciplinarnost : stvaranje i kontrola", *Zarez* br. 206, Zagreb, <http://www.Zarez.hr./206/esej3htm>
- Geez Clifford, 1980, *Blurred Generes*, American Scholar,
- Goffman Erving, 1959, *Presentation of Self in Evriday Life*, New York.

Gomez Pena, Guillermo, 1991 "The New Global Culture: Somewhere between Corporate Multiculturalism and the Mainstream Bizarre (a border perspective)". *TDR* 45, 1 (T169), New York,

Gourier Henri, 1973, *Le theatre et l'ehsistence*, Libraire filozophique, Paris,

Hymes Dell, 1975 "Breakthrough into performance", *Folklore: Performance and Communication*, D. Ben –Amos, K.S.Goldstein, Mouton, The Hague – Paris,

Kirby Michael, 1995, "On Acting and Not-Acting", *Acting (Re) Considered* Zarrili P., Routledge, London,

Konner Melvin, 1982, *The Tangled Wing*, New York, Holt, Rinhart & Winston

Kowzan Tadeus, 1980, "Uvod u semiologiju kazalisne umetnosti" , *Prolog* 44/45 , Zagreb,

Lo Jacquelina and Gilbert Helen, 2002, "Toward a Topographu of Cross-Cultural Theatre Praxis", *TDR*, 16, 3 (T.175) New York,

Lotman Jurij, 1974, "Ogledi iz tipologije kulture", *Treći program*, Beograd

Lozica Ivan, 1976, "O određenju folklornog kazališta", *Narodna umjetnost* 13, Institut za etnologiju u folkloristiku, Zagreb,

Lozica Ivan, 1983, "Problemi klasifikacija folklornih kazališnih oblika", *Croatica* XIV,

Lozica Ivan, 1990, *Izvan teatra*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb,

Lozica Ivan, 1997, *Hrvatski karnevali*, Golden marketing, Zagreb;

Lozica Ivan, 1999, "Metode hrvatske etnoteatologije u europskom kontekstu", *Krležini dani u Osijeku 1997*, Osjek,

Lozica Ivan, 2002, *Poganska baština*, Golden marketing, Zagreb

Mukařovsky Jan , 1981, "Prilog problemu funkcija u arhitekturi", *Kultura* 55, Zagreb,

Pavis, Patris. 1987, *Diktonare du Theatre*, Editional Social, Paris;

Pavis Patrice, 1992, *Theatre at Crossroads of Culture*, Routledge, London,

Puchner W., 1977, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater*, Wien ,

Schechner, Richard, 1982, "The End of Humanism", *PAJ Publications*, New York

Scheschner Richard, 1988, *Performance Theory*, Roulledge, New York – London

Šekner Ričard, 1992, *Ka postmodernom pozorištu*, FDU, Beograd,
Šojnika Vole, 1999, "Drama i africki pogled na svijet", *Gest*
(1/1999), Podgorica,
Turner Victor, Edith Turner, 1982, "Performing Ethnography", *TDR*,
26,2, New York,
Turner Viktor: 1989, *Od rituala do teatra*, August Cesarec, Zagreb,
Turner Frederick, 1985, *Natural Classicism*, Paragon House, New
York,
Vlahos Olivija, 1986, "Masks and Meanings", *The World*, & 1
September, V.01,

Индекс

А

Адлер С., 114,
Аланда А., 85,
Антониевиќ Д., 71,143
Аристотел, 6,58,68, 104,
148,
Арто А., 9,113, 138,139,
141,

Б

Балашов Д. М., 6, 26, 148,
Барба Е., 24, 35,49, 51, 59,
87, 89, 100-105, 110,111,
114, 122,124, 125, 148,
Барт Р., 66,67, 122, 148,
Бахтин М., 96, 414
Бекет С. 21,
Бен-Амос Д., 28, 84, 149,
Бентли Е., 30, 149
Богатирјев П., 42, 45, 78,
95, 140, 149,
Богдановски Р., 146,
Бонфачиќ-Рожин Н. , 75,
95, 142, 149
Бори М., 110, 149,
Бошковиќ-Стули М., 12,
28, 29, 144,
Братиќ Т.А., 77, 141, 149,
Брехт Б., 100, 104, 105, 113,
Брук П., 17, 51, 53, 65, 66,
86, 111, 114, 117, 121, 130-
132, 134, 135, 148,
Буцоњиќ Н., 141,

В

Ван Генеп А.,22, 24, 54,
Вилсон Р., 17, 18, 114, 117,
121, 130-132,
Вирт А., 117, 130, 131, 148,
Влахос О.,39, 151,
Вражиновски Т., 142, 146,
Вроцлавски К., 146,

Г

Гилберт Х., 114, 126, 150,
Гирц К., 105 -107, 141
Гомез-Пена Г., 128, 150
Гофман И., 20, 22, 26, 85,
94, 141, 149,
Гротовски Ј., 56, 63, 64,
100, 111, 114,
Гуриер Х., 71, 150,
Гусев В.Е., 78, 140,

Д

Д`Аквили Е.,21, 49, 149,
Декру Е., 105,
Делиќ С., 77, 141, 149,
Дивињо Ж., 67, 149,
Дилтај В., 60,

Ѓ

Е

Екерман П., 20, 21,

Ж

Жуљик М., 141,

З

Здравев Ѓ., 146,

И

Иванишевиќ Ј. Ф., 141,

Иљоски В., 145,

Иберсфелд А., 94,

Ј

Јамбрешиќ Кириќ Р., 144,

Јанковиќ Љ. и Д., 142,

Јунг К.Г., 20,

К

Кариер Ж.К., 121, 134, 135,

Карлсон М., 70, 114, 126,

Кирби Т., 153,

Кирби М., 47, 71, 90, 91, 94,

Кличкова В., 145,

Ковзан Т., 30, 118,

Конер М., 21, 150,

Костиќ Л., 141,

Курет Н., 142,

Л

Лафлин Ш., 21, 149,

Леви-Строс К., 109, 122,

Ло Ж., 126, 150,

Лозица И., 12, 30-32, 40, 42,

43, 76, 98, 143, 144, 150,

Лорд А.,

Лотман Ј., 72, 141, 150,

Лужина Ј., 70, 109, 146,

148,

Љ

М

Маерхоф Б., 59,

Маранка Б., 114, 117, 131,

132,

Марковска С., 106, 148,

Меерхољд М., 113,

МекМанус М., 21, 149

Мнушкина А., 114,

Мукаровски Ј., 45, 150

Н

Николеаску Б., 35,

О

Онг К. С., 124,

П

Павис П., 65, 68, 104, 113,

114, 117, 119, 120, 122, 124,

127, 130, 136, 150,

Пенушлиски К., 145,

Петровска-Кузманова К.,

49, 62, 86, 90, 117, 148,

Пиличкова С., 146,

Плевнеш Ј., 145,

Проп Ј., 79,

Пухнер В., 30, 77, 140, 150,

Р

Ротерберг Ц., 19,
Руфини Ф., 108, 109, 111,

С

Саварезе Н., 87, 101, 102,
125, 148,
Савушкина Н., 140,
Симоновска С., 106, 148,
Софокле, 17,
Спировска Л., 145,
Страјнар Ј. 142,
Стразберг Л., 114,
Сузуки Т., 114, 122, 123,

Т

Таиров А., 113,
Тарнер В., 10, 14, 15, 21,
22, 35, 50, 52- 57, 59 - 65, 85
- 87, 108, 109, 131, 141, 151,
Тарнер Е., 51, 53, 61, 141,
151,
Тарнер Ф., 21, 151,
Тешинг Х. 18, 16,
Толстој Н.И., 78, 79, 145,
148,
Турнбул К., 131,

У

Ф

Филиповиќ М., 145,
Фишер Лихте Е., 126, 148,
Фокс Р., 34, 149,

Х

Харисон Ц., 77,
Хелвег Ц., 135,
Химес Д., 84,

Ч

Чале Фелдман Л., 144,
Чаусидис Н., 146,
Чехов М., 114,
Чистов И.В., 129, 149,
Чубелиќ Т., 71, 142,

Ц

Цветановска Ј., 145,

Џ

Ш

Шекнер Р., 14, 17 - 19, 21 -
23, 24, 35, 47 - 49, 51, 56 -
58, 62, 63, 65, 82, 83, 85, 86,
110, 114, 115, 128, 129, 136,
141, 151,
Шерман С. , 14,
Шојника В., 67, 151,

СОДРЖИНА

Вовед	3
Етнотеатрологија - дефинирање на полето	6
Методологија на етнотеатролошките истражувања	34
Сценска етнографија	52
Фолклорна драма/театар	66
Изведба/актрство-етнотеатролошки истражувања	82
Театарска антропологија.....	100
Етнотеатарот и интеркултуралните театарски практики.....	113
Етнотеатролошки истражувања.....	138
Користена литература.....	148
Индекс	152