СУЗАНА КИРАНЏИСКА

АКТЕРСКАТА ИГРА ВО XX ВЕК

Теории, процеси и педагошки практики

2026

СУЗАНА КИРАНЏИСКА

АКТЕРСКАТА ИГРА ВО XX ВЕК

Теории, процеси и педагошки практики

2026

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

Уредник за издавачка дејност на УКИМ:
проф. д-р Биљана Ангелова, ректор

Уредничка на публикацијата:
проф. д-р Сузана Киранџиска Факултет за драмски уметности– Скопје

Рецензентки:
1. проф. д-р -Ана Стојановска
2. проф. д-р Кристина Леловац

Техничка обработка:
Сузана Киранџиска

Лектура на македонски јазик: Розита Заќева
Јазична редакција: Ема Маркоска Милчин

CIP - Каталогизација во публикација
Национална и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски", Скопје

792.028"19"(075.8)

КИРАНЏИСКА, Сузана

Актерската игра во XX век [Електронски извор] : теории, процеси и
педагошки практики / Сузана Киранџиска ; [избор на илустрации: Сузана Киранџиска].
- Скопје : Универзитет "Св. Кирил и Методиј", 2026

Начин на пристапување (URL): https://ukim.edu.mk/e-book/00149. - Текст
во PDF формат, содржи 180 стр., илустр. - Наслов преземен од екранот. -
Опис на изворот на ден 13.01.2026. - Биографија за авторката: стр. 180.
- Речник: стр. 157-163. - Библиографија: стр. 178-179

ISBN 978-9989-43-546-1

а) Актерска игра -- 20 в. -- Високошколски учебници

COBISS.MK-ID 67904005

СОДРЖИНА:

ПРЕДГОВОР

ВОВЕД - ПОТРЕБАТА ЗА ИСТРАЖУВАЊЕ НА АКТЕРСКАТА ИГРА

ДЕФИНИРАЊЕ НА ТЕОРИСКАТА РАМКА

ДЕФИНИРАЊЕ НА ПОИМОТ АКТЕРСТВО И РАЗЛИЧНИТЕ ТИПОВИ АКТЕРСКА ИГРА

ТЕОРИЈА НА АКТЕРСКАТА ИГРА ВО XX ВЕК

- **ПОСТАВУВАЊЕ ОСНОВИ: „СИСТЕМОТ" НА СТАНИСЛАВСКИ**
- **БИОМЕХАНИЧКИОТ ПРИОД НА МЕЈЕРХОЉД**
- **ВЕЖБИ ПО БИОМЕХАНИКА**
- **ЕПИГОНИ И ЕКЛЕКТИЦИ – БОЛЕСЛАВСКИ, МИХАИЛ ЧЕХОВ, СТЕЛА АДЛЕР**
- **МЕТОДОТ НА СТРАЗБЕРГ**
- **ЕФЕКТОТ НА ЗАЧУДНОСТ НА БРЕХТ**
- **ВИЗИЈАТА НА АРТО**
- **ТЕАТАРОТ ЛАБОРАТОРИЈА И ПОСВЕТЕНИОТ АКТЕР – ОД ГРОТОВСКИ КОН БАРБА**
- **БЕГАЊЕ ОД МРТОВЕЧКИОТ ТЕАТАР - ПИТЕР БРУК**

ДЕЛ ОД МЕТОДИТЕ КОРИСТЕНИ ВО РАБОТАТА СО СТУДЕНТИТЕ ПО АКТЕРСКА ИГРА НА ФАКУЛТЕТОТ ЗА ДРАМСКИ УМЕТНОСТИ – СКОПЈЕ

ЗАВРШНИ СОГЛЕДУВАЊА

БИБЛИОГРАФСКИ БЕЛЕШКИ

СПИСОК НА ИЛУСТРАЦИИ

РЕЧНИК

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

БЕЛЕШКА ЗА АВТОРКАТА

ПРЕДГОВОР

Овој учебник произлезе од мојот магистерски труд со наслов „Актерската игра во XX век", посветен на истражување на актерската игра како сложен и динамичен процес и е прилагоден за потребите на наставата на факултетите за драмски уметности. Во него се испреплетуваат психолошките, физичките и социјалните димензии на актерското дејствување, а актерската уметност се согледува како повеќеслоен процес.

Во основата на овој труд стои уверувањето дека актерската игра не може да се разбере исклучиво како производ на модерната театарска мисла, туку дека таа има подлабоки антрополошки корени, поврзани со основната човечка потреба за игра, подражавање, претставување и истражување на светот околу себе. Овој труд произлезе од потребата актерската игра да се согледа не како збир од техники или како затворен методолошки систем, туку како жив процес, во кој актерот постојано се движи меѓу мислата, телото и односот со партнерот.

Во првите поглавја акцентот е ставен на основните теориски прашања поврзани со поимот актерска игра и со нејзиното место во театарската уметност. Преку историски и аналитички пристап се отвора прашањето за тоа како актерот постепено станува централна фигура на сценскиот чин и како неговото дејствување се ослободува од надворешната форма, за да се насочи кон процесите што се случуваат „однатре". Овој дел има за цел да воспостави поимна и терминолошка основа врз која понатаму се надградуваат методолошките анализи.

Централниот дел е посветен на развојот на актерската мисла во XX век. Различните теоретски и практични концепти не се разгледуваат како изолирани или противставени школи, туку како дел од поширок процес на истражување на актерската природа. Посебно внимание се посветува на односот меѓу психолошкото и физичкото дејствување, на прашањата за органичноста, импровизацијата и дисциплината, како и на улогата на актерот во колективниот театарски чин.

Во продолжение изложено е согледувањето на актерската игра низ психолошкиот, физичкиот и социјалниот аспект. Овие аспекти не се третираат одвоено, туку како меѓусебно условени и нераздвојни елементи на актерското дејствување. Внатрешниот импулс, телесното дејство и односот со партнерот и публиката се разгледуваат како делови на единствен процес, во кој актерот дејствува истовремено на повеќе нивоа.

Последниот дел од трудот ја поврзува теоријата со педагошката практика. Преку согледување на наставата по предметот Актерска игра на Факултетот за драмски уметности – Скопје и преку реконструкција на подготовките на две испитни претстави, се отвора увид во процесот на работа со студентите. Овие примери не се понудени како модел, туку како сведоштво за еден отворен процес, во кој методите се приспособуваат, преиспитуваат и се развиваат во однос на конкретните услови, групата и поединецот.

Никогаш не сум верувал во една единствена вистина, без разлика дали е моја или туѓа. Мислам дека сите школи и сите теории се корисни во определено место и време… Кога мислам на есеите што сум ги напишал и идеите кои оживеале на разни места, забележувам: постои определен континуитет. За да има некаква корист од вашето гледиште, треба да бидете целосно посветени на него и да го браните до смрт. Дури и кога во исто време во вас се слуша глас: Задржи го цврсто, испушти го лесно`.

ПИТЕР БРУК

Авторката на учебникот со Питер Брук за време на потпишувањето на книгата *The Quality of Mercy* во Националниот театар во Лондон, 2016 година.

Оваа книга е наменета за студентите на Факултетот за драмски уметности, но и за сите вљубеници во театарот и актерството кои ја разбираат сцената како простор на одговорност, ризик и постојано поставување прашања, зашто актерската игра е постојано учење, истражување и самоспознавање, без ветување за дефинитивни одговори.

Им ја посветувам на поранешните и сегашните студенти по актерска игра со кои низ годините заеднички го истражуваме театарот како место на постојано откривање нови вистини. Доколку овој труд поттикне нови прашања, несогласувања или лични истражувања, тогаш неговата цел е исполнета.

СУЗАНА КИРАНЏИСКА

ВОВЕД - ПОТРЕБАТА ОД ИСТРАЖУВАЊЕ НА АКТЕРСКАТА ИГРА

Во основата на овој учебник, „Актерската игра во XX век", стои стремежот да се одговори на едно суштинско прашање: **Што се подразбира под поимот актерска игра** и како овој специфичен вид сценска практика се развивал во текот на XX век?

Под поимот актерска игра во овој учебник се подразбира сложен психофизички процес, преку кој актерот го остварува сценското дејство во однос на текстот, партнерот, режисерскиот концепт и публиката.

Покрај историскиот и теорискиот преглед, учебникот се занимава и со едно практично значајно прашање: за каков вид актерска игра се подготвуваат студентите на Факултетот за драмски уметности во Скопје? Токму оваа двојна перспектива – теориска и педагошка – ја определува структурата и целта на текстот.

Целта на овој учебник е да им овозможи на студентите систематско запознавање со режисерите, теоретичарите и актерските поетики што го обележале XX век, како и со нивните пристапи кон процесот на создавање во театарот. Посебен акцент е ставен на педагошките модели и методи на работа во областа на актерската игра, развивани и применувани на Факултетот за драмски уметности при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј" во Скопје.

Содржината на учебникот е научно, методолошки и практично усогласена со наставната програма по предметите Актерска игра 1–8**,** а може да се користи и во рамките на сродни студиски области, како што се театарска режија, драматургија, театрологија, македонска драма и театар.

Истражувањето и анализата се водени од три клучни прашања:

1. **Кои се доминантните теории и модели на актерска игра во XX век?**
2. **Како може да се дефинира актерската игра како специфична теориска и практична категорија?**
3. **Каков тип актерска игра се развива и негува во современата педагошка пракса на Факултетот за драмски уметности во Скопје?**

Во таа насока, анализирани се различни авторски поетики и школи на актерска игра, меѓу кои: Станиславски, Мејерхолд, Стразберг, Брехт, Арто, Гротовски / Барба и Питер Брук, при што нивните техники и принципи се разгледани преку конкретни парадигматски примери.

Посебно внимание е посветено на педагошката практика во наставата по актерска игра, заснована на интерактивни и активни методи на работа. Анализата се темели на долгогодишното искуство од работата со професорот Владимир Милчин, на неговите и мои педагошки белешки, како и на документарниот материјал и искуствата на студентите. Во таа рамка се реконструирани и анализирани две испитни претстави, во кои применетите методи ја надминуваат академската средина и се релевантни и за професионалната театарска практика.

Секоја од овие тематски целини е понатаму систематски разработена и продлабочено елаборирана во поглавјата што следуваат. Истражувањето започнува со јасно дефинирање на предметот, методите и задачите на истражувањето. По воспоставувањето на оваа рамка, селективно се разгледуваат одбрани режисерски и актерски поетики и нивната примена во практичната работа со актерите, со цел да се прецизираат методите, принципите и елементите што се користат во наставата по предметот **Актерска игра** на Факултетот за драмски уметности во Скопје.

Истражувачкиот процес се одвива на повеќе меѓусебно поврзани нивоа:

- **аналитичко** – разгледување на клучните теории и модели на актерска игра;
- **интерпретативно** – преку читање и споредба на авторските поетики;
- **теориско-методолошко** – преку поврзување на теоријата со педагошката сценска практика.

Врз основа на овие пристапи, учебникот ги поставува и разработува следниве основни парадигми:

1. **Теоретската рамка на актерската игра, со јасно дефинирање на предметот, методите и задачите на теоријата на актерската игра.**
2. **Конкретните актерски и режисерски практики што го обележале театарот во XX век и придонеле за формирање на различни поетики.**
3. **Актуелниот педагошки метод на работа со студентите, кој се применува на Факултетот за драмски уметности во Скопје и кој ја поврзува теоријата со практичната сценска работа.**

Врз основа на поставените прашања и истражувачки насоки, во продолжение се пристапува кон систематско дефинирање на теоријата на актерската игра. Овој чекор е неопходен за јасно разграничување на предметот, методите и задачите на оваа теориска дисциплина.

ТЕОРИЈА НА АКТЕРСКАТА ИГРА – ПРЕДМЕТ, МЕТОД И ЗАДАЧИ

За појасно и попрецизно дефинирање на теоријата на актерската игра, во согласност со методологијата на театролошките истражувања, неопходно е да се определат следниве основни елементи:

1. **предметот на проучување,**
2. **методот на истражување и проучување,**
3. **задачите на теоријата на актерската игра.**

Предмет на проучување

Основниот предмет на проучување на театрологијата е театарската претстава како целина. За разлика од тоа, предметот на проучување на теоријата на актерската игра е актерот во сценската изведба, односно во рамките на претставата, при што анализата е насочена кон начинот на кој актерот дејствува во однос на режисерскиот концепт и процесот на работа.

Режисерот е оној што го поставува, насочува и обликува актерското дејствување, со што теоријата на актерската игра се разликува од другите теории во областа на театролошките истражувања. Оттука, актерската игра не се разгледува како автономна појава, туку како сценски чин условен од режисерската поетика, метод и естетски принципи.

Метод на истражување и проучување

Доминантен метод во театролошките истражувања е реконструкцијата на театарската претстава или на определен облик на сценска изведба. Во овој контекст, актерот се разгледува како „затечен" во претставата, што подразбира најнапред реконструкција на неговата актерска игра во конкретен сценски контекст.

При реконструкцијата на претставата, театрологијата користи два основни вида извори: непосредни и посредни (сп. Никола Батушиќ, 1991: 126–128).

Непосредни извори за реконструкција на претставата или сценската изведба се: театарската зграда (кога станува збор за институционален театар), сценскиот простор, сценската техника, сценографијата, костимите, реквизитите, маските, режисерските, суфлерските и инспициентските книги, како и влезниците, програмите, плакатите и другите облици на театарски пропаганден материјал.

Посредни извори се: драмскиот текст – предлошка (ако постои), адаптациите и драматизациите, синопсисите, теориските и театролошките студии за изведбата, критиката, репортажите, полемиките, другите облици на театарска публицистика, како и дневници, анегдоти, биографии и мемоарска литература. Како дополнителни помошни извори можат да се користат и студии за актерската игра од сродни научни области. (Batušić, .)

Сепак, потребно е јасно да се нагласи **специфичноста на реконструкцијата на актерската игра**, која по својата природа е **нематеријална, ефемерна и неповторлива уметничка практика**. За разлика од драмскиот текст или режиската

концепција, **актерската игра постои исклучиво во моментот на својата изведба** и исчезнува со нејзиното завршување. Освен во **индивидуалната и колективната меморија**, таа не остава трајни и целосно „опипливи" материјални траги што би можеле подоцна целосно да се анализираат или дополнително да се проверат.

Аудио-визуелните записи на претставите, иако значајни како документарен материјал, зачувуваат само **делумни и редуцирани траги** од сложениот и жив процес на актерската изведба. Тие не се во состојба целосно да ја пренесат **сценската енергија, присутноста, односот со партнерот и публиката**, ниту пак **процесот на внатрешна и физичка трансформација** низ кој поминува актерот во живиот театарски чин. Поради тоа, **секој обид за реконструкција на актерската игра** нужно се соочува со ограничувањата на документарните извори и со потребата од **внимателна методолошка поставеност**.

Оттука произлегува **клучното прашање** што го отвора ова истражување: **на кој начин актерската игра може уверливо, аргументирано и научно оправдано да се реконструира**, без притоа да се изгуби нејзината суштинска сценска природа?

Теориите на актерската игра што се предмет на анализата во овој учебник нудат **теориски парадигми и аналитички алатки** што овозможуваат оваа суптилна постапка да се спроведе **методолошки оправдано и аналитички прецизно**. Наместо обид за механичко „враќање" на минатата изведба, **реконструкцијата се разбира како аналитички процес** што ги поврзува **теоријата, педагошката практика и конкретниот сценски резултат**.

Во рамките на овој учебник, **методот на реконструкција** е прикажан преку анализа на **испитни претстави реализирани на Факултетот за драмски уметности**. Притоа се користени **примарни и секундарни театрографски и театролошки извори**: студии за развојот на театарот и актерската игра, биографии и теориски ставови на режисерите опфатени во анализата, како и **дневници, работни белешки и рефлексии** на наставниците по актерска игра и студентите што учествувале во создавањето на претставите. **Ваквиот корпус на материјали** овозможува подетално и повеќеслојно согледување на **методите што се применуваат во наставата по предметот Актерска игра**, како и нивната **практична ефикасност** во конкретен педагошки и сценски контекст.

Задачи на теоријата на актерската игра

Теоријата на актерската игра има за цел да ги истражи и систематизира основните димензии на актерското дејствување, и тоа:

- **психолошкиот аспект на актерската игра,**
- **физичкиот аспект на актерската игра,**
- **социјалниот аспект на актерската игра.**

Овие аспекти претставуваат составен дел од практиката на актерската игра во XX век и се непосредно поврзани со начинот на работа, како и со начинот на сценска изведба на театарската претстава или на други облици на сценско дејствување. Тие не се апстрактни категории, туку произлегуваат од конкретни уметнички и педагошки процеси.

Една од клучните задачи на режисерот, во рамките на современиот театар, е поставувањето на концептот на претставата, како и насочувањето на актерите кон соодветен тип актерска игра, кој одговара на поставениот естетски и идеен концепт. Оттука, задачите на теоријата на актерската игра не можат да се разгледуваат одвоено од режисерската визија, туку како дел од поширокиот процес на создавање на сценското дело.

Утврдување на теоретската рамка на истражувањето

Теоретската рамка на истражувањето претставува концептуална конструкција врз која се темели анализата на доминантните постапки и принципи применети во селектираните авторски естетики. Таа овозможува систематско согледување и толкување на различните модели на актерска игра во контекст на нивната историска, естетска и педагошка условеност.

Во таа смисла, теоретската рамка не е изолиран сегмент, туку интегрален дел од поширокото истражување на теориите на актерската игра, кое претставува основен предмет на проучување и во овој учебник. Преку неа се воспоставува јасна методолошка основа за анализата на авторските поетики што следуваат, како и за нивната примена во современата педагошка и сценска практика.

ДЕФИНИРАЊЕ НА ПОИМОТ АКТЕРСТВО И РАЗЛИЧНИТЕ ТИПОВИ АКТЕРСКА ИГРА

„Чудовишно зар не е што тој актер овде
Во една драма, во еден сон од страст,
Се натера себе во фантазија
До таа мерка што ликот му пребледе,
Му навреа солзи, му се смати видот,
Го скрши гласот и целиот свој лик
Го сообрази со својата фантазија…"

Вилијам Шекспир, Хамлет

Овој исечок од монологот на Хамлет ги отвора **клучните прашања на актерската уметност**, кои остануваат актуелни низ целата историја на театарот. Што е тоа што го поттикнува човекот — актерот — да влезе во „фантазија", односно во состојба во која е способен целосно да се преобрази? Како неговиот лик, глас, тело и емоција се ставаат во служба на замисленото дејство? Од каде произлегува таа потреба и на кој начин таа се реализира во сценската изведба?

Овие прашања го допираат **јадрото на поимот актерство** и ја отвораат дилемата за односот меѓу внатрешниот импулс и надворешната форма, меѓу фантазијата и дисциплината, меѓу личното искуство и сценската конструкција. Истовремено, тие упатуваат кон подлабок антрополошки слој на човековото постоење — кон неговата основна потреба да „игра". Во таа смисла, играта не е спротивност на сериозноста, туку нејзина длабинска форма, преку која човекот ги истражува сопствените граници, идентитети и односи со другите.

Корените на актерската игра можат да се согледаат токму во оваа **насушна човечка потреба за игра**, која не е само забава, туку суштински облик на човечка егзистенција.

Праисториски цртеж со човечки фигури во движење – телото и движењето како основа на раните ритуални и изведувачки практики, поврзани со колективната игра и симболичната комуникација

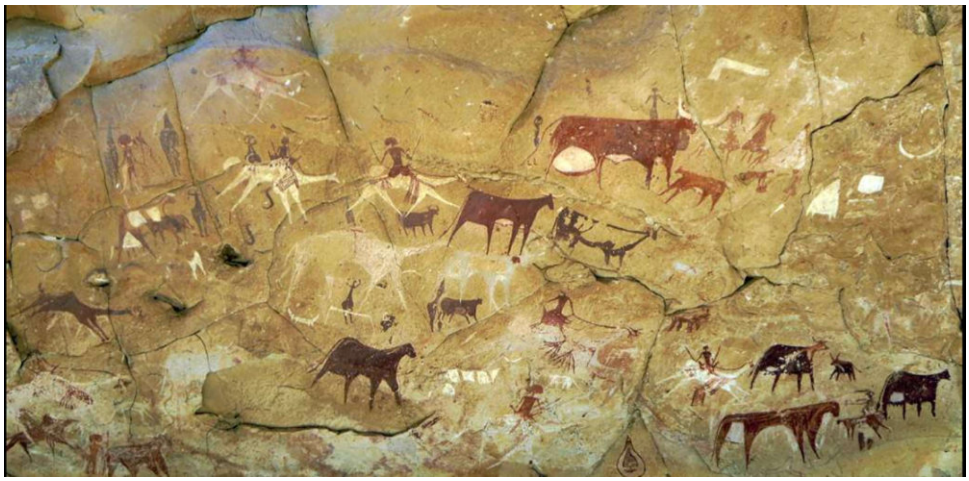
Во текстот „Играта, нашата современичка од дамнина", професорот Џепаровски истакнува дека играта е „суштина не само на севкупната уметност, туку и на човекот во неговото космолошко и антрополошко определување", бидејќи во себе содржи и естетска и антрополошка димензија, а нејзината највисока точка е поврзана со слободата и творечкиот чин (Џепаровски, 2003: 11–12).

Оттука произлегува и современиот интерес за **театарската антропологија**, како дисциплина што ја истражува актерската игра не само како техника или занает, туку како телесно, психолошко и културно дејствување, вкоренето во длабоки човечки и ритуални структури. Во контекст на овој учебник, поимот актерство ќе биде разгледуван токму низ оваа повеќеслојна призма — како уметничка, антрополошка и педагошка појава, која во XX век добива различни облици, типови и методи на актерска игра.

Праисториски цртеж со човечки фигури во движење – телото како основа на изведбата и културната трансформација.

Почетоци на актерството и театарот

Прашањето за почетоците на актерството и театарот е едно од **клучните и најчесто разгледувани прашања** во историјата на сценските уметности. Дел од теоретичарите ги лоцираат овие почетоци во ритуалните практики на шаманите, додека други сметаат дека актерството произлегува од човековиот инстинкт за имитација или од потребата за раскажување и споделување искуства. Во секој случај, „глумењето" или „играњето улоги" претставува составен дел од човековото искуство уште од најраните облици на заедничко живеење и има пресудно влијание врз развојот на театарот.



Праисториски карпести слики со човечки и животински фигури – имитацијата, движењето и наративната претстава како рани облици на колективно изведувачко дејствување.

Како што човечката цивилизација постепено се развивала, така се менувале и формите на изведување, како и улогата на изведувачот во заедницата. Најраните „изведувачи" биле, несомнено, учесници во религиски и магиски ритуали, а првите актери најверојатно биле свештеници, племенски водачи или шамани — машки и женски — на кои им се припишувале натприродни способности. Нивниот општествен статус се одржувал преку духовната улога што ја имале, но и преку нивната изведувачка умешност.

Зооморфна шаманска фигура – трансформацијата на изведувачот како посредник меѓу човечкиот и духовниот свет и стилизиран приказ на шамански фигури во ритуално дејство – телото како носител на магиска и изведувачка функција во заедницата.

Во т.н. примитивни заедници, ритуалните церемонии имале функција да ги објаснат и да ги надминат животните предизвици. Во периоди на суша, на пример, се изведувале ритуални танци и жртвувања посветени на „богот на дождот", со цел да се обезбеди опстанокот на заедницата.

Заедниците пак кои се занимавале со земјоделие, при преминот од едно годишно време во друго, редовно приредувале обредни игри во кои го славеле обновувањето на природните циклуси, од кои непосредно зависел животот на племето.

Ритуален танц поврзан со природните циклуси – колективната изведба како средство за одржување на заедницата и воспоставување хармонија со природата.

Како илустративен пример може да се наведе племето Нахауа од Средна Америка, кое го одбележувало враќањето на летото со ритуална претстава посветена на обновувањето на плодноста, при што биле принесувани жртви. Ловечките заедници, од друга страна, развиле ритуали поврзани со крајот на долгите поларни ноќи. Кај Ескимите, на пример, била изведувана сложена **ритуално-драмска форма**, во која еден раскажувач, актер што користел пантомима, во придружба на женски хор, ја прикажувал кражбата на изворот на светлината и неговото повторно ослободување.

Човечката природа ги поттикнувала луѓето не само да ги објаснуваат, туку и да ги претставуваат животните појави, имитирајќи го светот околу себе и односите во заедницата. Во овие рани облици на изведување, чест мотив биле **раѓањето и умирањето**, како едни од најзначајните настани во човековиот живот.

Симболични праисториски мотиви на кружност и повторување – раѓањето и умирањето како дел од континуираниот животен циклус, преку кој човекот ги осмислувал и претставувал природните појави во раните облици на изведување.

При изведувањето на ваквите ритуали биле користени различни изразни средства. Така, Пигмеите ги користеле мимиката и гласот, а содржината на нивните изведби била поврзана со животот на луѓето и животните.

Во религиските обреди често се користеле костими и маски, кои кај определени култури имале строго утврдени функции и симболични значења. Токму овие елементи — **телото, гласот, маската и ритуалната трансформација** — претставуваат темел врз кој подоцна ќе се развие актерската уметност како автономна сценска практика.

Раните ритуали не се театар во современа смисла, но го содржат **јадрото на актерството**: трансформацијата, изведбата пред заедницата и симболичното дејство.

Првите траги на организирани ритуално-драмски форми се појавуваат во древниот Египет, околу **4000 години пр.н.е.**, што ја вбројува оваа цивилизација меѓу најраните култури со развиени перформативни форми. Во рамки на египетската религиозна и дворска култура се развиле сложени церемонии кои ги комбинирале ритуалот, нарацијата, движењето, музиката и симболичното дејство, создавајќи услови за појава на прадрамски структури.

Еден од најзначајните примери за ваква ритуално-драмска практика е **The Abydos Passion Play** — дворска и народна церемонија што се изведувала еднаш годишно во светиот град Абидос, во континуитет од приближно две илјади години. Овој ритуално-драмски настан бил посветен на митот за богот Озирис и ја прикажувал неговата смрт, распарчување и симболично воскресение преку процесии, говорни сегменти и строго определени улоги.

Египетски релјефи со ритуални процесии и изведби (Абидос)

Пишаните извори од **Раниот династички период (околу 3100–2686 пр.н.е.)** упатуваат на постоење на структурирана драмска акција, во која се среќаваат дијалог, симболично дејство и колективно учество. Овие елементи овозможуваат **Abydos Passion Play** да се разгледува како еден од најраните познати облици на драмска репрезентација. Иако не може да се поистовети со театарот во современа смисла, оваа форма претставува значаен **претходник** на драмата, бидејќи воспоставува однос меѓу изведувачот, дејството и заедницата — основен принцип што подоцна ќе биде јасно артикулиран во античката грчка трагедија.

Египетската култура придавала исклучително значење на празниците и свеченостите, кои биле неразделно поврзани со церемонии, паради и јавни изведби. Музиката, пеењето и телесното движење биле составен дел од сите значајни обреди, а за време на прославите настапувале музичари, акробати, жонглери, магионичари и раскажувачи, што укажува на високо развиена перформативна свест и богата сценска традиција.

Во рамки на хиндуистичката цивилизација (приближно 2700–1500 пр.н.е.) значајно место зазема култот на Шива, кој во подоцнежната хиндуистичка традиција е почитуван како бог на танцот, движењето и изведбата. Во негова чест се одржувале бројни ритуали, фестивали и свечености, што укажува на развиена перформативна и телесно-изразна култура. Сепак, и покрај богатата ритуална практика, не постојат јасни историски докази за развој на театар во структурирана смисла, односно за појава на драмска форма со јасно поделени улоги и оформена сценска организација.

Шива Натараја – бог на танцот и изведбата. Бронзена скулптура и релјеф од храм.

Определени химни во ведската литература, особено во **Ведите**, се напишани во дијалошка форма, што отвора можност тие да биле ритуално рецитирани или изведувани. Овие текстови упатуваат на постоење **прадрамски елементи**, како што се говорната размена и симболичниот наратив, но не дозволуваат со сигурност да се говори за театар како автономна уметничка практика. Поради тоа, хиндуистичката културна традиција од овој период се разгледува како важен пример за **ритуално-перформативно изразување**.

Магиско-религиозниот живот во Средна и Северна Азија е тесно поврзан со **шаманизмот**, како доминантен духовен и обреден систем кај номадските заедници. Населението во овие предели главно се занимавало со рибарство и сточарство и водело номадски начин на живот, а ваквата социјална и економска структура придонела за развој на религиски верувања со слични основни карактеристики. Централно место во овие верувања заземал култот на „Големиот бог" или „Семоќниот творец", кој во определени култури бил поистоветуван со небото како врховен космички принцип.

Во рамки на овој систем на верувања, шаманот бил сметан за **„избран" посредник** меѓу светот на луѓето и светите, невидливи подрачја, недостапни за останатите членови на заедницата. Неговата основна улога била магиско лекување, при што болеста се толкувала како последица на внесување магиски предмет во телото, опседнатост од зли

духови или бегство на душата од телото на болниот. Според верувањата, само шаманот бил способен да ги „види" духовите, да воспостави контакт со нив и да ги истера или, во состојба на екстаза, да ја пронајде и врати изгубената душа.

Шаманскиот обред најчесто претставувал долг и сложен процес, кој можел да трае неколку часови. Во него биле вклучени ритуални движења, пеење, тапани, повторувачки гестови и принесување жртви. Токму овие елементи ѝ даваат на шаманската практика изразена **перформативна димензија**, поради што таа се разгледува како значаен прадрамски облик, во кој телото, гласот, ритамот и трансформацијата на изведувачот играат централна улога.

Стилизиран приказ на шаманска фигура во ритуално дејство – телото, ритамот и трансформацијата како основни елементи на прадрамската перформативна структура.

Кај **народот Сами** (традиционално нарекуван Лапонци), шаманот за време на обредот свирел и удирал на ритуален инструмент (тапан) сè додека не западнел во состојба на екстаза. Во таа состојба се верувало дека неговата душа го напушта телото и се спушта во Долниот свет, во потрага по душата на болниот. Во рамки на овие верувања, шаманите биле сметани за **„господари на огнот"**, што е сродно со верувањата на многу рани заедници, во кои огнот и топлината имале изразена магиско-религиска функција. Обредот, преку ритамот, движењето и телесната трансформација, добивал јасно артикулирана перформативна структура.

Во **Кина**, церемонијалните танци и музичките ритуали претставуваат основа на раните сценски форми, при што изведувачот (актерот) имал поголема важност од фиксираното

драмско дело. Одделни поеми од *Книгата на одите* (период на Династијата Чоу, 1122–255 пр.н.е.), кои биле пеени и придружувани со музика, сугерираат постоење на структурирано дејство што може да се спореди со литургиската драма во Европа за време на средниот век. Иако овие форми не претставуваат театар во класична смисла, тие укажуваат на развиена **ритуално-перформативна традиција**.

Глинени фигури на танчери од древна Кина – ритуално движење и телесна експресија како основа на раните сценски и музичко-церемонијални форми.

Во **Кореја**, според легендата, Дан-Гун (2333 пр.н.е.), митскиот основач на првата корејска држава, го почитувал Ханунг, господарот на Небото, а божествата на земјата биле славени преку пеење, музика и обредни собири. Во Кралството Бујо (околу 1333 пр.н.е.), секоја година во десеттиот месец се одржувале религиски фестивали посветени на богот на небото. Овие свечености вклучувале колективно учество, музика и ритуално дејство, што укажува на **рана форма на сценска организација и заедничка изведба**.

Корејска ритуално-церемонијална изведба – танцот, музиката и телесното дејство како основа на раните сценски и обредни форми.

Египет – Индија – Азија (прадрамски форми)

Со поимот прадрамски форми во овој контекст се означуваат ритуални и перформативни практики кои содржат елементи на изведба, трансформација и симболично дејство, но не поседуваат автономна драмска структура.

Аналитички елемент	Египет	Индија	Азија (шамански и дворски култури)
Културен контекст	Религиско-државна цивилизација	Хиндуистичка цивилизација	Шамански и дворски традиции
Основна форма	Ритуално-драмска церемонија	Ритуално-перформативна практика	Магиско-религиски и церемонијални обреди
Клучни елементи	Мит (Озирис), процесија, улоги, дијалог, колективно учество	Танц, музика, телесна изразност, дијалошки химни	Екстаза, трансформација, ритам, пеење, маска
Улога на изведувачот	Свештеник / ритуален изведувач со строго определена функција	Изведувач како посредник меѓу божественото и заедницата	Шаман или ритуален водач; телото како средство за трансформација
Степен на структурираност	Висок – јасна поделба на улоги и редослед	Среден – симболички и телесно структуриран	Низок до среден – флуидна, екстатична структура
Однос кон театарот	Јасно изразена прадрамска **структура**; директен претходник на драмата	прадрамски **елементи**; не постои автономен театар во овој период	**Перформативна основа**; театарска свест без оформена драмска форма
Функција во заедницата	Космолошка, религиска и политичка легитимација	Духовна, едукативна и ритуална функција	Лекување, посредување со духовниот свет, колективна кохезија

Заедничко за сите овие цивилизации е ритуалната основа на изведувањето. Колективното учество на заедницата, телесната трансформација на изведувачот и симболичното дејствување претставуваат заеднички именители на прадрамските форми во различни културни контексти. Во сите случаи, изведбата има религиска, магиска или космолошка функција и е насочена кон одржување на врската меѓу човекот, заедницата и светот на божественото или природното.

Разликите меѓу овие форми се согледуваат првенствено во степенот на структурираност, јасноста на поделбата на улоги и развојот на наративната организација. Токму постепеното зголемување на формалната структура, стабилизацијата на улогите и издвојувањето на изведувачот од колективот создаваат услови за појава на автономна драмска форма и на театарот во подоцнежните историски периоди.

Актерството во Стара Грција

Сите овие **прадрамски форми** — египетските ритуално-драмски церемонии, индиските перформативни практики и шаманските обреди на Азија — го споделуваат ритуалното потекло на изведбата, но не создаваат театар во автономна смисла. Она што им недостига е јасна драмска фикција, структурирано дејство со конфликти меѓу ликовите и стабилна поделба на изведувачките функции.

Токму во Античка Грција доаѓа до клучен пресврт: **ритуалната изведба се трансформира во драма, а драмата во театар како автономна уметничка форма преку јасна организација на дејството, развојот на ликот, дијалогот и конфликтот.** Грчката трагедија не го напушта ритуалното потекло, туку го преобликува во естетска и драмска форма, во која актерот за првпат станува носител на драмски лик, а изведбата добива автономна уметничка вредност.

Со појавата на античката грчка драма, актерството излегува од доменот на магиско-религиската функција и се поставува како **уметничка практика**, со што започнува историјата на театарот во неговата класична смисла.

Пеењето, танцувањето и пиењето, како клучни елементи на прославите, наведуваат на споредба со прославите поврзани со чествувањето на богот **Дионис** во Стара Грција, познати како дионисии, кога во состојба на пијанство и екстаза учесниците привремено го напуштале својот секојдневен идентитет, се поистоветувале со божественото и се преобразувале во нешто поинакво од она што навистина се. Со овој процес се создава основата за актерството, односно можноста човекот **свесно да влезе во состојба на трансформација и изведба пред заедницата**.

Дионисиски релјеф – музика, танц и екстаза како ритуален контекст на телесна трансформација, од кој произлегува можноста за актерска изведба.

Како што забележува **Аристотел**, „подражавањето на човекот му е вродено од детството и тој се разликува од другите суштества по тоа што најмногу подражава и што своите први сознанија ги стекнува со подражавање; потоа сите луѓе чувствуваат задоволство кога ги набљудуваат творбите на подражавање" (*Поетика*, IV). Оваа мисла ја поставува **мимезата** како темел на актерската уметност и ја поврзува со природната потреба на човекот за учење, препознавање и естетско задоволство.

За актерите кои се појавувале во грчките драми се знае релативно малку. Познато е дека актери биле исклучиво мажи, кои биле плаќани за својата работа, иако не постојат сигурни податоци дека живееле исклучиво од актерскиот приход. Во определени случаи актерите биле и драмски автори, како што е, според традицијата, **Теспис**, кој се смета за првиот актер во историјата на театарот.

Бидејќи во класичната трагедија настапувале само **тројца актери**, а бројот на улоги бил значително поголем, еден актер во текот на драмата извршувал повеќе различни актерски задачи, односно играл повеќе ликови. Актерите, исто така, ги толкувале и женските улоги. Првиот актер ги изведувал најсложените и драматуршки најзначајните улоги и бил нарекуван **протагонист**, вториот **деутерагонист**, а третиот **тритагонист**, на кого најчесто му биле доверувани помали или епизодни улоги, како што се гласници, слуги или споредни ликови.

За време на изведбата, актерите носеле **маски**, кои се разликувале во зависност од жанрот: трагедија, комедија и сатирска игра. Маските биле неопходни и поради тоа што еден актер играл повеќе улоги. Тие биле изработувани од органски материјали, како што се платно, кожа или кора, и се разликувале по форма и израз во трагедијата и во комедијата. Маските имале еден поголем отвор за устата и два помали за очите. Во науката постои претпоставка дека нивната форма можела да придонесе за подобра проекција на гласот, што било особено важно со оглед на големината на античките театри и изведувањето под ведро небо, иако за ова нема цврсти археолошки докази.

Антички театарски маски од теракота, користени во трагедијата и комедијата.
Маските ја нагласуваат типизацијата на ликот и ја засилуваат звучната експресивност на актерот.

Маските ги стилизирале карактеристичните црти на лицето што одговарале на извесен тип лик: нагласените брчки укажувале на старост, мазното чело на младост или ведро расположение, додека положбата на веѓите сугерирала емоционална состојба (подигнати веѓи — радост, намуртени — сериозност или тага, извиткани — злоба). Машките маски најчесто биле потемни, а женските посветли, додека бојата и формата на косата биле определувани според карактерните особини на ликот.

Во античката традиција се правела разлика меѓу **типични (карактерни)** и **нетипични (индивидуални)** маски. Во трагедијата, според античките и подоцнежните извори, се разликувале околу **28 типови маски** (за старци, млади, слуги и женски ликови), во сатирската драма неколку основни типови, додека во комедијата се споменуваат **40 и повеќе различни типични маски**, што укажува на високо развиена систематизација на ликовите и нивната визуелна препознатливост.

Антички грчки театарски маски – средство за типизација на ликовите и визуелна артикулација на трансформацијата на изведувачот, произлезена од дионисиските ритуали и клучна за формирањето на актерството како организирана уметничка практика.

Актерството во Стариот Рим

Со ширењето на римската држава и преземањето на грчкото културно наследство, театарот во **Стариот Рим** доживува значајна трансформација. Иако римскиот театар во голема мера се темели врз грчките драмски модели, улогата и статусот на актерот се менуваат, а актерството постепено се оддалечува од својата религиозна и етичка функција.

За разлика од грчката традиција, во која актерот бил носител на драмски лик со јасна морална и естетска димензија, во Рим тој сè почесто се третира како изведувач на техника и спектакл. Актерската игра се насочува кон надворешниот ефект: јасна декламација, нагласен гест, реторичка виртуозност и телесна експресија. Внатрешната мотивација и психолошката логика на ликот се од второстепено значење во однос на впечатливоста и забавната функција на изведбата.

Посебно место во римската сценска практика зазема **пантомимата** — форма во која актерот, преку движење и гест, често без збор, прикажувал митолошки и наративни содржини. Во овие изведби телото станува главен инструмент на актерот, но без развој на сложена драмска структура или индивидуализиран лик. Паралелно со пантомимата се развиваат и фарсични форми, кои ја нагласуваат комичната и карикатуралната страна на актерската игра.

Римски релјеф со фигури во интензивно движење – пример за телесно ориентирана изведбена практика, сродна на пантомимата и фарсичните форми

Иако актерството станува професија, актерите често биле сметани за лица надвор од моралните и граѓанските норми на римското општество и општествениот статус на актерите во Рим бил **низок.** Оваа маргинализација дополнително придонела актерската уметност да се развива повеќе како **занает и техника**, отколку како уметничка и духовна практика.

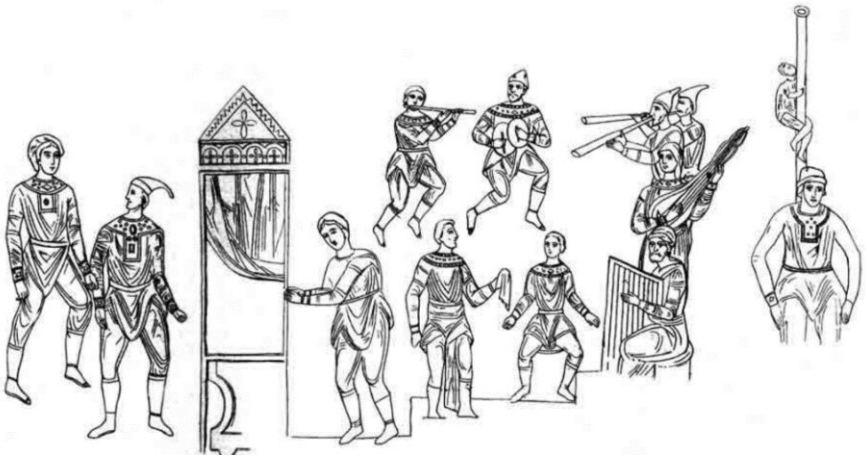
Во поширок историски контекст, актерската практика во антички Рим често се оценува како период на релативна стагнација во развојот на сценската уметност. Истовремено, таа нуди важна поука: доминацијата на техниката и ефектот, без внатрешна оправданост и драмска логика, води кон губење на уметничката длабочина на актерската игра. Овој модел ќе биде напуштен со падот на **Римската Империја**, по што актерството ќе претрпи нова трансформација во рамките на средновековните религиски форми.

Актерството во средниот век

Почнувајќи од раниот **среден век** (приближно од IX век), во Европа се појавуваат патувачки забавувачи кои ја развиле изведувачката вештина до високо ниво. Во различни културни средини тие биле именувани како **жонглери** (*jongleurs*), **шпилери** (*Spieler*), **хистриони** (*histriones*), а во словенската традиција како **скомрахи**. Терминот **мајстерзингери** (*Meistersinger*) се однесува на подоцнежен период (XIV–XVI век) и означува градски, еснафски поети-пејачи, поради што тука се спомнува како доцна појава, а не како типичен облик на раниот средновековен забавувач.

Средновековни минијатури со патувачки музичари (жонглери/шпилери) – изведувачот како носител на музичко-наративна и забавувачка функција, во која пеењето и свирењето се основни облици на јавна изведба пред појавата на институционализиран театар.

Репертоарот на овие изведувачи бил составен од едноставни и лесно разбирливи мотиви, прилагодени на публиката што се собирала по пазарите и јавните простори: тажаленки за несреќно омажени жени, авантури на рицари, комични прикази на секојдневни ситуации и еротски алузии. За време на празници, кога феудалните дворови ги отворале вратите за веселби, жонглерот — кој во исто време бил пејач, свирач, мимичар и раскажувач — настапувал и пред благородништвото, за што добивал храна, облека или привремено засолниште. Во некои случаи, уморен од постојаните скитања, тој останувал во служба на еден господар.



Реконструктивна илустрација на средновековни жонглери: мултифункционални изведувачи чиј репертоар опфаќал пеење, музика, мимика и раскажување пред различни публики.

Словенската театарска историја овие забавувачи ги евидентира под името **скомрахи**. Потеклото на зборот е предмет на различни толкувања, но во секој случај тој се поврзува со скитачи изведувачи, играчи, комедијанти и маскирани актери. Средновековните црковни извори ги опишуваат нивните активности со изразено непријателство. Така, еден католички бискуп од XIII век забележува дека овие „бесрамни суштества" со „нечист јазик" се нафрлаат врз сѐ што е свето и не се срамат да се пресоблекуваат, да носат застрашувачки маски и да изведуваат телесно провокативни игри, што укажува на длабокиот јаз меѓу официјалната христијанска култура и народната изведувачка практика.

Тие шегобијци со валкани лица (итал. *scurrae vagi*) всушност се првите европски актери - скомрахи, виртуози кои лесно ја премостуваа границата помеѓу обичниот говор и уметничкото кажување: пеење, свирење, играње, рецитирање, раскажување… Импровизатори од највисок ранг, околу кои постојано се собираат љубопитни гледачи, следејќи ги на секој чекор. Организирани во мали тајфи (тројца, петмина, седуммина…), овие неуморни забавувачи со векови и низ векови талкаат од село до село, од град до град, влечејќи го целиот свој театар на сопствениот грб: неколку скромни костуми — бели, со долги, предолги ракави; неколку маски — најчесто во форма на стилизирани глави на животни; неколку едноставни, „народни" музички инструменти; понекогаш и некое дресирано животно — најчесто мечка!

Игрите што ги изведуваат скомрахите главно се пагански (наместо христијанскиот дух, велат нивните непријатели, главно црковни достоинственици, тие ги слават „поганите елински обичаи" — пролетни, летни, зимски…). Притоа ги играат игрите што по својот карактер најчесто се „разблудни", „валкани", груби — не само заради „содржината", туку и заради јазикот на кој се изведуваат — „простиот народен јазик". На скомрахите им било префрлано дека умеат да прават и полоши работи: да фрлаат уроци, да гатаат и лекуваат, да одат по панаѓури и, божем, од облаците да предизвикаат молњи и врнежи, хулејќи така на Бога… (Лужина, 2002)

Средновековните црковни записи често забележуваат дека народот, дури и на најсветите празници, наместо на литургија, масовно се собирал на плоштадите каде што скомрахите ги изведувале своите „погани претстави". И на Балканот до денес се зачувани бројни архаични **магиско-ритуални обреди**, меѓу кои најтеатрални се обредите со маски, најчесто групирани под поимот **карневалски свечености**.

Средновековни патувачки изведувачи и религиски сценски практики: минијатури од ракописи и илустрации што прикажуваат жонглери и улични музичари, јавни мистерии и фарсични ликови. Овие форми ја одразуваат народната изведувачка култура во која пеењето, свирењето, мимиката и колективното дејство претходат на институционализираниот театар.

Commedia dell'arte – актерска уметност меѓу средниот век и ренесансата

Иако ***Commedia dell'arte*** не припаѓа на средниот век, туку се појавува во XVI век, во периодот на раната ренесанса, таа во голема мера ги наследува изведувачките принципи на средновековните скитачки актери. Нејзините корени се наоѓаат токму во традицијата на жонглерите, скомрахите и народните изведувачи, кај кои **актерската умешност, телесната изразност и непосредниот контакт со публиката** имале клучна улога.

Во *Commedia dell'arte* **актерот станува централна фигура и носител на изведбата**. За разлика од драмскиот театар заснован врз фиксиран текст, во оваа форма речиси сè му е препуштено на актерот: неговата интуиција, телесна подготвеност, ритмичка прецизност, способност за импровизација и партнерска игра. Основата на претставата не е драмскиот текст, туку **актерската игра како жива, променлива и колективна творечка постапка.**

Претставите се развивале врз основа на **едноставни сижеа** — кратки сценски скици со јасна драмска ситуација — врз чија рамка актерите импровизирале дијалози, гестови и комични ситуации. Со текот на времето, заради поголема сигурност во изведбата, биле кодифицирани монолози, комични сцени и кратки сценарија, познати како **canovacci**, скелетни драмски структури што ја определуваат основната ситуација и редоследот на сцените. Сепак, и во овие услови, **импровизацијата** останувала суштински дел од актерската практика.

Commedia dell'arte се одликува со строго типизирани ликови, кои се препознавале по костимот, маската, начинот на движење и говорот. Меѓу најзначајните ликови се:

- **Панталоне** — стар трговец, алчен, љубоморен и смешен во својата сериозност;
- **Доторе** — „учен" доктор (најчесто по право), карикатура на академската ученост: зборува многу и користи „учен" јазик, но често без вистинска содржина и практична смисла;
- **Колумбина** — слугинка, остроумна, живописна и практична, често посредник меѓу ликовите;
- **Арлекино** — слуга со изразена физичка подвижност, наивен, итар и непредвидлив;
- **Бригела** — слуга, поитроумен и поциничен од Арлекино, склон кон манипулација и практична корист;
- **Пулчинела** — гротескен лик со нагласена телесност и деформирана маска, кој преку контрадикторно однесување и црн хумор ја разобличува суровата страна на секојдневието;
- **Ил Капитано** — лажен воин и фалбаџија, кој се претставува како херој, но во суштина е кукавица; карикатура на воената моќ и машката суета.

Овие ликови не се психолошки индивидуализирани, туку претставуваат **сценски архетипови**, во рамките на кои актерот создава варијации преку движење, ритам, гест и однос со партнерите. **Маската** игра централна улога, бидејќи не го прикрива актерот, туку го насочува кон јасно дефиниран физички и енергетски модел на игра.Иако женските ликови во *Commedia dell'arte* најчесто настапувале без маска, иконографските извори покажуваат дека во определени периоди и контексти се користеле и полумаски или декоративни маски, што сведочи за флексибилноста на сценската практика.

Колумбина - женски лик во *Commedia dell'arte*, прикажан во гравура од XVIII век. Колумбина се појавува со **полумаска или декоративна маска**, што укажува на варијабилноста на сценската практика. Независно од тоа, нејзината улога останува поврзана со телесна експресивност, остроумност и посредување во сценската интрига.

Поединечните маски во *Commedia dell'arte* не функционираат изолирано, туку секогаш како дел од **препознатлив ансамбл на типизирани ликови**. Нивната сценска смисла се остварува преку заемно дејство, контраст и ритмичка размена, при што секој лик ја задржува својата јасно дефинирана физичка и карактерна матрица. **Телесната експресивност, маската и костимот** овозможуваат актерот веднаш да биде препознаен, додека импровизацијата се развива во рамките на однапред утврдена типологија и сценски однос меѓу ликовите.

Типични машки ликови на *Commedia dell'arte* — Панталоне, Доторе, Арлекино, Бригела, Пулчинела и Ил Капитано, прикажани во гравура од XVII–XVIII век. Ликовите се препознаваат по маската, костимот и строго утврдената телесна и говорна типологија, што овозможува брза сценска идентификација и импровизирана драмска игра.

Ликови од Commedia dell'arte - *Zanni, Arlecchino* и *La Donna* прикажани во гравура од XVII век.

Сликата го илустрира контрастот меѓу ликовите на слугите и господарите како и односот меѓу маскираната и немаскираната актерска игра во рамки на импровизираниот сценски модел.

Во *Commedia dell'arte* доминантни изразни средства не се зборот и драмскиот текст, туку **телото, движењето и просторот**. Комичните, но и трагичните ефекти се постигнуваат преку телесна трансформација, прецизно физичко дејство и директна комуникација со публиката. Во таа смисла, оваа форма претставува еден од најзначајните историски примери за театар во кој **актерската техника и сценското присуство** имаат примат над литерарната структура.

Значењето на *Commedia dell'arte* за историјата на актерството е повеќекратно. Таа го афирмира **актерот како творец**, ја воспоставува **импровизацијата** како легитимен уметнички метод и создава модел на телесна актерска игра што ќе влијае врз подоцнежниот развој на европскиот театар — од елизабетанската сцена, преку народните комични форми, до современите актерски методи на XX век.

Арлекино и Зани (Zanni) - гравура од XVIII век што прикажува сцена на изразена телесна и акробатска актерска игра. Физичката динамика, падовите и гротескното движење се клучни елементи на *Commedia dell'arte*, преку кои се остварува комичниот ефект и директната комуникација со публиката.

Антрополошки основи на актерството

Сите овие примери – од ритуалните обреди, преку средновековните изведувачи, до *Commedia dell'arte* – потврдуваат дека кај луѓето, од најстари времиња до денес, постои нагон за актерско вообличување. Сите обреди, култови, прослави, карневали, закопи и разни други обичаи и верувања што постојат кај народите од целиот свет имаат нешто заедничко: настојување да се излезе од самиот себе, да се биде некој друг, да се „претставува", да се влезе во светот на илузијата и да се излезе од стегите што ги наметнува секојдневниот живот.

Многу често, низ овие обреди човекот не се менувал само однадвор, туку минувал и низ внатрешни трансформации: престанувал да биде она што е, минувал низ состојби на екстаза и доживувал прочистување. Минувајќи низ тој процес, човекот всушност станувал актер. Преку зборот, движењето, ритамот, играта, музиката, костимот и маската, елементи кои помалку или повеќе се присутни во сите обреди, кај сите народи, се воспоставувал чин на претставување што го надминува секојдневното постоење.

Во таа смисла, актерството не може да се сведе само на професионална уметничка практика, туку претставува длабоко вкоренета човечка потреба за трансформација и комуникација. Актерот, уште во своите најрани ритуални облици, не е само изведувач, туку посредник меѓу реалното и симболичното, меѓу поединецот и заедницата, меѓу видливото и невидливото. Претставувањето станува начин преку кој заедницата ги осмислува сопствените стравови, желби, верувања и вредности.

Овие антрополошки основи ја објаснуваат истрајноста на актерската уметност низ различни историски периоди и културни контексти. Иако формите на изразување се менуваат, основниот принцип останува ист: телото и гласот на актерот стануваат носители на смисла, а чинот на игра добива значење што ја надминува индивидуалната изведба. Токму оваа длабока врска меѓу ритуалот, трансформацијата и сценската игра овозможува постепен премин од колективните обредни форми кон поразвиени театрални структури.

Врз овие антрополошки темели ќе се развиваат и покомплексните облици на драмска уметност, во кои актерот ќе го напушти ритуалниот контекст, но нема да ја изгуби суштинската способност за преобразба. Во новите историски околности, оваа способност ќе се артикулира преку индивидуализирани улоги, сложен драмски јазик и поинаков однос кон публиката — што ќе стане особено видливо во елизабетанскиот театар.

Ритуални и театарски маски од различни културни контексти како визуелен израз на антрополошката основа на актерството. Маската функционира како средство за излегување од личниот идентитет и влегување во симболична улога, овозможувајќи телесна, психолошка и социјална трансформација. Тоа е темел врз кој ќе се развијат подоцнежните историски облици на драмска уметност и актерска игра.

Актерството во елизабетанскиот период

Во втората половина на XVI и почетокот на XVII век, актерството добива нова културна и уметничка позиција. Во овој период театарот повторно станува значајна јавна институција, а актерот се оформува како професионален изведувач, чие присуство на сцената е клучно за драмското дејство и за односот со публиката.

Актерите биле организирани во постојани ансамбли, најчесто под покровителство на благородници или членови на дворот, што им обезбедувало правна заштита и можност за континуирана сценска практика. Оваа институционализација овозможила постепено професионализирање на актерската уметност и создавање стабилна сценска традиција, во рамки на која се развиваат специфични изведувачки конвенции.

Иако општествениот статус на актерите и понатаму бил често оптоварен со морални предрасуди, нивната професија постепено добива јавен легитимитет и уметничка вредност. Актерот во овој период не е повеќе само носител на улога, туку активен толкувач на драмскиот текст, способен да ги обликува ликовите преку говор, движење, ритам и однос со партнерите на сцената.

Во времето на Шекспир постоела развиена и динамична театарска дејност, иако за актерската уметност не се сочувани многубројни теориски записи. Делата што во почетокот се изведувале биле најчесто кратки комедии во еден чин, наменети за широка публика, а голем дел од нив ги изведувале актерски групи формирани под покровителство на дворот, владетели или благородници. Токму од овие дружини постепено се оформиле првите професионални англиски актери.

Со текот на времето, нивниот репертоар се проширувал со популарни трагикомедии и долги хронолошки драми што се однесувале на настани од англиската историја, а актерската уметност добивала сè поголема изразна сложеност и сценска самостојност.

Меѓу најзначајните актери на овој период се издвојува **Ричард Барбиџ (Richard Burbage)**, близок соработник и пријател на Шекспир, водечки актер во дружината на лордот Коморник, градител и основач на прочуениот театар **„Глоб"** (**Globe Theatre),** како и прв толкувач на улогите на Хамлет, Лир, Отело и Ричард III. Барбиџ важел за реалистичен и природен актер, чија игра се одликувала со внатрешна логика и сценска уверливост. Самиот Шекспир исто така настапувал како актер, но, според сведоштвата, не достигнал уметничка височина споредлива со онаа на Барбиџ.

Елизабетански период: гравури и рани илустрации што ја прикажуваат архитектурата на јавните театри (Globe Theatre) и сценската практика во времето на Шекспир — отворена сцена и непосреден однос меѓу актерите и публиката.

Сочувани се записи и за други значајни актери од елизабетанската епоха, меѓу кои **Едвард Алејн**, (**Edward Alleyn)** водечки актер во дружината **„Човекот на адмиралот"** (*Admiral's Men*). Тој бил исклучително популарен кај народната публика, но неговата актерска игра, во споредба со онаа на Барбиџ, се сметала за пореторична и поизвештачена.

Во елизабетанскиот театар драмските писатели активно соработувале во поставувањето на своите дела: ги бирале актерите, давале сценски сугестии и пишувале имајќи ги предвид конкретните актерски способности на изведувачите. Иако Шекспир никогаш не напишал посебен теоретски есеј за глумата, неговите ставови за актерската игра и за театарската уметност воопшто, јасно се артикулирани во самите драмски текстови.

Најдиректно овие ставови се искажани преку ликот на **Хамлет**, во неговото обраќање кон актерската трупа — пасус што често се толкува како своевидна програма за актерската уметност.

Шекспир сметал дека:

„Сè што е претерано е против смислата на играта, а нејзината цел, во почетокот и сега, била, и е, да држи тукуречи огледало спроти природата — на доблеста да ѝ го покаже сопствениот лик, на подбивот сопствената слика, а на поколенијата на човекот и нивниот сопствен облик и отпечаток."

*(*Хамлет*, III чин, слика II)*

Во упатствата што им ги дава на актерите, тој во повеќе наврати ја нагласува потребата од ***умереност и мерка***, повикувајќи ги *„и во вителот на страста да зрачат со мерка што ќе ѝ даде благослов".*

(*Хамлет*, III чин, слика II)

Противставувајќи се на извештачениот и пренагласен стил на игра што сè уште бил присутен на сцената, Шекспир остро забележува:

„Говорете ги зборовите, ве молам, како што ви ги изговорив јас, да ви се лизгаат низ јазик"… „…ме навредува до срце кога слушам како некој збитак со перика на тиквата ја кине страста во крпи и партали, како им ги дупи тапанчињата на простаците од партерот, што не се способни за ништо освен за необјасниви пантомими и врева."

*(*Хамлет*, III чин, слика II)*

Шекспир има јасен став и кон импровизациите во стилот на **Commedia dell'arte**, предупредувајќи ги актерите-шутови да не го надминуваат напишаниот текст заради евтин комичен ефект:

„И тие што ви ги играат шутовите нека не зборуваат повеќе од напишаното за нив, зашто меѓу нив има и такви што се смеат сами од себе, за да ги насмеат неколцината недоквакани гледачи, а за тоа време можеби се расправа некое битно прашање за целата драма. Тоа е криминално и покажува најжална амбиција кај шутот кој со неа се служи…" *(*Хамлет*, III чин, слика II)*

На тој начин, елизабетанскиот период претставува клучна етапа во развојот на актерската уметност: време во кое актерот се оформува како професионален и креативен уметник, а сценската игра се движи кон поголема природност, внатрешна логика и усогласеност меѓу зборот, движењето и драмската смисла.

Актерството во XVIII и XIX век

Расправата за односот меѓу вистинитоста во уметноста и сценскиот израз, од една страна, и реторичката, надворешна природа на актерството, од друга, започнува уште во времето на Шекспир. Таа продолжува и во XVIII век низ низа теориски и драмски текстови. Меѓу нив се вбројуваат драмскиот текст на **Молиер (Molière)** – *Ненадејно во Версај* (**L'Impromptu de Versailles**), како и книгата *Комедијан* (**Le Comédien**) од францускиот новинар **Ремон Сен-Албин (Rémond de Saint-Albine)**, која подоцна послужила како основа за делото *Актер или расправа за уметноста на изведбата* од **Џон Хил** (**The Actor; or, A Treatise on the Art of Playing** - **John Hill,** London, 1750**)**. Во англиското издание на трактатот *Актер* се поставува прашањето: кои квалитети се потребни за да се стане актер? Како прв квалитет се наведува разбирањето, „зашто од него произлегува правилното сфаќање на сето останато". Вториот е чувствителноста односно способноста актерот да биде допрен од страстите што драмата треба да ги предизвика. Третиот е духот: жива имагинација и брзина на мислата, благодарение на кои изведбата добива енергија и убедливост. Разбирањето му овозможува на актерот да ја согледа целината на улогата, додека чувствителноста и духот ја поттикнуваат нејзината жива сценска реализација. Овие три елементи: разбирањето, чувствителноста и духот, се поставуваат како основни критериуми за актерската работа во теориската мисла на XVIII век.

Во текот на XIX век, овие прашања добиваат нова тежина, бидејќи актерството сè појасно се соочува со централната дилема: дали актерот треба навистина да ја доживее емоцијата што ја прикажува, или таа треба свесно да ја контролира и обликува на сцената? Оваа дилема – дали актерот треба навистина да ја доживее емоцијата или свесно да ја контролира – станува темелна тема на актерската теорија во XIX век (Strasberg, 1987: 30–32).

Во првата половина на XIX век доминира романтизмот, кој ја нагласува субјективноста, силниот емоционален набој и индивидуалниот сценски израз. Актерот се доживува како исклучителна личност, водена од инспирација и страст, а сценската игра често се темели на интензивно емоционално изразување, кое често не било систематски контролирано. Вистинитоста на играта се поврзува со силата на чувството, но без јасен систем што би овозможил стабилност и повторливост во изведбата.

Во втората половина на XIX век, романтичарскиот модел постепено отстапува место на реализмот, кој го пренасочува вниманието кон секојдневниот човек и кон психолошката мотивираност на неговите постапки. Реализмот настојува сценската игра да биде веродостојна, логична и втемелена во препознатливи животни ситуации. Актерот повеќе не треба само да изразува чувство, туку да ја разбере причината за неговото појавување и неговото место во целината на драмското дејство.

Театарски ентериери и сценски простори од XIX век

Кон крајот на XIX век се развива натурализмот како поостра и порадикална форма на реализмот. Додека реализмот се стреми кон верно прикажување на секојдневниот живот и општествените односи, натурализмот оди чекор понатаму и настојува да ја прикаже човековата егзистенција во нејзините најконкретни и често непријатни облици. Во оваа перспектива, човекот не се согледува како целосно слободно и автономно суштество, туку како личност чие однесување е силно условено од наследните особини и од средината во која живее.

Во актерската игра, ваквиот пристап бара зголемена аналитичност и деталност: актерот не треба само да прикаже извесна емоција, туку да покаже зошто и како таа настанува. Емоционалната состојба се гради постепено, како последица на животната ситуација на ликот, а не како изолиран или случаен израз. На овој начин, суштинската дилема на XIX век добива појасна форма во актерската практика – дали актерот треба навистина да ја доживее емоцијата што ја прикажува, или треба свесно да ја обликува и контролира на сцената?

Во теориската мисла од овој период значајно место зазема есејот на Дени Дидро (Denis Diderot) **„Парадоксот на актерот"** (*Paradoxe sur le comédien*), кој претставува прв систематски обид за аналитичко дефинирање на актерската уметност. Во него Дидро воспоставува типологија на два вида актери: афективниот актер, кој се води од непосредното чувство и спонтано реагира, и рационалниот актер, кој дејствува со свесна контрола, дистанца и прецизност. Иако поедноставена и теориски поларизирана, оваа поделба ќе има долготрајно влијание врз подоцнежните теории за актерската игра.

Во истиот контекст се појавуваат и обидите на **Франсоа Делсарте (François Delsarte)** да воспостави систем на поврзување меѓу телесните позиции и емоционалните состојби. Незадоволен од механичкиот начин на предавање на актерските техники во своето време, Делсарте се обидува да покаже дека емоционалниот импулс предизвикува соодветна телесна реакција. Сепак, неговиот систем со текот на времето се сведува на механичка примена на телесни пози и не успева целосно да го разреши односот меѓу внатрешниот импулс и надворешниот израз. Со тоа, Делсартовиот систем останува значаен историски чекор, но не и целосно применлив метод за актерска работа.

Сите овие процеси укажуваат на постепено поместување на интересот од надворешниот ефект кон внатрешната логика на сценското дејствување, како и на потребата од актерски метод што ќе ги поврзе чувството, свеста и техниката. Токму оваа историска и теориска потреба создава предуслови за појавата на системот на Константин Станиславски, кој ќе понуди прв кохерентен обид за поврзување на внатрешното доживување, сценското дејство и подоцнежната актерска обука.

Актерска гестикулација во XVIII–XIX век. Телесниот израз се систематизира како средство за свесно обликување на емоцијата, а не како спонтан излив.

Актерството во земјите на Далечниот Исток

На крајот од овој историски преглед неопходно е да се осврнеме и на актерството во театрите на **Далечниот Исток**, бидејќи токму овие традиции претставуваат значаен извор на инспирација за голем број режисери и театарски реформатори на XX век, кои се предмет на анализа во овој учебник. Театрите на Далечниот Исток нудат поинакво разбирање на односот меѓу **телото, дисциплината, формата и сценското присуство**, што силно влијаело врз модерната европска театарска мисла.

Катакали театар претставува еден од најстрогите и најдисциплинираните облици на актерска уметност. Актерите започнуваат со својата обука уште на дванаесетгодишна возраст, а школувањето трае приближно осум години. Условите за прием се јасно определени: физичка хармонија, флексибилност на телото, музикалност и добро здравје. Обуката се одвива секој ден, освен недела, во исклучително напорен ритам – од раните утрински часови до доцна навечер. Дисциплината што се бара од идниот катакали-актер е исклучителна и подразбира целосно потчинување на телото и умот на сценската форма.

Во **Пекиншката опера**, обуката за актерите исто така започнува во детството, најчесто околу дванаесеттата година, во специјализирани школи и институти. Актерот мора да ги совлада сите изведувачки вештини: пеење, глума, акробатика и пантомима. Особено е важно што, и покрај високото ниво на стилизација, изведбата не смее да биде празна форма. Од актерот се очекува вистинска глума, но со јасна свесност и дистанца — актерот никогаш не треба да биде „вон себе", туку постојано да задржи контрола над изведбата и формата.

Кабуки театарот се темели врз строго кодифициран систем на презентација, што поставува високи барања пред актерите. Секој кабуки-актер мора да помине темелна и долготрајна подготовка, која започнува уште во детството. Обуката опфаќа повеќе области на уметничката култура и не се сведува само на индивидуален талент, туку на постепено усвојување на акумулираното знаење. Особено значајно е тоа што голем дел од драмската техника во кабуки не е резултат на лична инвенција, туку на генерациски пренос на искуство. Оваа традиција се негува како фамилијарно наследство, а постојат семејства на кабуки-актери кои ја продолжуваат актерската линија и до седумнаесет генерации наназад. Заедничко за овие источни театарски форми е **долготрајната обука, апсолутната дисциплина и приматот на телото** како основен носител на сценската смисла. Актерството тука не се сфаќа како момент на инспирација, туку како резултат на години систематска работа, повторување и усовршување.

Актерски традиции на Далечниот Исток: *Катакали* (Индија), *Пекиншка опера* (Кина) и *Кабуки* (Јапонија). Овие строго кодифицирани форми се темелат на долготрајна обука, дисциплина и прецизна контрола на телото, гласот и сценското присуство, и претставуваат значаен извор на инспирација за модерната актерска мисла на XX век.

Систематизација на актерската работа: крај на XIX и почеток на XX век

И покрај големиот број написи, книги, предавања и теоретски размислувања за уметноста, сè до крајот на XIX век не постоел систематски труд што би му понудил на актерот практична помош во моментот на реализација на неговата креативност, ниту пак јасна методологија што би му помогнала на педагогот во работата со ученикот. Сè што било напишано за театарот најчесто се движело во рамките на филозофијата и естетиката и давало општи согледувања за целите и вредностите на уметноста, но ретко било навлегувано во конкретниот процес на актерската работа.

Поради ваквата празнина меѓу теоријата и практиката, иако актерот често се определува како централна фигура на театарската уметност, токму нему му било посветено најмалку внимание. Повеќето теоретски текстови не одговарале на суштинските практични прашања: **како се пристапува кон улогата, од каде започнува процесот на градење, како се развива ликот, како се работи со почетник, а како со искусен актер.** Недостигале основи и заеднички принципи што би можеле да послужат како јасна и применлива педагошка насока.

Во исто време, во потрагата по нови сценски изрази, кон крајот на XIX и почетокот на XX век се појавуваат струи во кои актерот сè почесто се третира како визуелен елемент во сценската композиција. Верувањето дека театарот е пред сè визуелна уметност доведува до експерименти во кои актерот станува строго контролиран изведувач. Во оваа линија се вклучува и размислувањето на Едвард Гордон Крејг, кој во потрага по „идеален театар" го формулира концептот на „супер-марионета", при што актерот е замислен како совршено дисциплиниран носител на форма и движење. Слични тенденции се појавуваат и кај италијанските футуристи и германските експресионисти, каде што актерот е поттурнат во втор план или се користи како пластичен елемент, потчинет на светлината, просторот и предметите. Иако овие експерименти го прошируваат театарскиот јазик, тие истовремено ја потиснуваат актерската автономија и ја доведуваат во прашање неговата креативна и внатрешна работа.

Паралелно со овие формални истражувања, кон крајот на XIX и почетокот на XX век се засилува потрагата по реалното и „вистинитото" во театарот. Актерството се соочува со поширокото движење за ослободување и редефинирање на човечкото тело — и во социјална, и во уметничка смисла. Целта на оваа потрага е откривање на „вистината", односно на „вистинската" душа на ликот, како внатрешна и егзистенцијална реалност. Во овој контекст, пробите во театарот стануваат подолги и поаналитични и се користат како процес во кој актерот добива можност постепено да ја изгради сложената внатрешна конструкција на ликот. Се настојува да се разберат условите што го обликувале неговото однесување: животните околности, минатото, општествените притисоци и личните односи.

Овие процеси се надоврзуваат на развојот на реализамот и натурализмот во XIX век. Реализмот настојува сцената да го прикаже животот во неговата препознатливост и психолошка логика, додека натурализмот оди чекор понатаму и го прикажува човекот како суштество силно условено од наследните карактеристики и од средината во која живее. Сценскиот лик престанува да биде носител на апстрактна идеја или симбол и станува резултат на конкретни животни и општествени околности.

Овие насоки имаат директни последици за актерската практика и водат кон зголемена потреба за прецизност, деталност и долготрајна подготовка. Интуицијата и талентот повеќе не се доволни. Станува сè појасно дека актерството има потреба од систематски пристап што ќе ја поврзе внатрешната работа на актерот со конкретна, повторлива и педагошки пренослива практика.

Многу актери се обидувале да го постигнат тоа инстинктивно, но дури со појавата на системот на Константин Станиславски, кој е темелен и врз теорија и врз практика, се воспоставува јасен методолошки мост меѓу внатрешното доживување, сценската акција и педагошката работа. Во тој контекст станува нужно и поимно разграничување: поимот актерство се однесува на поширокатa уметничка и антрополошка категорија, додека терминот актерска игра ги означува конкретните техники, методи и облици на сценска изведба.

На тој начин, кон крајот на XIX и почетокот на XX век се создаваат предусловите за пресврт во развојот на актерската уметност.

Константин Сергеевич Станиславски - основоположник на современиот актерски метод

ТЕОРИЈА НА АКТЕРСКАТА ИГРА ВО XX ВЕК

Во XX век доаѓа до суштинска трансформација на пристапите кон актерската работа. Централно место заземаат методите и теориските размислувања на Станиславски, Мејерхолд, Брехт и Гротовски, не само поради нивната историска важност, туку и затоа што се јасно артикулирани на теориско ниво и истовремено се темелат врз долгогодишна и интензивна практична работа со актери.

Станиславски своето трагање го започнал како лично и професионално истражување на прашањето: **Како актерот да биде уверлив на сцената**. Во таа насока, тој ги испитувал механизмите преку кои актерот ги обликува своите чувства, сензации, мисли и внатрешни состојби во процесот на градење на ликот. Овој аспект на неговата работа може да се определи како истражување на **психолошката димензија на актерската игра**, како обид да се разбере внатрешниот процес што стои зад сценското дејство.

Истражувањето на **физичкиот аспект на актерската игра,** најчесто се поврзува со работата на **Мејерхолд** и **Гротовски**, но нивните пристапи произлегуваат од суштински различни позиции. Кај Мејерхолд, физичката организација на актерот се развива во критички однос кон системот на Станиславски и задржува врска со проблемот на актерската техника, додека работата на Гротовски од самиот почеток се заснова на радикално отфрлање на психолошкиот реализам и на поставување на актерската игра како психофизички, лабораториски и ритуален процес.

Во теоријата на **Брехт**, пак, доминантен е интересот за актерот како **свесен општествен субјект**. Брехт го разгледува актерот не само како изведувач на улога, туку како личност, индивидуа и член на определена општествена и историска заедница, која презема одговорност за своите сценски постапки. Актерот кај Брехт не се „губи" во ликот, туку одржува **дистанца**, со цел да овозможи критичко согледување на дејството и општествените односи што ги претставува.

Важно е да се нагласи дека овие аспекти — **психолошкиот, физичкиот и социјалниот** — не можат строго да се раздвојат и да му се припишат исклучиво на еден автор. Кај секој од наведените режисери и теоретичари се присутни сите три димензии на актерската игра, но со различна тежина и нагласеност, во зависност од нивните естетски цели, педагошки приоритети и историски контекст.

Дополнително, **Станиславски, Мејерхолд, Брехт и Гротовски** се појавуваат во јасен хронолошки ред, при што секој од нив ја презема, преиспитува и надградува работата на своите претходници. Овој **развоен континуитет** е од клучно значење за разбирање на теоријата на актерската игра во XX век, бидејќи покажува дека актерските методи не настануваат како изолирани системи, туку како резултат на постојан дијалог меѓу **теоријата, практиката и историските околности**.

Во овој учебник, наведените теории и пристапи се разгледуваат **не како затворени системи**, туку како **отворени методолошки линии** што се следат преку нивната педагошка примена, актерската практика и конкретните сценски резултати. Таквиот пристап овозможува појасно согледување на **начинот на кој теоријата се претвора во жив актерски процес**.

ПОСТАВУВАЊЕ ОСНОВИ: СИСТЕМОТ НА КОНСТАНТИН СТАНИСЛАВСКИ

Константин Сергеевич Станиславски - еден од најзначајните реформатори на актерската уметност **и** основоположник на современиот актерски метод**,** чија работа **го обележува преминот кон реализам и психолошка продлабоченост во театарот на почетокот на XX век.**

„Станиславски беше првиот голем творец на актерскиот метод во театарот, и сите ние кои се занимаваме со театарските проблеми можеме да дадеме само лични одговори на прашањата кои тој ги поставил. **"**

Јежи Гротовски, ***Кон сиромашниот театар***

Иако системот, односно методот на Станиславски, и денес претставува најзастапен пристап што се користи во театарските школи низ светот, постојат бројни критики што се упатуваат кон него. Но, не смее да се занемари **времето и контекстот во кои настанал овој метод.** Станува збор за Русија од крајот на XIX век — период во кој театарот постепено се ослободува од романтичарското наследство, а почетокот на XX век е време на реализмот и натурализмот, што ја наметнува потребата од подлабоко, психолошки оправдано и органско сценско дејствување.

Потеклото на Станиславски и животната средина во која растел му овозможиле широко образование, особено во областа на уметноста. Тој имал можност да се запознае со делата на **Молиер, Шекспир и Корнеј**, а значајно влијание врз него имале и теориските написи на **Пушкин и Гоголъ**. Особено силен впечаток врз него оставила работата на **Војводата од Мајнинген,** кој во 1871 година за првпат систематски го применува сценскиот реализам, особено преку **колективната актерска игра** (играта на ансамблот), историската точност и прецизната режиска организација.

Годината 1897 се смета за исклучително значајна, не само во животот на Константин Сергеевич Станиславски, туку и за развојот на театарската уметност воопшто. Во јуни истата година, во московскиот ресторан „Славјански базар", тој се среќава со Владимир Иванович Немирович-Данченко, драматург, критичар и театарски педагог, а по легендарната осумнаесетчасовна дискусија, двајцата одлучуваат да ја реализираат идејата за нов театар со јасно дефинирана уметничка програма. Оваа средба не претставува само организациски чин, туку и јасно формулирање на заедничка уметничка визија насочена кон реформа на актерската игра, репертоарната политика и односот кон драмскиот текст.

Нивната замисла не била само да основаат нова институција, туку да создадат лабораториски простор за долгорочни уметнички истражувања, во кој актерските проби, анализата и актерската обука ќе добијат централно место.

Како резултат на овој договор, во 1898 година е основан Московскиот уметнички академски театар (Московский Художественный Академический Театр – МХАТ), институција што ќе го одбележи почетокот на XX век и ќе има пресудно влијание врз развојот на модерниот театар, токму преку спојот на режисерско-педагошките истражувања на Станиславски и драматуршко-организациската визија на Немирович-Данченко, кој ќе има клучна улога во обликувањето на репертоарот и во афирмацијата на драматурзи како Антон Павлович Чехов и Максим Горки.

Константин Станиславски и Владимир Немирович - Данченко

Иако МХАТ бележел значајни уметнички успеси и стекнал меѓународен углед, особено со поставувањето на драмите на Антон Павлович Чехов (*Галеб*, *Вишновата градина*, *Вујко Вања*), Станиславски чувствувал длабоко незадоволство, пред сè од сопствената актерска игра, но и од слабостите на тогашните вообичаени начини на сценска изведба, односно од доминантните актерски конвенции на времето. Тој сè појасно согледувал дека ефектната надворешна изведба и интуитивната инспирација не се доволни за создавање доследна и повторлива уметничка форма. Во рамките на заедничката работа во МХАТ, Немирович-Данченко, како драматург и уметнички раководител обезбедувал институционална и репертоарна поддршка за овие експерименти, иако методолошките истражувања на актерската техника останувале примарно во доменот на Станиславски.

Во една таква творечка криза, тој повторно се навратил кон идејата за создавање своевидна „граматика" на актерската игра, односно систем на принципи што би овозможиле свесно и контролирано обликување на внатрешниот живот на ликот. Токму во овој период започнува оформувањето на познатиот „Систем", со кој Станиславски настојувал да им помогне на актерите да ја надминат механичноста во играта и

потпирањето на надворешната техника, да го пронајдат „внатрешното чувство" и свесно да го насочуваат внатрешното дејствување на ликот.

Ансамблот на МХАТ, колективно читање и анализа на текст на Чехов

Ова трагање по систем се интензивира околу 1906 година и продолжува сè до неговата смрт во 1938 година. Поради постојаното преиспитување и усовршување на актерската техника, Станиславски често се соочувал со отпор кај своите колеги, кои очекувале стабилност и јасна формула што би гарантирала сигурен и повторлив сценски резултат. Токму оваа еволутивна природа на неговите размислувања ќе доведе до вообичаената поделба на неговата работа на „рани" и „доцни" фази, кои не претставуваат противставени методи, туку различни акценти во рамките на еден истражувачки процес што никогаш не бил конечно затворен.

Сцена од претставата „На дното" (Максим Горки), поставка на Московски уметнички академски театар, 1902 година. Пример за сценски реализам и органско дејствување, преку кои Станиславски ги проверува и развива принципите на својот „Систем" во практична театарска работа.

Со цел да ја оддели практичната работа во театарот од истражувачката работа врз системот, Станиславски основал неколку **театарски студија**. Од овие студија произлегле имињата на Всеволод Емилевич Мејерхољд (Всеволод Эмильевич Мейерхольд), Евгениј Багратионович Вахтангов (Евгений Багратионович Вахтангов), Михаил Чехов (Михаил Александрович Чехов) и Ричард Болеславски (Ryszard Bolesławski)) — творци кои извршиле значајно влијание врз развојот на театарот, не само во Русија, туку и пошироко. Михаил Чехов и Ричард Болеславски го продолжуваат и развиваат учењето на Станиславски и го пренесуваат во Соединетите Американски Држави, каде што се здобива со голема меѓународна слава по турнејата на Московскиот уметнички академски театар (МХАТ) во периодот од 1922 до 1924 година.

Со цел да се разбере „Системот" не само како теоретска конструкција, туку како резултат на конкретна сценска и педагошка практика, неопходно е вниманието да се насочи кон работата во рамките на Московскиот уметнички академски театар. Токму низ колективната работа со ансамблот и преку конкретни сценски поставки, Станиславски ги проверува, коригира и развива своите принципи, поврзувајќи ја актерската техника со живиот театарски чин.

Ансамблот на Московски уметнички академски театар што учествувал во создавањето на новиот модел на актерска игра, заснован на дисциплина и долготраен истражувачки процес.

СИСТЕМОТ НА СТАНИСЛАВСКИ

Станиславски е првиот кој, како што вели Сер Џон Гилгуд (Sir John Gielgud), „нашол време да ги објасни оние илјада работи кои секогаш го мачеле актерот и ги фасцинирале студентите" (Stanislavski, 2003: x). Навистина, систематизирањето на неговите согледувања започнало релативно доцна, поради што не успеал целосно да ја реализира замислената трилогија за обука на актерот. Целосно завршени се само **„Мојот живот во уметноста"**, неговата автобиографија, и **„Самоизградба на актерот"**, првиот дел од планираната трилогија.

Првите разговори меѓу Станиславски и Норман Хапгуд (Norman Hapgood) и Елизабет Рејнолдс Хапгуд (Elizabeth Reynolds Hapgood) за објавување книга во која би ги вообличил резултатите од своето актерско искуство започнале уште во 1924 година. Сепак, Станиславски бил целосно ангажиран со работата во театарот и оперското студио, што значително го забавило процесот на средување на материјалот. Дополнително, тој никогаш не бил целосно задоволен од напишаното и, како што самиот истакнува, „секогаш се надевал дека ќе пронајде подобар пат за да ја оствари својата цел" (Stanislavski, 2003: ix). Поради тоа, тој не сакал неговите текстови да се сфатат како строги правила или како затворен систем.

Под влијание на неговите американски пријатели, Станиславски сепак прифатил да објави барем еден дел од замислената трилогија. Така, англиското издание на *„Самоизградба на актерот*" (*An Actor Prepares*) било објавено во Америка и Англија во 1936 година, две години пред неговата смрт, и пред објавувањето на руското издание, кое се појавило две недели по неговата смрт.

Материјалот за останатите две дела — **„Градење на карактерот"** и **„Создавање на улогата"** — бил подготвен околу 1930 година, но нивното објавување било одложено. Елизабет Рејнолдс Хапгуд го добила овој материјал од синот на Станиславски во 1960 година и ѝ било потребно подолго време за да ја исполни задачата што ѝ ја доверил самиот автор: да ги елиминира дуплирањата и да го прилагоди текстот така што ќе биде разбирлив и применлив за актери надвор од рускиот културен контекст.

Главната цел на овие дела, кои претставуваат неизоставна литература за актерите и режисерите, е **да му се помогне на актерот да го развие својот целосен капацитет — интелектуален, физички, духовен и емоционален — за да може да ја исполни улогата како целосно човечко суштество**, способно да ја доведе публиката до смеа, солзи и длабоки емоционални доживувања (Stanislavski, 2006: xii).

Трагањето на Станиславски започнува од низа суштински прашања: зошто актерот една вечер игра уверливо, а друга не? Што навистина се случува во процесот на градење на улогата? „Не постојат ли средства со кои актерот свесно би можел да се доведе до онаа состојба што на генијалните им е дадена од природата?" Овие прашања го придружувале Станиславски со години и го воделе кон претпоставката дека актерската креативна состојба може да се развие и усоврши преку систематска работа.

Во својот систем, Станиславски не нуди готови формули, туку го води актерот постепено кон создавањето на улогата, почнувајќи од совладување на основните поими што го формираат творечкото расположение. Наместо да пропишува конкретен начин на игра, тој се обидува да му покаже на актерот **пат на размислување и истражување**.

Неговите методи се покажале ефикасни кога биле применувани со разбирање, а бројни театри и актери остварилe значајни уметнички резултати врз основа на принципите што ги формулирал. Целта на Станиславски не била создавање копии или имитации, туку развивање индивидуални и креативни актерски остварувања. Токму поради тоа го напуштил своето прво училиште за глума, во кое се инсистирало на повторување на изразните модели на постарите актери. Неговиот педагошки пристап не се темелел на пренесување готови форми, туку на создавање услови актерот самостојно и органски да го изгради сценскиот лик.

Своите дилеми, согледувања и можни решенија за актерската работа, Станиславски ги изложил во делата што ги напишал, минувајќи низ бројни преработки и ревизии. На македонската читателска публика најпознати ѝ се **„Мојот живот во уметноста"** и **„Самоизградба на актерот"**, кои претставуваат основа за разбирање на неговиот систем и неговото трајно влијание врз развојот на актерската уметност.

Во продолжение, клучните принципи на системот се разгледуваат преку структурата и поимите разработени во *„Самоизградба на актерот",* како основа за практичните вежби што следат.

САМОИЗГРАДБА НА АКТЕРОТ

Во *„Самоизградба на актерот"* клучните поими со кои се среќаваат учениците и актерите се разјаснети преку примери и разговори со учениците на замислените часови по глума. **Системот е напишан во форма на дневник на еден ученик во театарска школа**, при што учениците, водени од професорот, многу често и самите доаѓаат до одговорите.

Првите поими со кои се среќаваат учениците, идни актери, на часовите по глума се **дилетантизам, сценска уметност и занает**. Едно од првите прашања што се поставува е: *зошто мојата вчерашна игра не е иста како денешната?* Во овие поглавја од системот, кога младите актери се соочуваат со стравот од сцената, се зборува за тоа **како да се совлада тој страв**, како да се ослободат од грчот што го совладува и оневозможува телото, и како да се придвижи и води нашата **органска природа**.

Станиславски вели дека секогаш треба да се создава **„свесно и верно"** (Станиславски, 2003: 29), зашто на тој начин се буди потсвесното. Актерот може да ѝ се доближи на улогата доколку, додека е на сцената, **мисли и дејствува логично, доследно и човечки**. Така актерот ќе може да ја „преживува" улогата, да го прикаже внатрешниот живот на ликот што го толкува, да му ги даде своите сопствени чувства и да игра **„од срце"**.

За да може сценската игра на актерот да биде оправдана, логична и доследна, тој треба постојано да си го поставува прашањето **„кога би"**, да размислува за **зададените околности** и со нивна помош да ја поттикнува својата **имагинација**. На тој начин актерот го создава она што драмскиот автор не го напишал, го дополнува, продлабочува и оживува текстот. Доколку актерот нема фантазија, тој или треба свесно да ја развива, или да ја напушти сцената. Актерот треба свесно да ја поттикнува својата фантазија така што постојано ќе си поставува прашања, во текот на целиот свој професионален живот и за секоја улога што ќе ја работи.

Прашањата: **кој, кога, каде, како, зошто, поради што и заради што**, му помагаат на актерот да создаде **конкретна и жива слика** за она што ќе го игра на сцената.

Дејствувањето на сцената мора да биде **оправдано, логично и доследно**, а тоа е нераскинливо поврзано со веќе споменатите зададени околности. „На сцената треба да се дејствува, дејството, активноста — ете врз што се гради драмската уметност, уметноста на актерот" (Станиславски, 2003: 51). Дел од зададените околности се определени во содржината на драмата или сцената, а останатите зависат од тоа **што сакаат режисерот и актерот да постигнат**, од нивната концепција, фантазија, искуство и сценско размислување.

Имагинацијата на актерот мора постојано да биде активна. **„Кога би"** и зададените околности му помагаат на актерот да ја збогати својата улога, да ја надмине општата претстава што ја има за ликот и да ја направи улогата конкретна. За да бидат конкретни дејството и улогата, потребно е да се одговори на следниве прашања:

КОЈ – ***кој го изведува дејството***
(на пр., не може на ист начин да ја отвори вратата **Хамлет** од трагедијата *Хамлет* и **Хлестаков** од *Ревизор*;
истото дејство поинаку ќе го изведе **крал**, поинаку **слуга**, поинаку **дете**, а поинаку **возрасен човек**).

КОГА – ***во кое време се случува дејството***

(на пладне, рано наутро, дење, ноќе;)
различно е дејството ако е изведено **веднаш по будење, по мирна ноќ**, или **по долга и исцрпувачка ноќ без сон**)

КАДЕ – ***каде се одвива дејството***
(каде се отвора вратата: во ресторан, во лекарска ординација и сл.;
истото отворање ќе биде различно ако се случува **во сопствен дом**, **во туѓа куќа**, **во судница**, **во болница** или **во затвор**).

ПО ШТО / ПРЕД ШТО – ***што му претходи на дејството***

- Ист лик ќе подигне чаша поинаку **по лоша вест**, а поинаку **по свечен говор или наздравување**.
- Ист лик ќе ја отвори вратата поинаку **откако бил одбиен**, а поинаку **откако бил повикан да влезе**.
- Ист лик ќе започне разговор поинаку **по ненадејна навреда**, а поинаку **по долго очекување**.
- Ист лик ќе се приближи кон друг поинаку **по момент на страв**, а поинаку **по момент на доверба или блискост**.

ПОРАДИ ШТО ***– причината за дејството***
(што го поттикнува дејството → **причина од минатото**)

- затоа што слуша неочекуван шум зад вратата
- затоа што очекува важна вест
- затоа што се плаши дека некој го следи
- затоа што е навреден или повреден
- затоа што е под притисок на време

ЗАРАДИ ШТО – ***целта на дејството***
(она што следи; не она што го натерало ликот да дејствува, туку она што тој го посакува → **цел насочена кон иднината**)

- за да добие одговор
- за да ја скрие својата намера
- за да воспостави контрола
- за да смири или заплаши друг
- за да избегне конфликт

Актерот треба и може свесно да го развива и **сценското внимание**, во секоја ситуација: дома, на улица, на сцена, кога е сам или кога е опкружен со многу луѓе. Потребно е што подетално да се потсетува на она со што е опкружен, на она што му се случувало и на она што му се случува. Тоа потсетување во почетокот може да биде ладно и рационално, но подоцна во него треба да се вклучат и нашите чувства. **На тој начин вниманието постепено престанува да биде механичко и станува живо, активно и сценски употребливо.**

Многу важен елемент во работата на актерот е **ослободувањето на мускулите**, бидејќи секоја пренапрегнатост во телото, гласот или лицето директно го попречува процесот на органско доживување на улогата. Напнатото тело не е подготвено за дејство, туку реагира механички и одбранбено, со што се ограничува и слободата на изразување. Затоа, физичката релаксација кај Станиславски не претставува цел сама по себе, туку предуслов за будност, чувствителност и органско сценско однесување.

Станиславски ја гледал улогата како **долга низа на однесувања**. За да му помогне на актерот таа низа да ја направи логична и јасна, тој им советувал на актерите да ја поделат на **помали делови (парчиња)**, при што во секој дел актерот има **своја конкретна задача**.

Станиславски смета дека поделбата на драмското дело и на улогата на парчиња и задачи е неопходна **„не само заради анализа на делото"**, туку затоа што тие му го покажуваат на актерот **правиот пат во процесот на создавање на улогата**. Задачите треба да бидат вистински, живи, активни и човечки, да ја движат улогата напред, да бидат точно определени и врзани за суштината на драмското дело (Станиславски, 2003: 154).

Важно е да се нагласи дека Станиславски инсистирал актерот да си постави и **надзадача на ликот** (или, како што стои во македонскиот превод, **врвна задача**). Кога актерот ќе ја согледа надзадачата, тој појасно ќе ги осознае и другите цели и релации на улогата што ја игра, кои се јавуваат како **неизбежна последица на надзадачата**.

Станиславски ги советувал актерите, кога за првпат работат на некое драмско дело, текстот да го поделат на онолку парчиња колку што е потребно за негово темелно разбирање, а подоцна, во текот на пробите, да се обидат делото да го сведат на околу **десет главни парчиња**. Овие парчиња служат како своевиден **„маркиран канал" на дејствието** и сите се директно во функција на надзадачата. Ова делење има исклучиво практична улога – да го олесни процесот на градење на улогата. Во завршната фаза, актерот мора повторно да ги обедини овие парчиња во една целосна и органска целина.

Оваа низа од главни парчиња Станиславски ја нарекува **пронижувачка линија на дејствието,** односно основна, водечка логика што ги поврзува сите постапки на ликот во текот на драмата. Тој сметал дека добро изградена линија на дејствието резултира со фундаментално и органско влијание врз многуте движења и гестови, кои најчесто се одвиваат надвор од свесната контрола на актерот, и дека тие се соединуваат во вистинскиот момент за да се создаде убедливо и успешно портретирање на ликот.

Драмата се заснова на **конфликт**. Во текот на драмата конфликтот мора постепено да се зголемува за да се гради дејствието и да тече фабулата. Затоа, ликовите во драмата мора да бидат целосно вовлечени во конфликтот; доколку не се активни учесници во него, драмата престанува да функционира. Станиславски тврдел дека судирот на цели, пречки, реакции и борби е основа за градење на дејствието во драмските ситуации и претставува **интегрален дел од самиот живот**.

Како се чувствуваме и како реагираме, на пример, кога ќе се соочиме со пречки во обидите да ги постигнеме своите цели? Како реагираме на непредвидени појави во нашето лично опкружување? Колку сме свесни за сопствените чувства и намери? До која мера овие наши чувства, ставови и намери се отсликани во нашите надворешни реакции и вербализации? Ова се некои од централните прашања што ги истражува театарот и со кои мора да се соочи секој актер кога прифаќа нова улога.

Во задачите што си ги поставува актерот мора да веруваат и партнерите на сцената и публиката. Без чувство за вистина и верба нема вистинска уметност. До сценската вистина актерот не доаѓа преку ефекти или наметнати емоции, туку преку **логично, доследно и постапно дејствување**, кое произлегува од јасно осмислена задача и од жив однос кон сценската ситуација.

Емоционално паметење и дејствување во системот на Станиславски

За разбирање на процесот на создавање на улогата, како и за актерската игра воопшто, исклучително е важно да се обрне внимание на **емоционалното паметење (емоционалната меморија)**. Секој човек располага со резервоар на спомени, но актерот треба да има богат емоционален потенцијал од кој ќе црпи материјал при градењето на своите улоги. Тој потенцијал треба постојано да се проширува преку личното искуство, но и преку искуството на другите луѓе, преку богатството што го нудат литературата, уметноста и природата, а актерот треба да умее тој материјал да го пренесе на сцената.

Актерот на сцената мора да гради односи со своите партнери. Интеракцијата, односно општењето меѓу ликовите, претставува важен, можеби и клучен фактор во појаснувањето и организирањето на системот на задачи, бидејќи внатрешното битие се спознава, а понекогаш и се создава, токму преку интеракцијата со другите.

Градењето односи на сцената, како и во животот, се постигнува преку постојано давање и примање, не само кога се води дијалог со партнерот, туку и кога се молчи. Во секој момент на сцената, без разлика дали актерот има текст или не, тој треба да има изграден однос кон секој партнер што се наоѓа на сцената, како и способност за соодветно приспособување.

Двигатели на психичкиот живот се разумот, волјата и чувството, и тие се неразделни. Активирањето на **психотехниката (внатрешните психофизички процеси)** води кон сценско самочувство, во кое се обединети сите елементи на актерското мајсторство.

Доколку актерот успее точно да ја определи **врвната задача** и **основното (пронижувачко) дејство** на ликот, тој, со помош на сите претходно спомнати елементи и со помош на она што го носи во својата потсвест, ќе може целосно да навлезе во ликот, да ја „проживее" (односно „доживее") улогата и својата креација да ѝ ја предаде на публиката.

Станиславски сметал дека актерот треба да го почувствува ликот и да се соживее со него. Неговиот метод требало да му овозможи на актерот да „стане" ликот во рамките на сценската реалност. Тој зборувал за чувствување еден вид креативна радост — состојба што ја нарекувал „јас сум" и која ја опишувал како крајна точка и цел на својот метод. Оваа состојба ја разбирал како последица на живиот, активен однос со објектот, особено со живиот објект, однос што се формира кога двајца актери, од кои секој ги следи задачите на својот лик, вистински ќе се сретнат на сцената. Неговото „јас сум" започнува да постои преку така воспоставената врска. Ова „јас сум" не означува актерска самосвест, туку состојба на целосна присутност, во која актерот дејствува органски во рамките на фиктивната реалност на сцената.

Методот на Станиславски се темели на динамичен однос меѓу актерот и сценскиот лик, при што целиот работен процес е насочен кон органско обликување на улогата, а не кон механичко имитирање. Станиславски инсистирал дека оваа инкарнација мора да биде и внатрешна и надворешна, односно психолошка и физичка, но не како неконтролирана идентификација, туку како свесно воден и дисциплиниран творечки процес. Од психолошка гледна точка, тој зборувал за активна работа врз внатрешните импулси и мотиви на ликот, поврзани со конкретни сценски дејства.

Методот вклучува бројни вежби, чекори и процедури што треба да му помогнат на актерот да ја премости дистанцата меѓу себе и ликот. Особено значајни се условите — психолошките, социјалните и личните фактори од животот на ликот. Актерот треба да ги опише, замисли, артикулира и открие овие услови колку што е можно попрецизно, за да „влезе" во нив и да живее еден туѓ живот.

Актерот мора да дејствува во секој момент додека е присутен на сцената. Кога се вели дека актерот мора да дејствува, тоа не значи дека мора постојано да се движи или да измислува дејства само за да биде физички активен. Актерот дејствува и кога седи мирен на сцената, тоа е **внатрешно дејство**. Сценското дејство, било да е надворешно или внатрешно, актерот треба да го осмисли и да го збогати преку прашањето: **„што би се случило кога би..."**. Ова „магично" „кога би", како што го нарекува Станиславски, претставува поттикнувач на актерската имагинација.

Станиславски верувал дека актерот самиот е одговорен за развојот на своите способности и дека студентите не можат пасивно да го примаат она што им го кажува професорот. Тие се оние што ја играат улогата, учествуваат во импровизациите и, доколку не се целосно предадени на работата, го трошат и своето и туѓото време. Тој сметал дека секој што сака сериозно да се занимава со актерство мора во текот на својата кариера постојано да се надградува, и физички и интелектуално, прецизно да го „наштима својот инструмент". Често зборувал и за тоа дека актерот треба да биде отворен и љубопитен како дете, постојано истражувајќи го светот околу себе (Benedetti, 1998: 13–14).

Сите методи за кои зборува Станиславски најпрво ги испробал врз себе — или, поточно, тие поминале низ него. Тој не сакал да создаде крут, затворен систем што би ги ограничувал актерите, туку систем што ќе им помогне да ја истражуваат актерската игра

и да станат мајстори на својот занает. Негова желба била **„системот" постојано да се проверува, усовршува и развива**, па дури и самиот сугерирал дека различни земји и различни култури треба да го адаптираат според сопствените потреби.

Големината на Станиславски се согледува и во неговата борба против рутината, стереотипите и актерската нарцисоидност, како и во неговата отвореност кон новите гледишта што ги носеле неговите соработници. Тука, пред сè, се мисли на поддршката што му ја дал на Мејерхолд, кого го сметал за еден од своите најталентирани ученици. Станиславски му дозволил на Мејерхолд да се занимава со истражување на актерската уметност во студиото што работело во рамките на МХАТ, и покрај тоа што Мејерхолд бил еден од најжестоките критичари на театарот.

Формирање на првото студио

Во **1912 година** Станиславски го формира **Првото студио**, во кое работеле млади актери и режисери што подоцна ќе станат водечки педагози и учители по актерска игра во наредните четириесет години (Benedetti, 1998: 15). Ова студио било замислено како лабораториски простор за истражување, во кој актерската игра не се третира како готова техника, туку како процес што постојано се развива преку практика, анализа и искуство.

Работата во Првото студио била фокусирана пред сè на **физичките дејства**, кои Станиславски ги сметал за основа на актерската игра. Под физичко дејство тука не се подразбира само надворешното движење, туку начинот на кој телото ги изразува и реализира **намерите** што ги има ликот во дадена сценска ситуација.

Вежбите што се работеле во студиото со цел развивање на физичкото дејство се однесувале на неколку клучни аспекти:

- **Ослободување и релаксација** – предуслов за слободно, флексибилно и подготвено тело. Оваа техника со текот на времето може да се усовршува и во голема мера зависи од свесноста на актерот за тоа каде и зошто се појавува тензијата во телото. Станиславски го формулира овој принцип како **минимум напор за максимум ефект**, со што се избегнува непотребната пренапрегнатост и се овозможува органско дејствување.
- **Користење на мускулите** – свесно користење соодветни мускулни групи за изведување на определено дејство. Вежбите во оваа група вклучуваат едноставни секојдневни активности, како на пример: подигнување вазна, книга или чаша; фрлање хартиена топка во корпа; проверување со колена дали има вир со вода; размислување за тоа кои мускули се активираат при изведување определен спорт. Посебно внимание се посветува и на користењето на мускулите при работа со тешки предмети, преку вежби како: носење мала маса, пренесување тешка слика, отворање капак од пијано или подигнување куфер.
- **Комбинирани дејства** – координирање на сопственото дејство со дејствијата на другите актери во сцената. Овие вежби ја развиваат свесноста за партнерот и за заедничкото сценско дејствување. Примери за вакви вежби се: работа во пар, при која се подава тежок предмет (цигла, кофа со вода), со постојано менување на улогите, како и групни вежби, како што се симулирана работа во градина или работа на градилиште.
- **Намера и оправдување на намерата** – развивање на способноста актерот јасно да ја осознае причината поради која дејствува и да ја оправда таа намера преку конкретно физичко дејствување, а не преку декларативно „покажување".

- **Дејство** – како свесен, насочен и целосен одговор на сценската ситуација, во кој телото, вниманието и намерата функционираат како единство.

Вежби работени во студиото

Работата во Првото студио опфаќала широк спектар на вежби насочени кон развој на **сценското внимание, сетилната свесност, имагинацијата** и способноста за дејствување во однос со партнерите и просторот.

Фокусирање на реалниот свет

- На студентот му се дава предмет што треба детално да го опише: неговата форма, боја, употреба и посебни карактеристики. Потоа професорот го отстранува предметот, а од групата се бара да каже што запаметила и што го задржало нивното внимание. По повторното прикажување на предметот се прави споредба меѓу запаметеното и реалното.
- Студентот разгледува фотографии на луѓе од весници. Потоа фотографијата се отстранува и тој треба да опише што видел. Описот потоа се споредува со оригиналната фотографија.

Фокусирање на сите пет сетила

Визуелен фокус

- Студентот ги опсервира останатите студенти во групата, особено личноста до себе: начинот на облекување, боите, телесното држење.
- Студентот опсервира предмети во просторијата (тепих, тапети, завеси), по што ги затвора очите и се обидува да се сети на нивната текстура и шара.
- **„Огледало"** – двајца студенти стојат еден спроти друг. Едниот изведува движење, а другиот се однесува како огледало, рефлектирајќи го движењето (на пр. ако првиот ја помрдне десната рака, вториот ја помрднува левата).

Аудио фокус

- Студентот слуша звуци од надворешната средина (улица, ходници) и потоа ги опишува и реконструира звуците што ги запаметил, обидувајќи се да ја задржи нивната ритмичност, јачина и просторна оддалеченост.

Фокус на допир

- Студентот се потпира на столче и го опишува неговиот облик, материјал и евентуални специфичности.
- Со допир се истражува површината на масата со цел да се забележат оштетувања или неправилности.
- Студентот зема неколку парички и ја опишува нивната форма, текстура и вредност.
- Користејќи го стапалото, студентот треба да го пронајде клучот под тепих, потпирајќи се исклучиво на сетилото за допир.

Фокус на мирис

- Со затворени очи, на студентот му се даваат предмети со различен мирис (козметика, колачи, цветови), а тој се обидува да препознае за што станува збор и да ја опише асоцијацијата што ја предизвикува мирисот.

Фокус на вкус

- Студентот вкусува различни видови храна (овошје, зеленчук, леб, путер) и се обидува да препознае што вкусува, како и да ги опише нијансите на вкусот (на пример, разликата меѓу два вида јаболка).

Групен фокус

- На заеднички сигнал сите студенти стануваат. На втор сигнал го земаат столот, а на трет се движат во круг, одржувајќи еднаква дистанца меѓу себе. Професорот го следи времето и постепено го забрзува темпото. На командата „Стоп" сите застануваат сè додека не добијат нов сигнал за движење (Benedetti, 1998: 33–35).

Имагинација

Користење на реалниот свет
Имагинацијата се поттикнува преку поставување на сценските ситуации во реално, препознатливо опкружување, преку создавање и импровизирање нови ситуации и сценарија (Benedetti, 1998: 45).

Вежби со предмети
Со еден предмет се создава цела сцена. Предметот мора да биде значаен (на пр. вреден прстен) за да може да се развие комплексна драмска ситуација. Секое дејство мора да биде оправдано; доколку нешто не е јасно, се поставуваат прашања сè додека дејството не стане разбирливо (Benedetti, 1998: 45).

Говорно дејство

Говорот претставува дејство, исто толку значајно како гестот или движењето. Како што се изучува и анализира природата на физичката активност, така треба да се анализира и природата на говорното дејство, односно вербалното дејство.

Се поставува прашањето како реагираме на јазикот, дали разбираме како тој функционира и дали сме во состојба преку зборовите да ги препознаеме чувствата, ставовите и намерите на ликот. Во современите криминалистички истраги, анализата на говорната и вокалната шема често открива клучни информации за личноста. Слична чувствителност треба да се развие и во однос на пишаниот драмски текст.

При разработка на драмски текст потребно е внимателно да се следи интерпункцијата што ја користел авторот, зашто и преку неа можат да се добијат важни информации. Користењето на паузите, акцентите и интерпункциските знаци може значајно да му помогне на актерот во градењето на животноста и органичноста на улогата (Benedetti, 1998: 87).

Развој на емоционалната меморија

Развојот на емоционалната меморија може да се одвива во три фази:

1. Сетилна (сензорна) меморија – меморија на петте сетила
2. Меморија на минати искуства
3. Развој преку вежби и поттикнувачи, односно преку суптилни техники за активирање на меморијата, без присилување на потиснатите содржини да излезат на површина

Сетилна меморија

Сетилната меморија има два аспекта: **физички** и **ментален**. Кога велиме: „Се сеќавам на вкусот на јаболкото", идејата за јаболкото најпрвин се појавува во умот, а потоа може да се активира и самото сетилно искуство на вкусот.

Меморијата на петте сетила не функционира подеднакво кај сите луѓе. Кај некого доминира визуелната меморија, кај друг – слушната, кај трет – тактилната. Поради тоа, определени вежби за некои актери ќе бидат полесни, а за други потешки. Особено е важно да се работи токму на оние сетила што **се помалку развиени**. (Benedetti, 1998: 63).

Петте сетила

Вистинското искуство треба да се повика преку конкретен предмет или доживување. Доколку некоја вежба излегува надвор од личното искуство на актерот, таа треба да се игнорира; не треба насилно да се замислува нешто што никогаш не било доживеано.

Сеќавањето може да се појави лесно и спонтано, но доколку тоа не се случи, потребно е да се обидеме да се навратиме на условите во кои се случило искуството, со што е можно повеќе детали. Доколку и тоа претставува тешкотија, подобро е вежбата да се прекине и да се продолжи со наредна. Со развојот на вештините, при повторно враќање на истите вежби, овие пречки полесно можат да се надминат.

Вид – да се замисли:

- Куќа што сте ја посетиле или во која некогаш сте живееле
- Слон, камила, куче, мачка, дождовен црв
- Оса, пчела, молец, бубачка, бубамара

Слух – да се чуе:

- Звукот на бранови што удираат во копното
- Ветер што го тресе прозорецот
- Падот на капки дожд
- Пијано, гитара, труба

Мирис – да се помириса:

- Море
- Рози, темјанушки, јасмин

Вкус – да се почувствува во устата:

- Чоколадо, сладолед
- Јаболко, портокал, лимон, боровинки
- Печен бифтек, пржено пилешко месо
- Џем, путер, мед, сок од грејпфрут

Допир – да се замисли чувството при:

- Ставање на рацете во топла, млака и ладна вода
- Галење маче или куче
- Допир на памук, волна, свила, кадифе
- Закопчување палто со многу ладни раце

Вежба: комбинација на петте сетила

- Да се замисли дека се оди на секојдневна прошетка – во продавница, на локална железничка станица или во училиште. Потребно е да се забележи и доживее сѐ што по пат ќе се види, чуе, помириса, допре и вкуси. Не треба ништо да се измислува. Потребно е да се одвои доволно време за да може да се повика меморијата на секое поединечно доживување (Benedetti, 1998: 64).

Меморија на минати искуства

Меморијата може да се појави многу бргу и без голем напор. И повторно, доколку не се појави, нема потреба таа да се присилува. Наместо тоа, доволно е актерот да се обиде да се наврати на условите во кои се родило чувството. Ако и тогаш се појават тешкотии, подобро е да се продолжи со нова вежба.

(Забелешка: Сеќавањата треба да бидат едноставни; не треба да се оди кон нешто „театрално" или „драматично".)

- Забава на која сте уживале
- Нешто со што не сте се согласувале
- Нешто што ве разлутува
- Момент кога сте се почувствувале засрамени
- Момент кога сте му завидувале на некој друг
- Ситуација во која сте биле љубопитни
- Ситуација во која сте измамиле некого или сте биле измамени (Benedetti, 1998: 65)

Користење вежби што поттикнуваат и провоцираат меморија и импровизации

За време на пробите, емоционалната меморија може спонтано да се појави и да се вгради во изведбата како дел од емоционалното искуство на ликот, а не само

како лична меморија на актерот. Доколку тоа не се случи спонтано, потребно е да се направат определени подготовки:

1. Да се направи обид да се повика меморија од сопствениот живот што одговара на искуството што ликот го доживува – „тогаш"
2. Да се импровизира ситуација во сегашниот момент што може да ја испровоцира истата емоција – „сега"

Потоа се пристапува кон проба на сцената, користејќи го ова искуство како поттик.

Во текот на работниот процес, минатото искуство се донесува во сценската реалност и се претвора во директна, но замислена ситуација, при што се воспоставува неопходна дистанца меѓу актерот и меморијата. Така, овие искуства престануваат да бидат лични сеќавања и се трансформираат во сценски материјал што служи за обликување и „калење" на актерот (Benedetti, 1998: 66).

Врвна задача: драмски примери

За да се провери врвната задача, односно надзадачата, потребно е да се утврди дали таа функционира и е валидна во секое поголемо парче од драмата.

Пример од драмата „Три сестри" од А. П. Чехов

(Забелешки од работата во студиото)

Станиславски сугерирал дека врвната задача (надзадачата) на драмата „Три сестри" може да се формулира како:
„Желба за исполнетост, желба да се живее исполнет живот."

Тој ги опишувал првите три чина на следниот начин:

- **Прв чин:** Поминала една година од периодот на жалење и доаѓа пролет. Животот повторно почнува. Ирина го слави својот роденден, а на веселиот ручек присуствуваат и офицери од локалниот гарнизон. Андреј пронашол сопруга.
- **Втор чин:** Љубовта цвета; се слуша врева од млади и среќни луѓе.
- **Трет чин:** Повторно се појавуваат мотивите на потребата од нов, подобар живот и копнежот за излез од секојдневната рутина.

Следејќи ја оваа анализа, може да се дојде до заклучок дека во четвртиот чин, и покрај пропаѓањето на сите надежи и трагедијата што се случува, Олга ја потврдува можноста за подобар живот во иднина.

Доколку се прифати оваа дефиниција на врвната задача, драмата може да се разгледува низ односот меѓу пронижувачкото дејство (основна, носечка линија на дејствување) и контрапронижувачкото дејство (дејство на отпор што ја попречува основната цел):

- **Пронижувачко дејство:** Фамилијата Прозорови (Олга, Маша, Ирина и Андреј), како и Вершинин и Тузенбах, сите копнеат по среќа и исполнетост.

- **Контрапронижувачко дејство:** Нивната околина – семејството и пријателите – свесно или несвесно го спречуваат остварувањето на тие желби.

(Benedetti, 1998: 99)

Пример од драмата „Вишновата градина" од А. П. Чехов

Дефиницијата на врвната задача го определува целиот пристап кон драмата и претставува мерка според која се донесуваат сите други уметнички и изведбени одлуки. Сепак, пронаоѓањето точна дефиниција не е секогаш лесно. Првично формулираната врвна задача треба да се смета за работна (привремена) дефиниција, која постојано се проверува и коригира преку понатамошната анализа и практичната работа на драмата.

Како врвна задача во последното дело на Чехов, „Вишновата градина", може да се предложи: **Потребата за адаптација во период на општествени и лични промени.**

- **Чин 1:** Рањевска се враќа во Русија од Париз, отфрлајќи го својот бескорисен љубовник. Таа открива дека хипотеката на нејзиниот имот не може да биде исплатена, освен ако не ја продаде вишновата градина. Лопахин предлага практично и профитабилно решение – изградба на вили за летување.
- **Чин 2:** Централна тема е неуспехот – личен и општествен. Рањевска не може да ја прифати идејата на Лопахин, бидејќи ја доживува како „вулгарна".
- **Чин 3:** Вишновата градина е продадена. Рањевска губи сè.
- **Чин 4:** Фамилијата го напушта домот и се распрснува. Вишновата градина е физички и симболички разделена.

Ако се прифати оваа врвна задача, тогаш:

- **Пронижувачкото дејство** го носи Лопахин, кој ја тера Рањевска да се соочи со реалноста и да ги прифати промените.
- **Контрапронижувачкото дејство** го претставува Рањевска, која го одбива неговиот совет.

Но, може да се предложи и друга врвна задача, на пример:
Потребата да се истрае во зачувувањето на традиционалните вредности и отпорот кон вулгарниот комерцијализам.

Во тој случај:

- Рањевска би го претставувала пронижувачкото дејство
- Лопахин – контрапронижувачкото дејство

Прашањето е: **како да се одлучи која дефиниција е посоодветна?**

Еден од начините е преку анализа на друг лик – **Трофимов**, претставник на помладата интелектуална генерација. Неговата постојана тема е Русија („Цела Русија е наша градина"), нејзиното минато и нејзината иднина. Тој зборува за општествена трансформација и, на крајот од драмата, иако останува идеалист и противник на материјалните вредности, го поддржува ставот на **Лопахин** и неговите конкретни дејства.

Оттука, може да се заклучи дека врвната задача е поблиску до **прифаќањето на промените**, отколку до зачувувањето статус кво. Сепак, конечната одлука за врвната задача може да се донесе единствено во **процесот на пробите**.

Затоа е потребно да се започне со **работна дефиниција** и постојано да се проверуваат дејствијата што ѝ се противставуваат. Доколку настаните во драмата се истражуваат како дејства, мисли и односи во просторот – а не само како текст на хартија – работната дефиниција може да претрпи ревизија. Оваа „**двонасочна улица**", односно постојаното вкрстување меѓу општото и конкретното, претставува основа за создавање претстава со јасно единство на целите, кое публиката може да го почувствува. Овие принципи не остануваат на теориско ниво, туку се проверуваат и развиваат преку конкретна сценска практика.

Практични примери за методот на физичко дејство

Методот на физичко дејство може да се примени во различни фази од работата на драмскиот текст и улогата. Во продолжение следи конкретен пример за негова практична примена.

„Вишновата градина" – А. П. Чехов

Фаза 1

Оваа фаза започнува откако актерите веќе неколкупати ја имаат прочитано драмата и се запознаени со нејзината содржина, по што може да се пристапи кон анализа на дејствието.

Доколку драмата се подели на поголеми парчиња, може да се забележи дека секој чин функционира како посебно парче:

- Парче 1: Рањевска се враќа од Париз во својот дом и на имотот во Русија
- Парче 2: Последниот семеен излет
- Парче 3: Вишновата градина е продадена
- Парче 4: Рањевска и нејзиното семејство засекогаш го напуштаат домот

Потоа, секое парче може дополнително да се подели на факти / настани.

Пример: Парче 1 – факти

1. Лопахин и слугинката Дуњаша чекаат во куќата да пристигне Рањевска. Возот доцни два часа.
2. Другите членови на семејството – Гаев, Варја и пријателите – ја чекаат на железничката станица.
3. Епиходов пристигнува со цвеќиња за Дуњаша, со која посакува да стапи во брак.
4. Рањевска и нејзините придружници пристигнуваат во куќата и одат во детската соба.
5. Се дознава дека Рањевска живеела сиромашно во Франција. Најавена е можноста за продавање на вишновата градина.
6. Лопахин предлага решение за финансиските проблеми преку изградба на летни вили.

7. Трофимов, поранешен тутор на синот на Рањевска, кој загинал во несреќа, доаѓа да се поздрави.
8. Гаев ветува дека ќе ја посети бабата на Варја и од неа ќе побара финансиска помош.
9. Ања заспива додека Варја зборува; Варја ја носи во кревет.
10. Трофимов, останат сам, ја открива својата љубов кон Ања.

За тоа што се случува со секој лик пред почетокот на сцената, може да се изработат импровизации или кратки биографии на ликовите:

- Во куќата: Лопахин, Дуњаша, Епиходов
- На станицата: Варја, Гаев, Рањевска, Ања и Јаша

На крајот од оваа фаза, неопходно е да се постави врвната задача (надзадачата):

За што се зборува во драмата? Како може да се дефинира надзадачата?

→ **Одговор на времињата што се менуваат и соочување со новата Русија.**

Истиот аналитички пристап може да се примени и при работа на други драмски текстови. (Benedetti, 1998: 108–110)

Сите наведени анализи и практични примери јасно покажуваат дека методот на физичко дејство не претставува механичка или формална постапка, туку жив и динамичен процес во кој анализата и практиката постојано се испреплетуваат и меѓусебно се надополнуваат. Определувањето на врвната задача, поделбата на драмата на парчиња и факти, како и поврзувањето на дејствијата со конкретни цели, задачи и односи, му овозможуваат на актерот постепено и свесно да ја изгради улогата одвнатре, преку логично, оправдано и активно дејствување. Овој процес не се одвива линеарно, туку подразбира постојано проверување, корекција и движење од конкретното сценско дејство кон општата смисла на драмата и обратно. Во таа смисла, методот на физичко дејство може да се согледа како јасно структуриран, но истовремено флексибилен систем, во кој актерот постепено се движи од свесна анализа кон органска сценска креација.

Поделбата на работата во фази овозможува систематско градење на улогата: од утврдување на дејствијата, задачите и врвната цел, преку нивно конкретизирање во физички и психички процеси, па сè до интеграција на актерот и улогата во целосна сценска присутност. Токму оваа динамика меѓу свесната работа и креативниот импулс ја претставува суштината на методот на физичко дејство, кој Станиславски го развивал како практична алатка за постигнување органска, жива и убедлива актерска игра.

Следниот план го прикажува овој процес во јасна и прегледна форма, нагласувајќи ја заемната поврзаност меѓу свесната анализа, креативниот процес и конечната актерска реализација на сцената, преземен од книгата *Станиславски и актерот* (Benedetti, 1998: 12).

ПЛАН НА МЕТОДОТ НА ФИЗИЧКО ДЕЈСТВО
(Станиславски)
СВЕСНА РАБОТА: ОВДЕ, ДЕНЕС, СЕГА
КРЕАТИВЕН ПРОЦЕС
ПРВА ФАЗА
Запознавање со дејството / приказната
Прв влечаток -„чувство" за драмата
Дефинирање на првична надзадача
Вклучување на себе си во дејството
Делење на делови (парчиња)
Слонтани емоции поттикнати од дејството и поттекст
Дефинирање на основното дејство на парчињата
Логика на предизвиканите чувства
Делење на парчињата на факти
„Јас сум" - внатрешна креативна состојба
Дефинирање на дејствијата за исполнување на задуачит е дејството
Подтекст – внатрешен монолог, ментални слики кои стојат зад дејството
ВТОРА ФАЗА
Користење емоционалното помење за за да се зајакнат и продлабочат спомените и чувствата
Проучување на текстот на аторот - стилот, периодот, истражување
Преку дејствување – логика на задачите и дејството
Физичка карактеризаци)м – надворешна креативна состојјба
ВТОРА ФАЗА
Проучување на текстот на авторот - стилот, периодот, истражување
Актерот / улогата во дејство
ТРЕТА ФАЗА
Планирачье перспектива и оформување (дефинирање) на претствата
Креативен актер / улога во претставата

БИОМЕХАНИЧКИОТ ПРИСТАП НА МЕЈЕРХОЉД

Всеволод Емилевич Мејерхољд (1874–1940), руски режисер и театарски реформатор, творец на биомеханичкиот пристап во актерската обука и еден од клучните авангардни автори на XX век.

„Потребни се нови форми,
нови форми се потребни,
а ако ги нема – тогаш не треба ништо…
Животот не треба да се прикажува таков каков што е,
туку каков што треба да биде,
како што се јавува во соништата."
Трепљов („Галеб" од А. П. Чехов)

Всеволод Мејерхољд бил еден од најталентираните актери во **МХАТ**, кого **Станиславски** исклучително го ценел, и покрај постојаните несогласувања што избивале меѓу нив. И кај **Станиславски** и кај **Немирович-Данченко** не постоело никакво сомневање во исклучителниот талент на Мејерхољд. Сепак, **Данченко** бил против тоа Мејерхољд да ја добие главната улога во првата премиера на **МХАТ – Царот Фјодор**.

Овој инцидент придонел Мејерхољд длабоко да се разочара во институционалниот контекст на МХАТ и во репертоарната политика што ја застапувал Немирович-Данченко, и да го преиспита својот однос кон системот во кој дотогаш творел. Неговиот бунтовен дух, кој барал **„нови форми"** во театарот – како што со жар извикувал играјќи ја улогата на **Трепљов во Галеб** – не се согласувал со репертоарната политика на **МХАТ**, ниту со поширокиот институционален контекст во кој театарот тогаш функционирал.

Навреден од односот на луѓето на кои им верувал, но и незадоволен од сопствениот уметнички развој, Мејерхољд заедно со група истомисленици го напушта **МХАТ** и заминува во руската провинција, во Херсон, каде ја основа „**Трупата на руските драмски уметници под раководство на А. С. Кошеверов и В. Е. Мејерхољд"** (рус. *Труппа русских драматических артистов под руководством А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда*).

Овој период претставува фаза на **пресликување на режисерските поставки на МХАТ**. Низ руските провинции, актерите на **МХАТ** и некои режисери започнуваат буквално да ги репродуцираат драмите на **Чехов** и **Горки** на провинциските сцени. Мејерхољд е меѓу првите што активно го започнува овој процес. На претставите изведувани во Херсон често стоел натписот: **„По мизансценот на МХАТ"** (Milicevic, 1976: 13).

По заминувањето од Херсон, Мејерхољд ја основа **„Дружината на нова драма"** (рус. *Товарищество новой драмы*), со која започнува да го воведува **симболизмот** во театарот – насока што не била особено прифатена во провинциската средина. Во исто

време, во МХАТ, Станиславски безуспешно се обидува да постави неколку едночинки на Метерлинк. Токму затоа Станиславски, „…и покрај отворениот отпор на Данченко и љубомората на останатите во МХАТ, го повикува Мејерхолд и со сопствени средства основа **студио – лабораторија**, во која може да се истражува, без обременување со рокови или обврска за успех" (Milicevic, 1976: 13).

И покрај првичните знаци на успех, работата на Студиото пропаѓа. Мејерхолд, сепак, не се откажува ниту од симболизмот ниту од потребата за театар со **нови форми**, дури и по цена повторно да се врати во провинција. Заминува во Полтава, каде повторно ја обновува **„Дружината на нова драма"** и, при поставувањето на драмските дела, експериментира со сценскиот простор и со мизансценските решенија.

Поканата од **Вера Комисаржевска** (Вера Фёдоровна Комиссаржевская) до Мејерхолд да работи во нејзиниот театар во Петербург била мотивирана од нејзината потреба активно да ги следи новите текови во литературата и уметноста. Во овој период следуваат бројни претстави по текстови на Метерлинк (Maurice Maeterlinck)**,** Пшибишевски (Stanisław Przybyszewski)**,** Блок (Александр Александрович Блок)**,** Ведекинд (Frank Wedekind) и Ибзен (Henrik Ibsen)**.** Сепак, најголем успех, но и најостри критики Мејерхолд доживеал со претставата работена по текстот што **Александар Блок** му го посветил нему лично – **Панаѓурска шатра (Балаганчик)**.

„Омилените теми на симболистите биле исмеани, а идејата за театарот како панаѓурска шатра ја отворила вратата на **гротеската**…" (Milicevic, 1976: 18)

Сценографија за претставата „Панаѓурска шатра" (Балаганчик) од Александар Блок, режија Всеволод Мејерхолд, Театарот на Вера Комисаржевска, Петербург, 1906 година

Набргу потоа следи прекинување на соработката со Комисаржевска, но и почеток на нова соработка што ќе ги обележи следните десет години од творечкиот пат на Мејерхолд — соработката со Владимир Тељаковски (Владимир Аркадьевич Теляковский)**,** највлијателниот човек во рускиот театар од тој период, кој стоел на чело на Императорските театри (Императорские театры)**.** Од овој период особено значајна е неговата соработка со сценографот Александар Головин (Александр Яковлевич Головин)**,** како и средбите со Едвард Гордон Крег (Edward Gordon Craig)**,** Исидора Данкан (Isidora Duncan) и Гијом Аполинер (Guillaume Apollinaire)**.**

Целиот овој период, како и средбите со веќе споменатите уметници, за Мејерхољд претставувале интензивно духовно надградување и длабоко преиспитување на неговите идеи, што постепено го насочува кон **телото како основен носител на актерскиот израз.**

Во **1914 година** Мејерхољд основа **студио** кое, според Огњенка Миличевиќ (Ognjenka Miličević), **„**…по многу карактеристики би можело да се спореди со најнапредните школи за актери и режисери денес: од приемниот испит, преку планот и програмата, до описните оценки од педагогот–ментор за стручните предмети, како и отвореноста на студиото за домашни и странски стручњаци".

Пред подетално да се осврнеме на **педагошката работа на Мејерхољд** и на неговата **биомеханика**, за да се добие поцелосна слика за неговиот творечки развој, потребно е накратко да се задржиме и на неговата работа по **Октомвриската револуција**.

Во **1918 година,** Мејерхољд станува член на **Партијата**. Во потрага по драмски текстови што одново ги артикулирале идеите и идеалите на **Револуцијата од 1917 година**, го замолува **Владимир Мајаковски (Владимир Владимирович Маяковский)** да му дозволи да режира две негови драми. Мајаковски бил единствениот автор кој, според Мејерхољд, ги задоволувал неговите високи уметнички стандарди и во чие дело тој гледал можен спас за својот театар.

Сепак, продукцијата на овие две драми не била дочекана како политички исправна, имајќи предвид дека тие содржеле силна иронија и сатира насочена кон советската бирократија, која токму во тој период била во подем. Делото на Мајаковски **Мистерија-Буф (Мистерия-Буфф)** предизвикало експлозија од расправи и дебати и било жестоко нападнато од партиските критичари.

Следи период во кој Мејерхољд интензивно се посветува на работата во своето студио, и токму овој период е клучен за разбирањето на развојот на неговата **биомеханика**.

Од моментот кога Мејерхољд започнува систематски да се интересира за можностите на **телото на актерот**, сè поцврсто се уверува дека телото е главниот фактор во театарот. Тој тврдел дека човековото тело реагира најнапред со **движење**, а не со мисла, и дека реакцијата е пред сè **биолошка и механичка**. Оттука, Мејерхољд создава и применува **систем на вежби** преку кои актерот требало да ги развие своите изразни потенцијали, користејќи ги **движењето** и **физичките дејства** како основа на театарската игра.

Студиската лабораторија: етиди и сценско движење

Првите почетоци на една систематизирана актерска обука, како што веќе беше споменато, датираат уште во 1914 година**,** кога во своето студио во Петербург Мејерхолд**,** заедно со **Владимир Соловјов (Владимир Николаевич Соловьёв)**, експерт за **комедија дел' арте**, воведува **експериментален курс по сценско движење**.

Некои од етидите што биле прикажани во 1915 година се регистрирани во театарскиот весник на Мејерхолд ***„Љубов за трите портокали"*** (*Любовь к трём апельсинам*), театарско-авангардно списание што тој го издавал во периодот **1914–1916 година** во Санкт Петербург. Весникот служел како платформа за документирање на студиската работа, сценските експерименти и педагошките истражувања, како и за артикулирање на естетските и теоретските позиции поврзани со потрагата по нови форми на актерски израз.

„Љубов за трите портокали" (*Любовь к трём апельсинам)* – театарско-авангардно списание уредувано од Всеволод Мејерхолд (1914–1916), во кое се документирани студиската работа, биомеханичките етиди и теоретските позиции поврзани со потрагата по нови актерски форми.

Во студиските извештаи се наведуваат следните етиди:

1. *Двете кошнички,* или *Кој го добил подоброто* – етида создадена од „трикови соодветни за театар".
2. *Двата жонглери, старата жена со змии* – пантомима создадена од Мејерхолд и Соловјов.
3. *Офелија* – етида по сцена од *Хамлет*.
4. *Приказната за Пеј, кој бил верен на својот учител, и други настани вредни да се презентираат* – етида третирана во сентиментален стил, приказна од крајот на XVII век (изведувана во *slow motion*).
5. *Арлекин* – етида во стилот на француската арлекинијада од околу 1850 година („трикови соодветни за театар").
6. *Фрагмент од кинеска драма – „Жената-мачка, птицата и змијата*" – пантомима создадена од Мејерхолд и Соловјов (користење кинески сценски правила, интерпретирани преку Карло Гоци; употреба на мизансцен за создавање илузија на присуство на повеќе ликови отколку што реално се појавуваат).
7. *Двете Есмералди* – за сценарио од комедија.
8. *Колин Мајлард* – етида изведувана во манир на сликите на Ланкре.
9. *Улични жонглери* – пантомима во стилот на народните перформанси во Венеција од крајот на XVIII век (глума на две нивоа; „трикови соодветни за театар").
10. *Од петте столчиња до кадрил* – етида на Мејерхолд и Соловјов во манир на 1840-тите години.
11. *Пекарот и чистачот на оџаци* – етида.
12. *Губење багаж*
13. *Жица*
14. *Тројца од нив*
15. *Три портокали, астролошки телескоп*, или „*Каде што може да те одведе љубовта кон режисерот*" – циркуски буфонади (користење трикови).

За дел од етидите наведени во овој список не постојат зачувани детални описни записи за нивната структура, изведбени чекори или телесна организација. Тие се познати исклучиво преку насловите и кратките контекстуални белешки објавени во студиските извештаи и во **театарскиот весник на Мејерхолд „Љубов за трите портокали",** како и преку подоцнежни секундарни извори. Отсуството на прецизни описни податоци не е резултат на селекција или пропуст, туку последица на историските услови и на фрагментарно зачуваната документација за студиската работа од овој период. Поради тоа, овие етиди се наведени како регистрирани практики во рамките на студиската лабораторија, без обид за нивно реконструирање или интерпретативно дополнување. Важно е да се каже дека под поимот *етида* се подразбираат различни сценски форми (пантомима, скица, буфонада.)

Следниве визуелни материјали ја најавуваат естетската и педагошката насока на Мејерхолд, во која панаѓурската традиција, гротеската и физичката експресија стануваат основа за развој на нов актерски јазик. Тие не служат како документарен доказ за конкретни етиди, туку како визуелен показател за естетската и телесната логика на овој театар.

Сценографска скица / ликовен приказ поврзан со симболистичката и панаѓурската естетика во раниот период на Всеволод Мејерхолд. Визуелизација на гротескниот принцип, театралната маска и нагласената телесност, карактеристични за претставата *Панаѓурска шатра* (*Балаганчик*, по текст на Александар Блок), 1906 година.

Костимографска скица за панаѓурски лик (кловн/пјеро), поврзана со студиската работа и етидите на Мејерхолд од периодот 1914–1916 година. Цртежот сведочи за интересот кон комедијата дел' арте, типизацијата и функционалната телесна организација на актерот.

Со ваквите етиди**,** Мејерхолд свесно се враќа кон **панаѓурскиот театар** и кон **комедијата дел' арте**. Од фази во кои **движењето** било сведено на минимум, па дури и до крајна **статичност**, како и од фази во кои основната цел била да се „**убие психологијата**", при што актерот бил сведен на **медиум што ја пренесува пораката**, Мејерхолд постепено се движи кон **крајна динамичност**. Во својата работа често вклучувал елементи од **азиските театри** и од **панаѓурската традиција**, но согледувајќи дека ваквиот пристап не е возможен со „**традиционалниот актер**", тој ја започнува **систематската обука на актерите**. Токму од оваа потреба за нов тип

актер произлегува и биомеханичкиот пристап, кој телото го поставува како примарен носител на сценското дејство.

Мејерхолд настојувал да постигне **поголема пластичност на телото на актерот**. Тоа не значело дека актерот треба да биде акробат, туку дека неговите **движења** треба да бидат **максимално целесообразни, прецизни и функционални**. Во основата на **биомеханиката** стои стремежот актерот **свесно да го познава сопственото тело** и неговите можности, како и да постигне **единство меѓу телото и умот**.

Врз развојот на **биомеханиката на Мејерхолд** значително влијание имале **рефлексологијата** и **тејлоризмот** (теоријата на **Тејлор – Frederick Winslow Taylor, 1856–1915**).

Теоријата на **американскиот инженер Тејлор** се однесувала на „**неопходноста фабричките работници да овладеат со механизирани, автоматизирани гестови, крајно економизирани, со отфрлање на сите одвишни движења при работата, со цел да се постигне поголема продуктивност**" (Павловски, 1998: 86).

Седумте принципи на Тејлор:

1. Меките, континуирани и искривени движења на рацете се покорисни од движењата по права линија, кои наеднаш треба да го сменат правецот.
2. Двете раце треба да го започнат и да го завршат своето движење истовремено.
3. Двете раце не смеат да бидат неактивни во исто време, освен за време на паузите.
4. Движењата на рацете треба да се изведуваат во спротивни и симетрични правци и мора да бидат истовремени.
5. Движењата на телото и на рацете треба да се ограничат на оние мускули што бараат најмал напор (како што се прстите и рамениот појас).
6. Движењата што бараат само една контракција на мускулите се побрзи, полесни и попрецизни од движењата што се изведуваат со група некомпатибилни мускули.
7. Ритмичките движења обично се најефикасни (Zarrilli, 2006: 109).

Овие принципи Мејерхолд не ги презема механички, туку ги трансформира во уметнички и педагошки принципи на актерската обука. Тој сметал дека доколку актерот се ослободи од **непотребните реквизити** и доколку **техниката** се поедностави до минимум, во прв план ќе дојде до израз **творечката самостојност на актерот**, а **сценското дејствување** ќе стане појасно, подинамично и поизразно.

За **Мејерхолд** се вели дека е „**творец на формата, поет на сцената**. Тој има сопствен јазик на кој ја изразува својата замисла, јасно и за окото и за увото. Тој создава свои изразни средства, тргнувајќи од **внатрешната смисла на делото** – ја симнува лушпата, отфрла сè што е излишно и оди право до **суштината**" (Milicevic, 1976: 18).

Покрај **тејлоризмот**, врз работата на **Мејерхолд** значително влијание имал и развојот на **рефлексологијата**, особено откритието на **Владимир Бехтерев (Владимир Михайлович Бехтерев)** за „**поврзаните моторни рефлекси**", односно сознанието дека секое човечко однесување може да се објасни преку **шема на рефлекси** предизвикани од дејството на **околината врз нервниот систем** на поединецот (Zarrilli, 2006: 110).

Како што во сликарството **конструктивизмот** значел негирање на сликовноста, користење **прави линии** и **чиста форма**, така и во театарот Мејерхољд се залагал за **јасност и економичност на изразните средства** — принципи што ги презема и **креативно ги трансформира од тејлоризмот**.

Етидите што ја сочинуваат биомеханичката обука не се наменети за директна примена во драмската интерпретација, туку за **систематско обликување на актерот како изведувач**. Преку јасно структурираните циклуси на подготовка, акција, реакција и завршување, актерот развива автоматизирани, но свесно контролирани реакции, со што случајноста се заменува со функционална прецизност. Ритамот, темпото, балансот и распределбата на тежината стануваат основни категории на актерската работа, подеднакво значајни како и текстот или сценската ситуација.

Во односот со партнерот, биомеханиката го исклучува психолошкото „читање" и го заменува со **јасно дефиниран систем на телесни и звучни сигнали**. Партнерската игра се темели на координација, доверба и прецизно усогласување на дејствијата, при што значењето се создава **во самиот чин на изведбата**, а не во индивидуалната внатрешна состојба на актерот. Така, сценското дејство се конституира како објективна структура, независна од личните психолошки варијации.

Во статијата на **Мел Гордон (Mel Gordon)**, насловена **Биомеханиката на Мејерхољд** (*Meyerhold's Biomechanics*), се презентирани досега објавени, но и необјавени **вежби** што биле практикувани во неговото **студио**. Овие вежби биле забележани од **учесници и набљудувачи** на актерските работилници што ги водел **Мејерхољд** и, во продолжение, ќе бидат приложени како дел од анализата на неговата **педагошка и практична работа**.

Следната илустрација не претставува визуелна реконструкција на поединечна етида, туку служи како синтетички визуелен контекст за биомеханичката практика на Мејерхољд. Таа ја сугерира естетската и телесната логика во рамките на која овие етиди биле развивани, без претензија за нивна конкретна сценска репрезентација.

Биомеханичка етида – студиска вежба на актерите во лабораторијата на Мејерхољд. Илустрацијата служи како визуелен контекст за системот на студиски етиди, без обид за реконструкција на поединечни вежби.

Биомеханички вежби

Во продолжение се прикажани неколку клучни биомеханички вежби, како што се регистрирани во студиската практика и во секундарната литература. Вежбите по биомеханика што следуваат не се наменети како готови рецепти за сценска примена, ниту како фиксни телесни модели што треба механички да се имитираат. Тие претставуваат регистрирани практики од студиската лабораторија на Всеволод Мејерхољд, чија основна цел била систематско обликување на актерот како изведувач.

Поради фрагментарно зачуваната документација, за поголем дел од овие вежби не постојат целосни описни записи, ниту детални визуелни сведоштва за нивната изведбена структура. Отсуството на илустрации во овој дел е свесна уредничка одлука, со цел да се избегне впечаток на реконструкција или фиксирање на една „правилна" форма.

Вежбите треба да се читаат и применуваат како принципи на телесна организација, ритам, координација и економија на движењето, а не како завршени сценски форми. Нивната вредност лежи во процесот на истражување и во развивањето свесна, прецизна и функционална телесна акција, во согласност со педагошката логика на биомеханиката.

1. *Фрлање камен*

(а) Актерот го изведува **дактилот**.
(б) Потоа потскокнува, се врти надесно и се приземјува со левото стапало напред. Колената се подвиткани, десната рака е напред, а левата назад.
(в) Актерот трча.
(г) Се издига на прсти, потоа се навалува на десното колено. Телото се лула напред–назад.
(д) Зема замислен камен во десната рака, се исправа и ја врти десната рака во круг, правејќи широк лак налево, дијагонално напред и назад, зад телото, каде што раката виси. Левото рамо е високо, а десното ниско, при што десната рака се наоѓа на ниво на коленото. Колената се благо подвиткани.
(ѓ) Чекори наназад.
(е) Со замислениот камен сè уште во десната рака зад телото, актерот започнува да трча. Левото рамо е подигнато.
(ж) Застанува со мал скок, приземјувајќи се со левото стапало напред.
(з) Додека десната рака се врти околу градите, со левата рака го фаќа десниот рачен зглоб.
(ѕ) Тежината на телото се префрла на десната нога. Сè уште придржувана од левата рака, десната рака се зафрла наназад и се завртува во лак со центар во рамото. Актерот ја ослободува левата рака, дозволувајќи ѝ на десната рака да создаде широк и целосен круг.
(и) Задлабочен во кружното движење, актерот ја поставува десната рака напред, додека бара замислена мета.
(ј) Трча неколку чекори нанапред и скока.
(к) Додека се подготвува да фрли, ги завртува десната рака и десната нога наназад.
(л) Го фрла замислениот камен, вртејќи ја десната страна на телото напред, а левата наназад.
(љ) Потпирајќи се на десното колено, актерот плеска со рацете, а потоа ја поставува раката до увото, со цел да го „слушне" резултатот.
(м) *(Замислената мета е погодена.)* Замавнува со левата рака и се наведнува наназад,

со десната рака поставена на десното бедро.
(н) Исправајќи се, повторно го изведува дактилот.

Цели

Пример за комплексен актерски циклус (*acting cycle*) со разновидни подготовки, акции, реакции и паузи. Развој на слободно заоблени движења и на балансот. Користење на рацете и рамената во остварувањето и одржувањето на центарот на гравитација при движење. Се вежба целокупниот психофизички спектар — од рефлексите до стимулацијата на звукот.

Коментар

Етидата се изведува со неправилно темпо.

Забелешка

Ова објаснување е преземено од делото *Theatre in Soviet Russia* на Andrée van Gyseghem (1943), кое претставува единствено објавено детално писмено објаснување на оваа етида. Иако станува збор за основна биомеханичка вежба, не постојат фотографии од нејзиното изведување (Zarrilli, 2006: 115).

Педагошки ориентации

- **Центар и тежиште:** Постојано поместување на центарот на гравитација; премин од стабилност кон нестабилност и повторна стабилизација.
- **Ритам и темпо:** Неправилно темпо со јасни паузи; подготовката е исто толку значајна колку и акцијата.
- **Кружно движење:** Развој на слободно, целосно заоблено движење без прекини во енергијата.
- **Поглед и намера:** Погледот му претходи на дејството; метата постои пред физичкиот чин.
- **Процесност:** Резултатот не се „игра", туку произлегува од прецизно изведениот циклус.

2. Удар (шлаканица) во лице

(а) Двајцата актери стојат еден спроти друг на раздалеченост од три стапки (0,914 метри). Нивните стапала се паралелни и цврсто поставени, благо насочени надесно. Стојат на прсти, со петиците речиси одвоени од подлогата. Главите им се насочени напред, рамената подигнати, а колената и рацете благо подвиткани.

(б) Двајцата актери го изведуваат дактилот**.**

(в) Првиот актер истапува напред со левото стапало, поставувајќи го директно пред десното. Левото стапало е свртено надесно под агол од 90° во однос на десното. Тој го врти горниот дел од торзото надесно, при што лицето му е насочено кон партнерот. Колената се подвиткани, а тежината е префрлена нанапред кон левата нога. Во исто време, партнерот истапува напред со левото стапало, поставено на оддалеченост од шест инчи (15,24 см) од неговата десна нога. Градниот кош на партнерот е свртен дијагонално под агол од 45° во однос на неговата првична положба.

(г) Во ист момент, двајцата актери се навалуваат нанапред, префрлајќи ја тежината на десното стапало. Првиот актер ја зафрла својата десна рака, која е испружена и отворена, наназад сè додека левото стапало не се одвои од подлогата.

(д) Движејќи ја десната рака во широк лак кон десно, првиот актер го извиткува телото надесно сè додека тежината не му се префрли на левата нога, која е повлечена назад. Партнерот истовремено се движи нанапред и кон центарот.

(ѓ) Партнерот ја зафрла главата надесно во моментот кога раката на првиот актер се доближува.

(е) Првиот актер брзо ја насочува левата рака кон долната десна страна од лицето на партнерот и со левата рака ја фаќа сопствената десна рака, при што се создава звук што асоцира на „шлаканица".

(ж) Актерите се враќаат во почетната позиција. Етидата се повторува со заменети улоги.

Цели

Пример за актерски циклус: подготовка, акција и повторување. Развивање прецизна координација со партнерот во дејство со променливо темпо. Користење на стапалата и на долниот дел од торзото за постигнување стабилен баланс. Јасна поделба и артикулација на левата и десната страна на телото. Развој на рефлексите и стимулација на звукот.

Коментар

Етидата се повторува со разновидно темпо, но никогаш не се изведува многу бавно, со цел да се зачува нејзината рефлексна и динамична природа.

Педагошки ориентации

- Партнерска координација: Дејството е невозможно без апсолутна усогласеност меѓу двата актери.
- Илузија и прецизност: Создавање сценски ефект без реален контакт; контролирана техника наместо импровизација.
- Поделба на телото: Јасна артикулација на левата и десната страна на телото.
- Рефлекс и звук: Звукот е резултат на координација, не на сила.
- Темпо: Никогаш бавно – дејството мора да остане рефлексно и остро.

3. Убод со нож

(а) Двајцата актери стојат свртени еден кон друг на раздалеченост од шест стапки (1,828 метри). Го изведуваат дактилот.
(б) Со отворени раце поставени зад грб, едниот актер ги свиткува нозете и рипнува пред тоа да го направи неговиот партнер, кој во истиот момент полека се повлекува наназад.
(в) Приземјувајќи се на десното стапало, поставено под агол од 45° кон партнерот, актерот плеска со двете раце.
(г) Со тежината префрлена на десната нога, првиот актер вади замислен нож од

замислена футрола што ја држи со левата рака. Ножот опишува лак што поминува пред лицето под агол од 45° и завршува десно и над главата.
(д) Многу бавно започнува да го забодува ножот во просторот на наваленото тело на партнерот. Со започнувањето на движењето на бодење, тежината на првиот актер се префрла на левата нога, а левата и централната зона на торзото се движат нанапред. Партнерот, со стабилно поставени нозе — левата нога подвиткана и со рамномерен баланс, а десната во тензична состојба на внатрешниот раб на стапалото — го зафрла телото наназад сè додека не оформи полумост, со рацете пуштени надолу. Рамената му се паралелни со подлогата.
(ѓ) Во екстремниот момент на „контакт" меѓу партнерот и замислениот нож, партнерот испушта крик создаден во дијафрагмата.
(е) Овие сигнали му укажуваат на првиот актер дека треба да ги повлече раката и телото назад во првичната положба.

Цели
Пример за актерски циклус (acting cycle). Развивање прецизна координација со партнерот. Пример за автоматска психофизичка состојба предизвикана од промените во рамнотежата и мускулната тензија (стиснати тупаници, контракција на мускулите на половината). Развој и зајакнување на долниот дел од градниот кош како центар на рамнотежа. Развој на рефлексите предизвикани од надворешни звучни стимулации.

Коментар
Етидата се изведува со екстремно разновидно темпо, со нагласен контраст меѓу забавената подготовка и ненадејната звучна и телесна реакција.

Педагошки ориентации

- Контраст во темпото: Екстремно забавена подготовка наспроти ненадејна звучна реакција.
- Психофизичка реакција: Телесната состојба се менува преку рамнотежата и мускулната тензија, не преку „глума".
- Дијафрагма и звук: Гласот произлегува од телото, не од емоционална имитација.
- Сигнали: Звучните и телесните сигнали ја регулираат динамиката меѓу партнерите.
- Контрола: И во екстремни позиции, дејството останува целосно контролирано.

4. Градење пирамида

(а) Двајцата актери стојат еден спроти друг на раздалеченост од три стапки (0,914 метри). Го изведуваат дактилот.
(б) Партнерот ги свиткува колената, со левото стапало напред. Потоа ја испружува десната нога наназад и надесно, создавајќи стабилна платформа помеѓу бедрото и левото колено. Партнерот му ја подава левата рака на првиот актер, кој, застанувајќи од левата страна, ја поставува својата лева нога на неговото бедро.
(в) Десната рака на првиот актер веќе е фатена од партнерот, кој стои оддесно и високо над неговата глава.
(г) Додека партнерот ја влече десната рака на првиот актер во широк круг над главата и надесно од телото, првиот актер само накратко ги навалува бедрата надесно. Истовремено, тој турка со левото стапало контра од „платформата", го врти десното стапало и се искачува сè додека десното стапало не застане на левото рамо на партнерот. Партнерот ја олеснува оваа акција со насочен притисок нагоре и

надесно со рацете.
(д) Гледајќи во истата насока како и партнерот, првиот актер го турка десното стапало контра од десното рамо на партнерот и стапнува на неговото лево рамо. Партнерот дополнително помага со туркање со рацете. Првиот актер се придржува за рацете на партнерот.
(ѓ) Една по една рака, партнерот ги пушта рацете на првиот актер и ги фаќа неговите ножни зглобови.
(е) Првиот актер го исправа телото и ги испружува рацете, формирајќи ја буквата „Т".
(ж) Откако ќе го воспостави балансот, првиот актер ги свиткува колената и плеска.
(з) Вртејќи со рацете како да плива, тој скока од рамената на партнерот, приземјувајќи се во дијагонална насока налево.
(ѕ) Во воздух, го врти горниот дел од торзото налево, а долниот дел од торзото надесно.
(и) Оваа акција овозможува телото да се заврти и актерот да се приземји во неутрална положба, гледајќи кон својот партнер од дистанца од три стапки (0,914 метри). Колената се свиткани.
(ј) Првиот актер го изведува дактилот. (Етидата потоа се повторува со заменети улоги.)

Цели
Развивање можност за ротирачко движење и движење против гравитацијата. Зајакнување на мускулите на рацете, нозете и грбот. Развој на баланс во простор и преку допир. Прецизна координација со партнерот.

Коментар
Во основата станува збор за едноставна акробатска вежба, но Мејерхољд вовел низа дополнителни чекори и прецизна организација на дејствијата во оваа етида. Во подоцнежните години, актерите изведувале салта наместо ротациони скокови и граделе кули и комплексни пирамиди со повеќе партнери.

Педагошки ориентации

- Доверба и партнерство: Успехот зависи од целосна телесна и просторна доверба.
- Движење против гравитацијата: Разбирање на односот меѓу тежина, поддршка и отпор.
- Просторна ориентација: Свесност за телото во висина, длабочина и дијагонала.
- Контакт: Балансот се постигнува преку допир, не преку сила.
- Економија на напор: Минимален напор за максимална стабилност.

5. *Удар со нозе*

(а) Двајцата актери стојат свртени еден кон друг на раздалеченост од шест стапки (1,828 метри). Го изведуваат дактилот.
(б) Партнерот стои со благо подвиткани колена и со стапала насочени напред, формирајќи стабилна база. Телото му е благо навалено нанапред, при што испушта остри вокални звуци насочени кон првиот актер.
(в) Првиот актер, со подигнати веѓи и поглед фокусиран кон партнерот, полека ја подигнува десната нога, свиткана во коленото, сè додека не достигне екстремна височина. Главата му е насочена нанапред. Балансот на телото го одржува преку работата на рацете, кои се затегнати во рамениот појас и поставени зад грб. Десното стапало е поставено под агол од 45° во однос на телото.

(г) Полека го свиткува десното стапало и, навалувајќи го телото наназад, првиот актер го носи телото нанапред, прво со стапалото, кон носот на партнерот, кој истовремено го повлекува горниот дел од торзото наназад.
(д) Додека е во воздух, актерот замавнува со ногата нагоре и право, нежно положувајќи ја на рамото на партнерот.
(ѓ) Партнерот паѓа наназад на својата десна страна.

Цели
Развивање на рефлексите и одбранбените реакции. Постигнување и одржување баланс при стоење на една нога. Движење против гравитацијата. Учење како безбедно да се падне и да се приземји. Прецизна координација со партнерот.

Коментар
Мејерхолд тврдел дека ја научил оваа етида од Џовани ди Грасо, сицилијански актер кој ја посетил Русија пред Октомвриската револуција.

Педагошки ориентации

- Баланс на една нога: Развивање стабилност во асиметрична положба.
- Рефлекс и одбрана: Брза реакција на надворешен стимул без претходна психолошка подготовка.
- Контрола на падот: Учење како да се паѓа безбедно и свесно.
- Глас и тело: Вокалните сигнали ја активираат физичката реакција.
- Континуитет: Дејството тече без прекин, иако завршува со пад.

Биомеханичките вежби претставуваат практична артикулација на ова радикално преиспитување на актерската уметност. Наместо да се тргне од психолошка мотивација или емоционална идентификација со ликот, Мејерхолд го поставува телото како **примарен извор на сценското дејствување**. Движењето не се разбира како надворешен додаток на внатрешна состојба, туку како **основен носител на значењето**, додека актерската реакција се разбира како резултат на физички организирани импулси, а не како производ на субјективна психолошка состојба.

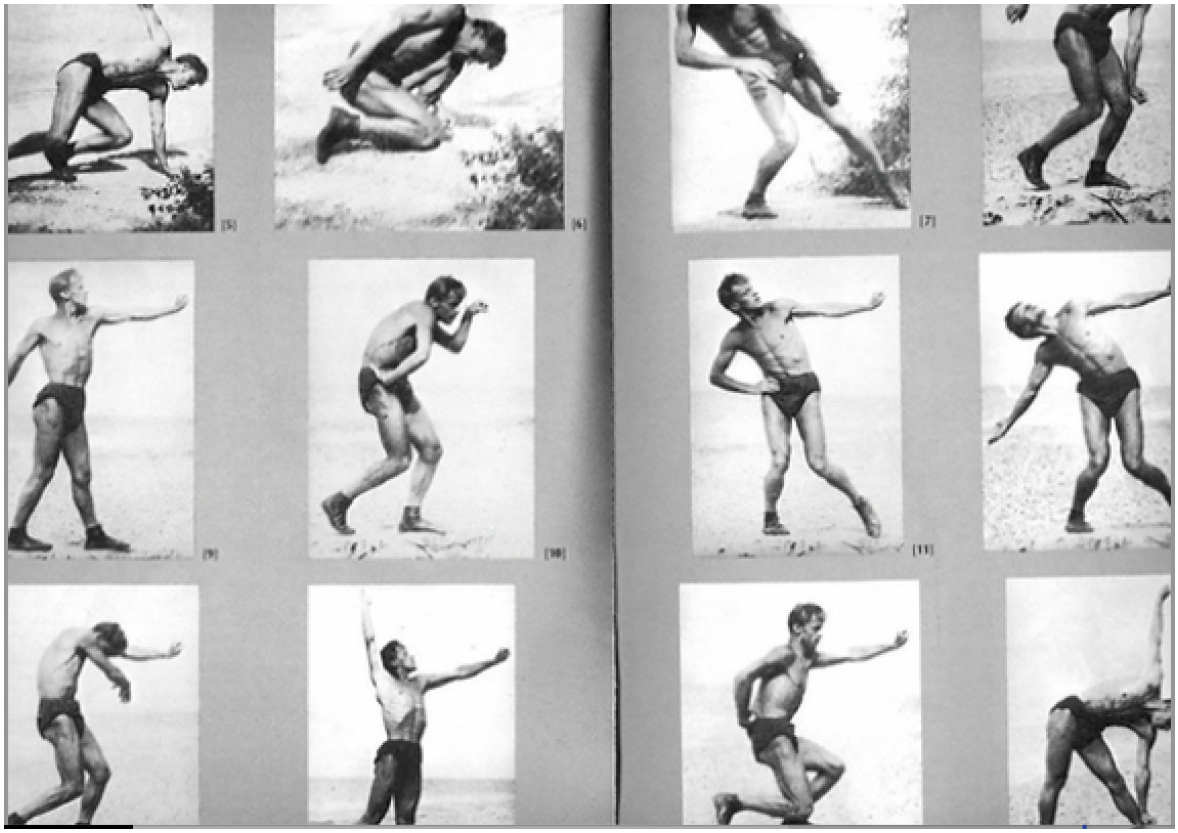
На тој начин, биомеханиката не претставува само метод на актерска обука, туку и **јасна теоретска позиција** што го редефинира односот меѓу телото, дејството и значењето во театарот. Телото се утврдува како свесен, дисциплиниран и функционален инструмент на сценското дејствување, а актерската уметност — како процес на точно организирано физичко дејство преку кое се создава театарската форма.

Телото како свесно дејство

Со воведувањето на биомеханичките вежби, Мејерхољд го заокружува својот обид да изгради актер кој дејствува **свесно, прецизно и економично**, ослободен од доминацијата на психолошката импровизација како примарен извор на сценското дејство. Во овој концепт, телото станува основен носител на дејството, а движењето — **организиран, смислен и функционален израз**, лишен од случајност и од субјективна емоционална произволност.

Биомеханиката не е збир од изолирани техники, туку **кохерентен систем на дисциплина, внимание и координација**, преку кој актерот воспоставува јасен однос меѓу дејството, просторот, времето и партнерот. Во таков систем, актерот не „изразува" внатрешни состојби, туку **дејствува во строго организирана структура**, при што значењето произлегува од прецизно конструираното физичко дејство.

Во тој контекст, биомеханиката претставува радикален, но историски неопходен коректив на психолошките модели на актерската игра, чиј одек ќе биде препознатлив и во подоцнежните театарски практики на XX век.



Студиска практика во лабораторијата на Всеволод Мејерхољд, 1920-ти години. Фотографијата го илустрира принципот на телото како свесно, дисциплинирано и функционално дејство, при што значењето произлегува од прецизно организираното физичко движење, а не од психолошка интерпретација на ликот.

РАЗВОЈОТ НА СИСТЕМОТ НА СТАНИСЛАВСКИ ВО АМЕРИКАНСКАТА АКТЕРСКА ПЕДАГОГИЈА

„Станиславски создаде традиција во која секоја генерација мора повторно да го протолкува неговото прашање во своето време."

Еуџенио Барба

Неколку патишта кон актерската вистина

Развојот на современата актерска педагогија во дваесеттиот век започнува со системот на Константин Станиславски, кој претставува основа врз која се надоврзуваат различни интерпретации и педагошки насоки. Клучна улога во преносот и артикулацијата на овој систем во американскиот театарски контекст има Ричард Болеславски, кој преку својата педагошка работа и систематизација на принципите на Станиславски овозможува нивна практична и методолошка примена.

Болеславски дејствува како медијатор меѓу оригиналниот систем и неговите американски развои, поставувајќи ја основата врз која подоцна се развива Методот на Ли Стразберг, педагогијата на Михаил Чехов, како и педагогијата на Стела Адлер.

Кај Станиславски, актерската вистина произлегува од активното дејствување во зададените околности, преку јасна задача и логично сценско дејство, во единство на психолошкото и физичкото. Болеславски ги кристализира овие принципи во педагошки јасни чекори, нагласувајќи ја важноста на задачата, концентрацијата и дисциплинираниот актерски процес.

Михаил Чехов, тргнувајќи од истото јадро, го проширува системот кон сферата на имагинацијата, формата и поетската експресија, нагласувајќи ја улогата на психофизичкиот гест и творечката трансформација. Стразберг, надоврзувајќи се на раните аспекти од системот, го насочува фокусот кон внатрешното искуство на актерот, особено преку афективната меморија и сетилното помнење како пат кон органска сценска реакција.

Наспроти тоа, Стела Адлер го пренасочува тежиштето кон текстот, зададените околности и актерската имагинација, сметајќи дека вистинитоста не произлегува од личната меморија, туку од длабокото верување во светот на драмското дело. Иако овие пристапи се разликуваат по своите методолошки акценти, тие не се меѓусебно противставени, туку претставуваат различни патишта што произлегуваат од исто теориско јадро. **Заедничко за сите нив е стремежот кон органска, жива и психофизички мотивирана актерска игра.** Токму преку овие различни интерпретации се открива флексибилноста и трајната релевантност на системот на Станиславски како темел на современата актерска уметност.

Во таа линија на педагошко продолжување, Ричард Болеславски зазема особено значајно место. Неговата улога не се состои во создавање нов метод, туку во артикулација, систематизација и педагошко пренесување на основните принципи на Станиславски во американскиот театарски контекст.

РИЧАРД БОЛЕСЛАВСКИ

Ричард Болеславски (1889–1937) актер, режисер и педагог, еден од најважните посредници во пренесувањето на системот на Станиславски во американскиот театар. Неговата работа е насочена кон психофизичката подготовка на актерот и кон јасно структурирана актерска педагогија, артикулирана преку педагошки текстови и практична настава.

„Работата на Станиславски не нè учи како да играме улоги, туку како да се подготвиме за појавата на вистинското сценско дејствување."

Ричард Болеславски

Според системот на Константин Станиславски работеле многу негови ученици — истакнати актери и педагози од Русија, од кои дел подоцна ја продолжиле својата работа во Соединетите Американски Држави. Меѓу нив, особено значајно место зазема Ричард Болеславски, кој во Америка, заедно со Марија Успенска, го основа Американскиот лабораториски театар (Laboratorium). Како непосреден ученик и соработник на Станиславски, Болеславски станува клучна врска меѓу оригиналниот систем и неговите понатамошни американски развои.

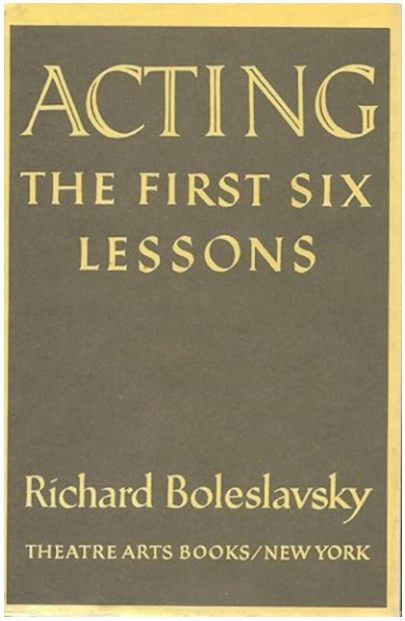
Во својата книга *Acting: The First Six Lessons*, Болеславски разработува дел од системот на Станиславски преку шест основни лекции: концентрација, емоционално паметење, драмско дејство, карактеризација, опсервација и ритам. Преку оваа структура, тој настојува да го направи системот педагошки јасен, применлив и пренослив, без да ја наруши неговата суштинска логика.

Болеславски сметал дека **уметноста на актерството** не може директно да се предава, ниту механички да се научи. Актерот, според него, мора во себе да носи **вродена способност** да биде актер; **талентот** е нешто што или се поседува или не. Но она што може и мора да се учи е **техниката**, преку која тој талент ќе може свесно и контролирано да се изрази. „**Техниката е јазикот преку кој талентот зборува**", истакнува Болеславски (Boleslawski, 1933: 17).

Ли Стразберг**,** кој бил ученик на Болеславски, во своите белешки за работата во Лабораторискиот театар запишал дека Болеславски дефинирал **три основни патеки во театарот**. Првата е **комерцијалниот театар**, каде што сè што прави актерот е насочено кон задоволување на публиката. Втората е **француската школа**, во која актерската игра се стреми кон **техничка совршеност**. Третата, и за Болеславски најзначајна, е онаа во која „**вниманието е ставено на техниката на чувствата, а**

чувствата никогаш не се одвоени од надворешната техника; тие мора да бидат присутни во секоја изведба" (Strasberg, 1987: 66).

Во веќе споменатата книга, напишана во форма на дијалог меѓу Професорот и студентот кој сака да ја изучува актерската уметност, Болеславски ја развива својата основна идеја: **секое чувство може да се создаде и да се извежба**, **доколку актерот располага со соодветна техника и дисциплина**.



Корицата на книгата *Acting: The First Six Lessons* од Ричард Болеславски, прво издание, Њујорк, 1933 година, издавач: *Theatre Arts Books*. Книгата е напишана во форма на дијалог и претставува една од првите систематски педагошки интерпретации на системот на Константин Станиславски наменета за американскиот театарски контекст.

Првата лекција што актерот мора да ја совлада за да стигне до ова ниво е **лекцијата за концентрација**. За да ја развива својата концентрација, актерот треба свесно да се насочи кон сопствените **сетилни доживувања**, да си поставува проблеми и да бара решенија. Концентрацијата, според Болеславски, **не е пасивна состојба**, туку **активен процес на внимание и присуство**.

Актерот, исто така, мора постојано да се **образува и развива**. Тој треба да го развива своето **тело** преку гимнастика, ритмичка гимнастика, класичен танц, вежби за дишење и глас, дикција, пеење и пантомима. Паралелно со тоа, неопходен е и развојот на **интелектуалниот капацитет** – преку запознавање со светската литература и уметност, градење личен став кон нив, како и преку познавање на **психологијата**. Најпосле, она што Болеславски го смета за најважно е развојот на **душата**, зашто, како што вели, „**актерот мора да поседува душа способна да живее низ секоја ситуација што ја поставил авторот**" (Boleslawski, : 1933: 28.)

Емоционалната меморија, или **емоционалното помнење**, според Болеславски се состои од два меѓусебно поврзани аспекта: **аналитичка меморија** (знаењето како нешто треба да се направи) и **помнење на вистинското чувство**. Вежбите што ги користел за развој на емоционалното помнење се засноваат на истите принципи како и оние кај Станиславски. Студентите замислуваат објекти од своето секојдневно опкружување, користејќи ги **сите пет сетила**, бидејќи сите човечки реакции произлегуваат од **сетилното искуство**. Иако предметот е замислен, реакцијата мора да биде **вистинска**.

При работата на вежбите за **петте сетила**, секој студент работел со **ментор-студент**, назначен од Болеславски, кој му помагал во развојот на оваа меморија. Овој **менторски систем** бил значаен затоа што му овозможувал на студентот многу повеќе време за **индивидуална работа** на конкретна задача отколку што тоа било можно само за време на часовите.

При дефинирањето на **драмското дејство**, Болеславски инсистирал на употреба на **глаголи**, бидејќи самиот глагол претставува дејство. Неговиот принцип „**свесна подготовка – несвесен резултат**" се темели на верувањето дека преку **дисциплинирана и свесна работа** може да се потпали актерскиот оган. **Несвесниот резултат**, според него, се појавува на прво ниво како спонтан одговор, а на второ ниво како дополнително прилагодување кое го определува начинот на кој актерот ги создава телото, дејството и енергијата, како и неговото прилагодување кон околината и публиката.

Актерот, конечно, мора да поседува **исклучителна способност за опсервација** и постојано да ја развива. Тој треба да ги **набљудува луѓето, природата и животот** околу себе, зашто карактеризацијата што му е потребна за определен лик често може да ја пронајде во секојдневието**.** Болеславски ја нагласува важноста на **ритамот** како суштински елемент на животот – ритамот на движењето, на будењето на градот, на природата, кој актерот мора свесно да го негува и препознава во себе.

Објаснувањето на Болеславски за напредокот на актерот**,** прикажано преку цртежот на куќата, претставува јасна и педагошки прецизна визуелна метафора на актерскиот процес. Овој цртеж не служи само како илустрација, туку како **структурен модел на креативната работа**, во кој јасно се разграничени **фазите на свесното** и **несвесното дејствување** на актерот. Токму овој модел, според сведоштвото на Ли Стразберг, претставувал основа за идеите што тој подоцна почнал да ги развива во рамките на Театарот Група (Group Theatre) (Strasberg, 1987: 81).

Во темелот на куќата се наоѓа **свесната подготовка**, која ги опфаќа сите дисциплинирани, контролирани и намерни аспекти на актерската работа: техничката подготвеност, аналитичкиот пристап, физичката и психичката дисциплина. Оваа фаза целосно кореспондира со она што Константин Станиславски го означува како **„свесна работа – овде, денес, сега"**, односно со методичната подготовка преку која актерот создава услови за креативниот процес.

Над свесната подготовка се наоѓа **несвесниот резултат**, кој Болеславски го поврзува со **првото ниво на несвесност**. Ова е моментот кога, како последица на правилната и темелна свесна работа, кај актерот се појавува **спонтано и органско сценско дејствување**. Во оваа фаза веќе не доминира контролата, туку **довербата во процесот** и во сопствената подготвеност.

Вториот кат на куќата го означува **второто ниво на несвесност**, кое Болеславски го опишува како подлабок степен на креативно прилагодување. На ова ниво актерот не само што реагира спонтано, туку истовремено и фино се прилагодува — кон просторот, кон партнерите, кон публиката и кон целокупната енергија на изведбата. Во овој дел од цртежот се сместени елементите **тело, дејство и енергија**, како и **способноста за прилагодување** кон околината и кон публиката, што укажува на **целосна интеграција на актерот во сценската ситуација**.

Доколку овој модел се спореди со **„Планот на методот на физичкото дејство"** кај Станиславски, јасно се забележува **суштинската сродност** меѓу двата пристапа. Сето она што кај Станиславски се дефинира како **свесна работа „овде и сега"**, Болеславски го кондензира во поимот **свесна подготовка**, додека креативниот процес директно соодветствува со **несвесниот резултат**, односно со првото и второто ниво на несвесност кај Болеславски.

На тој начин, цртежот на куќата не претставува поедноставување на системот, туку **јасна педагошка артикулација**, преку која Болеславски успева да ја задржи **суштината на мислата на Станиславски**, истовремено правејќи ја поразбирлива и поупотреблива за актерската педагогија.

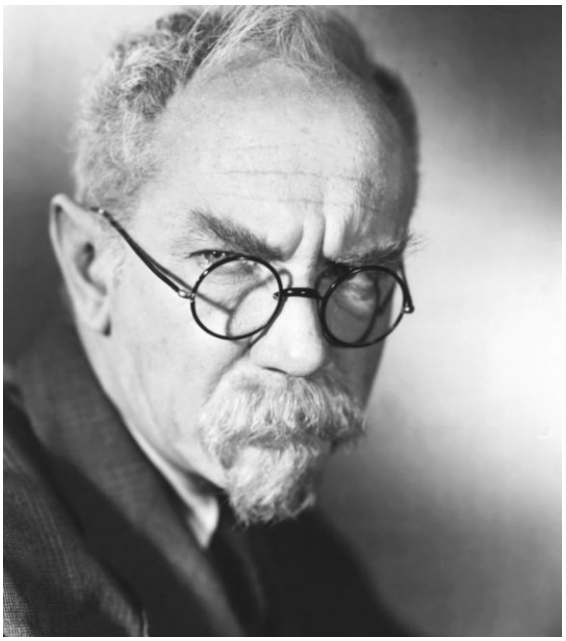
Со ова, Болеславски го заокружува својот придонес како **педагог што не го преобликува системот**, туку го **стабилизира, расчленува и подготвува за понатамошни развои**. Неговата работа воспоставува јасна педагошка основа врз која следните генерации актери и педагози ќе можат да продолжат, отворајќи простор за нови интерпретации и акценти во рамките на истото теориско јадро.

Токму од таа педагошка основа, поставена преку **систематизацијата и дисциплината** кај Болеславски, произлегува и следниот значаен чекор во развојот на системот — чекор што **го префрла тежиштето кон имагинацијата, формата и психофизичката трансформација,** што ќе стане централно во педагогијата на Михаил Чехов.

Ова педагошко искуство и длабокото разбирање на актерскиот процес Болеславски не ги задржува исклучиво во рамките на театарот. По својата педагошка и театарска работа во Америка, Ричард Болеславски ја продолжува својата кариера и во Холивуд, каде во 1930-тите години работи како режисер на филмски продукции. Иако филмскиот медиум поставува поинакви изразни и технички услови од театарот, неговото искуство како актер и педагог оформен во системот на Станиславски се препознава во вниманието кон актерската работа, сценското дејство и партнерските односи пред камера. Холивудската фаза од неговата кариера не претставува одвојување од театарската педагогија, туку проширување во нов медиум, со што Болеславски станува еден од првите систематски преносители на принципите на Станиславски од театарот кон американскиот филм.

Кадар од филмска продукција од холивудскиот период на Ричард Болеславски. Актерска игра заснована на јасен партнерски однос, концентрација и дејствување „овде и сега", принципи што произлегуваат од педагошката линија на Станиславски.

МИХАИЛ ЧЕХОВ



Михаил Чехов (1891–1955), актер и педагог, фотографија од американскиот период. Во овој период Чехов ја развива и систематизира својата актерска педагогија, насочена кон имагинацијата, формата и психофизичката трансформација на актерот.

„ Станиславски ни даде корени; наша задача е да ги пронајдеме сопствените гранки."

Михаил Чехов

Михаил Чехов го развива системот на Станиславски во насока на **имагинацијата, формата и психофизичката трансформација, отворајќи простор за поетска и експресивна актерска игра.** Таа не произлегува од личната меморија, туку од творечкиот импулс и претставува особен и значаен контрапункт на американското читање на системот на Станиславски. Иако во својата работа задржува голем дел од неговите основни принципи, врз Чехов **суштинско влијание** извршил **Евгениј Вахтангов**, со кого развива блиско уметничко и пријателско партнерство за време на нивната работа во **Првото студио на Станиславски**. Токму преку оваа линија, Чехов го проширува системот кон **подлабока имагинативна и експресивна димензија**.

За разлика од доминантниот американски фокус на **психолошката анализа**, Чехов придава исклучително значење на **надворешниот изглед на ликот**, на неговата **експресивност, атмосфера и ликовност**. Кај него постои природна инклинација кон **експресионизмот и поетската форма**, што во раните години од неговата работа во Студиото често предизвикувало критики дека неговата игра е „премногу физички гротескна" (Chamberlain, 2004: 10). Оваа критика, меѓутоа, сведочи токму за неговото настојување да ја **надмине буквалната психолошка репрезентација** и да ја отвори актерската игра кон **симболичко и суштинско изразување**.

Елементи на инспирираната актерска игра според Михаил Чехов

Следнава табела претставува текстуална артикулација на шемата на инспирираната актерска игра според Михаил Чехов. Елементите не се хиерархиски подредени, туку функционираат како динамичен систем во кој активирањето на еден елемент може да ги придвижи и останатите во зависност од сценската ситуација и креативниот импулс. Тука се прикажани **клучните елементи** кои, во заемно дејство, водат кон **инспирирана актерска игра**. Шемата **не претставува хиерархија**, туку **динамичен систем** во кој активирањето на еден елемент може да ги придвижи и останатите.

Елементи на инспирираната актерска игра

Елемент	Функција во актерскиот процес
Карактеризација, замислено тело и суштина	Актерот ја замислува физичката и суштинската природа на ликот како целина. Ликот се гради преку телесна и внатрешна слика, а не преку изолирана психолошка анализа.
Психолошко движење	Централен поим во системот на Чехов. Преку јасно и енергетско движење, актерот ја открива задачата, волјата и внатрешната логика на ликот.
Композиција	Чувство за ред, распоред и логика на сценското дејство. Актерот ја согледува сцената како целина, а не како збир на поединечни моменти.
Чувство за стил	Способност да се препознае и изрази стилската природа на делото, наместо механичко потпирање на реалистичка психологија.
Чувство за искреност / вистинитост	Вистинитоста не се сведува на лична емоција, туку на искреност кон условите на текстот, стилот, историскиот контекст и односите меѓу ликовите.
Чувство за леснотија	Состојба на телесна и психичка слобода која овозможува активирање на имагинацијата без присила и прекумерна контрола.
Чувство за форма	Свесност за телото, линијата, гестот и движењето во просторот. Актерот активно ја обликува формата на сценското дејство.
Чувство за целина	Разбирање на почетокот, развојот и завршетокот на сцената или претставата. Секој дел е во служба на целокупната драмска структура.
Чувство за сензации	Индиректен пат кон чувството преку телесни и сензорни квалитети. Сензацијата претходи и го поттикнува чувството.
Тело – психофизички вежби	Телото е активен инструмент на мислата и чувството. Сите вежби се психофизички, а не механички или чисто психолошки.
Имагинација	Основен двигател на актерската креација. Преку имагинацијата, актерот создава свет на ликот и ја активира сценската реалност.
Зрачење / восприемање	Активна размена на енергија: актерот свесно „испраќа" и „прима" импулси од партнерите, просторот и публиката.
Импровизација	Средство за истражување, но и за продлабочување на веќе утврдената сценска структура. Импровизацијата продолжува и во подоцнежните фази на работата.
Ансамбл	Театарот како колективна уметност. Индивидуалната игра е неразделна од заемното прилагодување и заедничката енергија.
Атмосфера	Невидлива, но активна сила што го обликува сценското дејство. Актерот ја создава и истовремено реагира на неа.
Задача	Секое дејство е насочено кон јасна задача. Задачата не е психолошка формула, туку активен двигател на сценското дејство.
Точка на фокус	Свесно насочување на вниманието. Фокусот ја организира енергијата и спречува распрснување на сценското дејство.

Во оваа шема, на врвот се наоѓа **карактеризацијата**, односно **замисленото тело и суштината на ликот**. Актерот, според Чехов, мора **свесно да го замисли физичкото тело на ликот** што го игра, како и неговиот **центар** — точка во телото која ја носи суштината на карактерот и од која понатаму се води **целокупното сценско дејствување**. Овој пристап му овозможува на актерот да не тргнува од изолирана психолошка анализа, туку од **внатрешно-надворешна целина**.

Чехов смета дека **инспирираната актерска игра** не произлегува од еден единствен извор, туку од **активирање на повеќе заемно поврзани елементи**. Актерот не може секогаш да се потпре исклучиво на моменталната инспирација; затоа мора да поседува **техника** која ќе создаде услови неговата игра **постојано да биде вдахновена**.

Меѓу тие елементи, Чехов го издвојува **чувството за композиција**, кое постои и во **природата** и во **уметноста**. Ова чувство не претставува проста акумулација на впечатоци и настани, туку начин преку кој актерот навлегува во **сферата на креативноста и спознавањето**. Преку композицијата, актерот ја согледува **целината** и **логиката на сценското дејство**.

Централно место во неговата педагогија зазема поимот **психолошко движење**, термин што самиот Чехов го воведува. **Психолошкото движење** го обединува **психолошкиот аспект на ликот** со неговата **задача** и **дејство**, при што актерот го користи **целото тело**, изведува движења со **силен интензитет** и преку нив стекнува сознанија за **структурата на карактерот**. Преку ваквата работа, актерот може **свесно да го менува своето расположение** во зависност од барањата на текстот.

Чехов инсистира и на **чувство за стил**, преку кое актерот може да ја долови **специфичната природа на сцената**, наместо да се потпира на вештачко чувство на реалистичност. Ова чувство е тесно поврзано со **чувството за искреност или вистинитост**, кое кај Чехов има **повеќеслојно значење**: индивидуална и психолошка вистина, искреност кон **условите на драмскиот текст**, **историска и стилска вистина**, како и искреност на самиот **карактер** и на односите со **другите ликови** на сцената.

Понатаму, Чехов зборува за **чувството на леснотија**, кое е сродно со она што **Станиславски** го нарекува **релаксација**. Ова чувство му овозможува на актерот да ја активира **внатрешната имагинација** без да ги стави во функција свесните процеси на команда и контрола. Во таа смисла, **леснотијата** претставува предуслов за **органска и жива игра**.

Особено значајно е и **чувството за форма**, кое подразбира развиена свесност за **сопственото тело** и неговото **движење во просторот**. Актерот кој има развиено ваква телесна свесност може **свесно да влијае врз своето тело** и да го користи на најекспресивен начин. Ова е тесно поврзано со **чувството за убавина**, кое Чехов го разбира како **внатрешен извор на хармонија и креативна рамнотежа**. Свесноста за **внатрешната убавина** на сопственото битие претставува прв чекор кон доминација на убавината во **севкупниот сценски израз**.

Чувството за целина е уште еден клучен елемент во Чеховата педагогија. Секоја уметничка креација, според него, мора да има **јасен почеток, средина и крај**, а сè што се случува на сцената треба да оддишува со **чувство на естетска целина**. Публиката има силно развиено чувство за оваа целина, поради што таа мора да стане

втора природа на актерот, без разлика дали станува збор за целата претстава, поединечна сцена или **монолог**.

Чехов посебно внимание посветува на **квалитетите и сензациите**, преку кои актерот може **индиректно да влијае врз своите чувства**. Чувствата, според него, не можат директно да се командуваат, туку можат да се насочуваат преку **квалитетите на движењето** – нежност, радост, тага, сомнеж или нетрпеливост. Преку ваквата работа, **сензацијата** постепено може да прерасне во **автентично чувство**.

Во својата работа Чехов постојано го нагласува **психофизичкото единство на актерот**. Ниту една активност не може да биде исклучиво психолошка или исклучиво физичка; **телото и психата** постојано заемно влијаат едно врз друго. Затоа сите вежби мора да бидат **психофизички**, а не механички изведени.

Клучна улога во неговиот систем има **имагинацијата**, која ја смета за **основа на актерската уметност**. Колку повеќе актерот ја развива својата **фантазија**, толку поголема станува неговата способност да навлезе во **длабочините и значењето на ликот**. Со ова е поврзан и поимот **зрачење и восприемање**. **Зрачењето** претставува активна волева способност на актерот да испрати **мисла, емоција или квалитет**, додека **восприемањето** подразбира способност истите да се примаат од **партнерите**, **атмосферата** и **публиката**. Чехов инсистира актерот подеднакво да ги развива и двете способности и свесно да се запрашува дали неговиот лик во дадена сцена **повеќе зрачи или повеќе прима**.

Импровизацијата, според Чехов, не е ограничена само на подготвителната фаза, туку има голема вредност и во **финалните етапи** од работата на една претстава. По воспоставувањето на **основната рамка**, текстот и редоследот на настаните, актерите повторно треба да **импровизираат** – да го парафразираат текстот, да го изговараат **поттекстот** или дури привремено да го игнорираат текстот, со цел подлабоко да го истражат начинот на кој ликот дејствува (Chekhov, 1985: xiii).

Конечно, Чехов го нагласува значењето на **ансамблот**, бидејќи **театарот е колективна уметност**. Начинот на кој актерите се подготвуваат заедно директно се манифестира во претставата. Кога постои **отвореност и заемно прилагодување**, се зајакнува целокупното театарско искуство, **атмосферата** станува моќна, **односите** меѓу ликовите јасно се дефинираат, а **ритамот и тајмингот** добиваат поголема живост и флуидност.

Во споредба со јасно структурираниот модел на Болеславски, прикажан преку цртежот на куќата со разграничени нивоа на свесна подготовка и несвесен резултат, шемата на Михаил Чехов не нуди стабилна архитектура, туку **динамично поле на заемни влијанија**. Додека кај Болеславски процесот е поставен вертикално и фазно, кај Чехов тој се одвива **кружно и асоцијативно**, при што ниту еден елемент не се појавува како трајна основа, туку како активатор на креативниот процес.

Ако „куќата" на Болеславски ја нагласува дисциплината, редоследот и довербата во постепениот развој на актерската работа, тогаш шемата на Чехов го отвора процесот кон **имагинацијата, формата и инспирацијата** како подвижни сили што можат да се појават во различни моменти од работата. Кај Чехов, актерот не „влегува" во улогата преку стабилна конструкција, туку преку креативен импулс што ја активира целината на психофизичкиот апарат и ја отвора играта кон трансформација.

На тој начин, шемата на Чехов не го негира педагошкиот модел на Болеславски, туку го **надополнува од друга перспектива**. Таму каде што Болеславски нуди јасна методолошка рамка што го штити актерот од хаотичност, Чехов отвора простор за поетска слобода, трансформација и игра. Двата пристапи, иако различни по структура и нагласок, произлегуваат од истото теориско јадро и сведочат за **различни можности на развој на системот на Станиславски** во современата актерска педагогија.

Михаил Чехов во Америка: педагогија, театар и филм

Во продолжение на овие педагошки принципи, американскиот контекст му овозможува на Михаил Чехов слобода за систематско развивање и пренесување на сопствената актерска техника, која во овој период веќе јасно се разликува од доминантното психолошко читање на Системот на Станиславски.

Во Њујорк и Холивуд, Чехов работи како педагог со голем број актери, меѓу кои подоцна се вбројуваат значајни имиња од американскиот театар и филм. Неговата педагогија, заснована на **имагинацијата**, **психолошкото движење**, **зрачењето** и **формата**, нуди јасна алтернатива на Методот што во исто време се развива во рамките на **Actors Studio**. Кај Чехов, актерската вистина не произлегува од личната биографска меморија, туку од активирање на имагинативниот и психофизичкиот потенцијал на актерот.

Покрај педагошката работа, Михаил Чехов остварува и значајна актерска кариера во американскиот филм. Неговата најпозната филмска улога е психоаналитичарот Александар Брјулов во филмот *Spellbound* (реж. Алфред Хичкок), за која во 1946 година е номиниран за **Оскар** за најдобра споредна машка улога. Во оваа интерпретација јасно се препознава неговиот специфичен актерски израз: **контролирана форма**, **силно присуство**, **прецизна телесна организација** и **суптилно зрачење**, без надворешна експресивност.

Американскиот период на Михаил Чехов претставува заокружување на неговата уметничка визија — спој на европската актерска традиција и новиот медиумски и педагошки контекст. Неговото влијание продолжува и по неговата смрт, преку школите, педагозите и актерите кои ја развиваат и применуваат техниката на Чехов како самостоен и целосен актерски систем.

Михаил Чехов во филмот Маѓепсан,
(*Spellbound,* реж. Алфред Хичкок, 1945)
пример за неговата актерска техника:
контролирана форма, прецизна телесна
организација и суптилно зрачење.

СТЕЛА АДЛЕР

Стела Адлер (1901-1992) американска актерка и театарски педагог, една од клучните продолжувачи на системот на Станиславски во американскиот театар.

„Во работата на Станиславски, најважно е разбирањето на драмската ситуација, а не анализата на сопствената психа."

Стела Адлер

Стела Адлер е една од водечките фигури на американската театарска сцена на XX век. Таа остварила успешна и плодна кариера како актерка, режисерка и професорка по актерска уметност. Кога се приклучила кон **Лабораторискиот театар (Laboratory Theatre)**, Адлер веќе била афирмирана актерка.

Во 1934 година заминува во Париз, каде што во текот на пет недели учи кај **Константин Станиславски**, по што се враќа во Соединетите Американски Држави со нови и јасно артикулирани идеи за театарот и актерската уметност. Таа сметала дека актерот треба целосно да верува во драмскиот текст што го изведува, при што емоциите природно и органски излегуваат на површина. Овој став јасно се разликува од позицијата на **Ли Стразберг**, кој инсистирал на емоционалната меморија и на користењето на петте сетила како примарен пат до актерското чувство.

Паралелно со својата работа како актерка и режисерка, Стела Адлер започнала и **интензивна педагошка дејност**, најпрвин во работилницата на Ервин Пискатор (Erwin Piscator, 1940), а во 1949 година го основа **сопственото студио за млади актери**. Нејзините искуства стекнати во **Американскиот еврејски театар**, на **Бродвеј**, во **Холивуд** и во рамките на **The Group Theatre** се обединети и систематски применети во **Студиото за глума на Стела Адлер** (Stella Adler Studio of Acting).

Според Адлер, **три клучни извори на човековиот развој и на самокултивирањето** се:

- **проучувањето на природата**, вклучувајќи ја и **човековата природа**, од каде актерот може да црпи богат материјал за својата фантазија;
- **проучувањето на уметноста**, не само на театарот, бидејќи преку неа се воспоставува **дијалог меѓу луѓето од различни култури и времиња**;
- **проучувањето на историјата**, преку кое можат да се разберат **сличностите и разликите меѓу различни историски периоди**.

Проучувањето на **природата, уметноста и историјата**, според Адлер, „не е со цел да се акумулираат знаења и информации, туку **за да се издигне актерот и да му се помогне целосно да се развие**" (Bartow, 2008: 31).

Техниката што ја застапува Стела Адлер се состои од **три основни дела**: **основа**, **карактер** и **интерпретација на текстот**.

Актерската имагинација ја претставува **основата на нејзиниот метод**. Таа, според Адлер, содржи сè: **уметност**, **поезија** и **целокупното човеково искуство** – сè што човекот прави, слуша и гледа. Актерската имагинација му дава **смисла на светот околу актерот** и го прави **вистинит и функционален во сценската реалност**.

Адлер развила **бројни вежби за развивање на имагинацијата**, при што заедничко за сите нив е барањето актерот да го опише она што го замислил или опсервирал **толку живо**, што и другите можат јасно да го „видат". Таа често ја поттикнувала имагинацијата преку прашањата **„што ако…"** и **„како да…"**.

Иако Стела Адлер често се перципира како **критички настроена кон американската интерпретација на системот на Станиславски**, нејзината позиција **не претставува негово отфрлање**, туку повикување на **доцната, зрела фаза од мислата на Станиславски**. За време на престојот во Париз, Адлер се запознава со **постепеното напуштање на исклучивото потпирање на емоционалната меморија** и со сè поизразеното насочување кон **дејството, текстот и драмските околности**.

Во таа смисла, **актерската уметност** кај Адлер се сфаќа како **процес во кој емоцијата не се произведува намерно**, туку се појавува како резултат на **активна и дисциплинирана работа врз драмскиот материјал**. Актерот не треба да се затвора во **сопствената психолошка биографија**, туку да се **издигне над себеси** и да изгради **жив однос кон светот на драмата**.

Централно место во овој пристап зазема поимот **зададени околности**, кои кај Адлер претставуваат **основен двигател на актерската имагинација**. **Просторот, времето, социјалниот и историскиот контекст**, како и **односите меѓу ликовите**, се активни фактори преку кои актерот ја гради својата игра. Наместо да се потпира на **лични спомени**, актерот ги користи **објективните услови на драмскиот свет**, преку кои се активира имагинацијата и се создава **автентична сценска реалност**.

На тој начин, **имагинацијата кај Адлер** не е **слободна фантазија**, туку **дисциплинирана и насочена креативна сила**, цврсто вкоренета во **текстот** и во **конкретната сценска ситуација**. Преку **зададените околности**, актерот постигнува **јасност, вистинитост и етичка одговорност во сценското дејствување**, што ја поврзува Адлер директно со **суштинските принципи на традицијата на Станиславски**.

Според Адлер, актерот **не мора да ја користи сопствената меморија** за лични настани од минатото, туку треба да се потпира на **зададените околности на драмскиот текст**. Преку нив, актерот ја активира **својата имагинација** и гради **убедлива и целовита сценска реалност**, без потреба од **директно повикување на лични емоционални искуства**.

Педагошки акценти во продолжувањето на системот на Станиславски

Гледани заедно, Ричард Болеславски, Михаил Чехов и Стела Адлер **не претставуваат три противставени школи**, туку **три различни, но меѓусебно поврзани начини** на продолжување на системот на Станиславски. Секој од нив го задржува **темелното уверување** дека актерската уметност **не е резултат на случајна инспирација**, туку **процес што се гради преку свесна и дисциплинирана работа**, во која **психолошкото и физичкото дејствување** се неразделни.

Кај Болеславски, системот се артикулира преку **јасна педагошка структура** и **техничка дисциплина**, при што **свесната подготовка** претставува предуслов за појавата на **несвесниот, органски резултат**. Неговиот придонес не се состои во создавање нов метод, туку во **стабилизирање, расчленување и педагошко пренесување на основните принципи**, со што се создава **сигурна основа за понатамошни развои**.

Михаил Чехов го проширува системот кон **имагинацијата, формата и поетската експресија**, при што актерската игра се гради преку **психофизичко единство** и **творечка трансформација**. Кај него, **надворешната форма** не е маска, туку **активен носител на внатрешниот процес**, а инспирацијата се појавува како резултат на **движење, гест, атмосфера и стилска јасност**. На тој начин, системот се отвора кон **подлабока уметничка слобода**, без да се наруши неговата **внатрешна логика**.

Стела Адлер, пак, го поставува актерот во **широкиот контекст на текстот, зададените околности и светот на драмата**. Нејзиниот пристап ја нагласува **објективната структура на драмскиот материјал** како примарен извор на актерската имагинација, при што **емоцијата не се произведува намерно**, туку се појавува како резултат на **активен однос кон драмските околности**. На тој начин, актерската работа се **издигнува над личната интроспекција** и се насочува кон создавање **жив и убедлив сценски свет**.

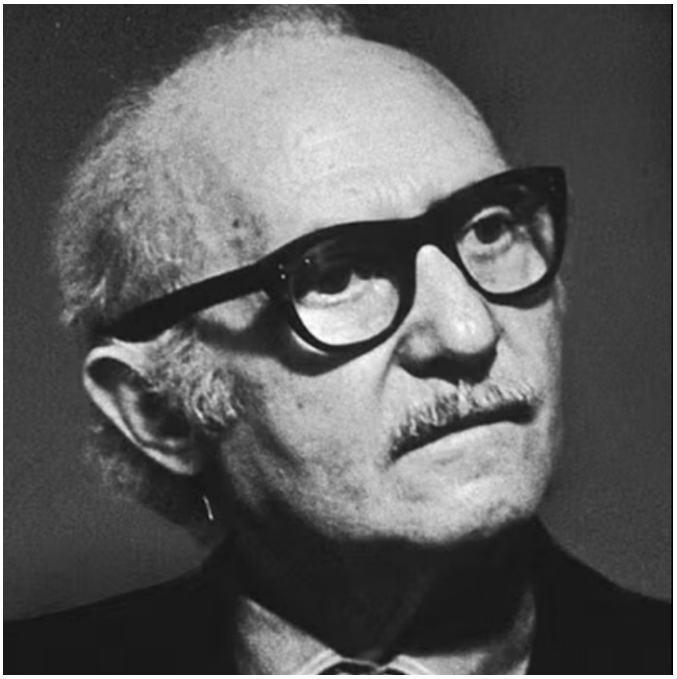
Иако овие педагошки позиции се разликуваат по своите акценти, тие **не се исклучуваат**, туку функционираат како **комплементарни принципи** во рамките на истото **теориско јадро**. **Техниката**, **имагинацијата** и **драмските околности** претставуваат различни патишта кон иста цел: **органска, жива и психофизички мотивирана актерска игра**, во која актерот **не „покажува", туку дејствува и живее на сцената**.

Со тоа, системот на Станиславски **не се затвора во фиксен модел**, туку останува **отворен, развоен и пренослив**, потврдувајќи се како **жив педагошки процес** што продолжува да се **преиспитува, надградува и пренесува** на нови генерации актери.

СПОРЕДБЕНА ТАБЕЛА: ПЕДАГОШКИ ПРОДОЛЖУВАЧИ НА СТАНИСЛАВСКИ

Аспект	Ричард Болеславски	Михаил Чехов	Стела Адлер
Однос кон Станиславски	Директен ученик; педагошки ја структурира и ја појаснува основата на системот	Продолжува преку линијата Станиславски – Вахтангов; го проширува системот	Поврзана со доцната фаза на Станиславски; акцент на дејството и околностите
Централен фокус	Техника и дисциплина	Имагинација и форма	Текст и зададени околности
Клучен принцип	Свесна подготовка – несвесен резултат	Психофизичко единство и психолошко движење	Верување во текстот и светот на драмата
Улога на техниката	Талентот се изразува преку техниката	Техниката ја ослободува имагинацијата	Техниката служи за разбирање на околностите
Улога на имагинацијата	Секундарна, но неопходна	Централна и водечка	Активирана преку зададените околности
Однос кон емоцијата	Се појавува како резултат на правилна подготовка	Се појавува преку форма и движење	Се појавува органски преку текстот и дејството
Тело и дејство	Телото како носител на дисциплинирано дејство	Телото како извор на психолошко сознание	Телото реагира на драмската ситуација
Педагошка цел	Создавање сигурен и технички подготвен актер	Ослободување на креативниот и поетски потенцијал	Градење актер кој мисли и дејствува во светот на драмата
Клучен придонес	Педагошка систематизација на Станиславски	Имагинативно и експресивно проширување на системот	Враќање кон текстот, околностите и објективната драмска структура

МЕТОДОТ НА ЛИ СТРАЗБЕРГ



Ли Стразберг (1901–1982), педагог и уметнички директор на *Actors Studio*. Фотографија од периодот на неговата најинтензивна педагошка работа, во која актерската обука е насочена кон дисциплинирано истражување на внатрешниот процес, емоционалната меморија и психолошката анализа.

„Станиславски ни даде метод за дисциплинирање на внатрешниот живот на актерот; нашата задача беше да го развиеме тој пат кон вистинито сценско дејствување."

Ли Стразберг

Стразберг никогаш не ни сонувал дека неговата работа ќе изврши толкаво влијание врз илјадници актери во Америка, кои подоцна, преку своите извонредни актерски остварувања, ќе достигнат светска слава. Неговото формирање како театарски мислител и педагог е неразделно поврзано со специфичниот социјален и културен контекст во кој израснал. По доаѓањето со семејството во Соединетите Американски Држави, Стразберг го поминал детството и младоста во имигрантските квартови на Lower East Side во Њујорк — средина обележана со сиромаштија, силни социјални контрасти и интензивен културен живот. Во тој период, повремено ги посетувал, а понекогаш и учествувал во претстави на групата наречена „Напреден драмски клуб", аматерска работничка театарска формација, што претставувало негов прв директен допир со аматерскиот и работничкиот театар.

Иако од рана возраст бил во допир со театарската практика, Стразберг долго време не ја доживувал актерската професија како можна животна определба. Сепак, неговиот интерес постепено се продлабочувал преку читање театарска и филозофска литература, во која барал одговори на прашањата за **„емоционалниот дијапазон"** на актерите, за нестабилноста и непредвидливоста на актерската изведба, како и за природата на инспирацијата (Strasberg, 1987: 23). Во таа фаза од неговиот развој, средбата со идеите на Едвард Гордон Крејг имала пресудно значење. Стразберг подоцна истакнува дека токму Крејг му дал, според неговите зборови, „**најсилен интелектуален поттик** да го посвети животот на театарот" (Strasberg, 1987: 27), особено преку инсистирањето на уметничката автономија и на сериозноста на актерската професија.

Вториот силен, а воедно и одлучувачки поттик за неговата театарска ориентација, била успешната турнеја на Московскиот уметнички академски театар (МХАТ) во Америка. Актерската игра на ансамблот на МХАТ, заснована врз психолошка длабочина, органичност и колективно дејствување, оставила длабок впечаток врз американската

публика, но и врз младите луѓе кои ги следеле тие претстави. Многумина од нив посакале да станат професионални актери, меѓу кои биле и Ли Стразберг и Стела Адлер.

Стразберг истакнува дека токму работата на Константин Станиславски во Московскиот уметнички академски театар го убедила дека актерството не е техника на претставување, туку процес на вистинско живеење на сцената (Strasberg, 1987: 63). Поттикнат од таа идеја и во потрага по одговори на многубројните прашања што го интересирале, тој пристапил кон Американската театарска лабораторија, водена од Ричард Болеславски и Марија Успенска — поранешни членови на МХАТ кои, по споменатата турнеја, решиле да останат и да работат во Америка.

Преку работата со Болеславски и Успенска, Стразберг се запознал со основите на системот на Станиславски, но и со неговите понатамошни развои и интерпретации. Особено значајни за него биле толкувањата и дообјаснувањата на Евгениј Вахтангов, кои му помогнале да ја преформулира идејата за „магичното кога би", од прашањата: „како би се однесувал ти", „што би правел ти", „како би се чувствувал" и „како би реагирал"…" (како што ги формулирал Станиславски), кон прашањето „што би те мотивирало тебе, актерот, да се однесуваш на тој конкретен начин" (како што го преформулирал Вахтангов) (Strasberg, 1987: 104). Ова поместување од надворешното дејствување кон внатрешната мотивација ќе стане еден од клучните столбови на Методот.

Формирање на Методот

Сè до појавата на претставите кои биле играни на сцените на оф-оф-Бродвеј, актерската игра во Америка во голема мера била условена од драматургијата заснована врз психолошкиот реализам. Во исто време, доминацијата на психоаналитичката школа оставила силен печат врз американската културна и уметничка мисла, што директно се одразило и врз театарската практика. Во таков контекст, интересот на Стразберг за психологијата на драмската интерпретација постепено го насочил неговото внимание кон **личната индивидуалност на актерот** (субјективното искуство на актерот) како суров материјал од кој се гради улогата и претставата.

Комбинирајќи ги принципите на системот на Станиславски со современата психологија, Стразберг барал од студентите и актерите да креираат детална „биографија на ликот", односно еден вид „предживот". Преку активна употреба на имагинацијата и фактите содржани во драмскиот текст, актерот создава психолошка и животна логика на ликот што го игра, со цел подлабоко да ги разбере неговите мотиви, дејствија и внатрешни конфликти. Тој велел: „**Актерската обука мора да води кон конкретно, проверливо сценско искуство, а не да остане на ниво на апстрактна теорија."**

Методот на Стразберг не е едноставна копија на системот на Станиславски, туку резултат на негово селективно толкување, понатамошна психолошка разработка и лична педагошка практика, дополнета со влијанијата на Вахтангов (Strasberg, 1987: 103).

Ли Стразберг на час во Actors Studio. Во својот педагошки пристап ја нагласува психолошката анализа и емоционалната меморија во актерската обука, со значајно влијание врз американската актерска педагогија во втората половина на XX век.

И покрај бројните контроверзии што се појавиле околу неговата работа, од тврдењата дека создал некои од најзначајните актери на дваесеттиот век, до обвинувањата дека „уништил цели генерации актери" (Brestoff, 1995: 94), Стразберг несомнено го променил лицето на американскиот театар. Како и Станиславски, тој континуирано работел на менување на перцепцијата за актерството, инсистирајќи на дисциплина, психофизичка подготвеност и длабока внатрешна ангажираност на актерот.

Основите на обуката на актерот во Актерс Студио се темелеле врз:

- релаксација,
- концентрација,
- афективна (емоционална) меморија,
- подготовка на улогата преку поделба на дејството на парчиња и задачи.

Релаксација

Релаксацијата, кај Стразберг, претставува основна техничка подготовка на актерот, чија цел е отстранување на непотребната физичка и психичка напнатост што го блокира спонтаниот емоционален одговор. Тој сметал дека навиките и тензиите создадени во секојдневниот живот го ограничуваат изразот на актерот и го спречуваат слободниот тек на импулсите.

Процесот на релаксација, според Стразберг, е тесно поврзан со навиките кои го попречуваат и го ограничуваат актерскиот израз. Тој укажувал дека возрасните, наместо да го поттикнуваат и развиваат кај децата позитивното чувство за себе и слободата на изразување, честопати им наметнуваат ограничувања во однесувањето, ја гушат нивната креативност, ги вкалапуваат и им ги пренесуваат сопствените ставови, мислења и навики. Овие наметнати модели на однесување, според него, подоцна се трансформираат во телесни и психички блокади кои го спречуваат слободниот проток на импулсите кај актерот.

Затоа, актерот мора свесно да научи да ги ослободува телесните и психичките блокади, особено во лицето, вратот и грбот, со цел да создаде услови за автентична реакција на сцената. Стразберг инсистирал актерите да бидат поттикнати да откријат нови начини на изразување врз кои навиките нема да имаат доминантно влијание. Како што самиот истакнува:

„Ниеден друг приод кон актерските проблеми не се занимава со улогата на навиките и изразувањето, освен во чисто надворешна и механичка смисла. Мора да одите и подалеку од тоа што ви дозволуваат навиките. Навиките ги попречуваат импулсите." (Bartow, 2008: 18)

Во вежбите за релаксација, актерите се подучувани како постепено да ги ослободат телесните тензии, почнувајќи од лицето и вратот, а потоа продолжувајќи кон грбот и останатите делови од телото. Посебен акцент се става на развивањето на свесноста за тоа каде и како е наталожена тензијата, со цел актерот да научи да ја препознае и контролира, наместо несвесно да ја пренесува во сценската изведба. За Стразберг, релаксацијата не претставува состојба на пасивност, туку предуслов за будност, чувствителност и подготвеност на актерскиот инструмент.

Концентрација

Концентрацијата, во Методот на Стразберг, се однесува на способноста на актерот свесно да го насочи и задржи вниманието врз внатрешниот процес и сценските околности, независно од надворешните дистракции. Таа претставува предуслов за секоја понатамошна актерска работа, бидејќи без неа не може да се активира ниту емоционалниот, ниту имагинативниот процес.

Вежбите за концентрација биле насочени кон предмети, простори и, пред сè, кон **сетилото за допир**. Основната цел на овие вежби е актерот да научи да го насочи и задржи вниманието врз конкретна, едноставна реалност, без интелектуална анализа или емоционална интерпретација. Преку ваква дисциплина на вниманието, актерот воспоставува жив и непосреден однос со сценската ситуација.

На пример, студентот или актерот се концентрира на предмет кој му е добро познат и го истражува преку неговата тежина, температурата што ја остава на рацете, неговиот облик, текстура и визуелен изглед. Се избираат предмети чии својства се јасни и познати, за да не биде потребно дополнително размислување за нивниот мирис или вкус. Оваа форма на концентрација е насочена кон едноставни и конкретни реалности, кои овозможуваат стабилизирање и продлабочување на вниманието.

Концентрацијата, според Стразберг, е неопходна за да се долови вистинитото во актерскиот процес, бидејќи го тренира актерот да обрнува внимание на деталите и да остане присутен во моментот. Преку ваквата дисциплина, актерот постепено го подготвува теренот за подлабока работа со сетилната и афективната меморија. Во тој контекст, Стразберг често нагласувал:

„Не ве учам да глумите. Ве учам на сцена или пред камера да го живеете животот на ликот кој го замислил писателот." (Bartow, 2008: 19)

Со оваа изјава, тој јасно ја дефинира целта на вежбите за концентрација: тие не служат за создавање надворешен ефект, туку за развивање на внатрешна присутност и подготвеност на актерот за автентично сценско живеење.

Афективна и сетилна меморија

Афективна меморија (affective memory) е термин што Стразберг го користи за процесот преку кој актерот свесно активира лично доживеани емоционални состојби со цел да воспостави органска и вистинита сценска реакција. Овој поим произлегува од концептот

на емоционална меморија кај Станиславски, но кај Стразберг е преформулиран и поставен како централна техника на Методот.

Сетилна меморија (sensory memory) е техника преку која актерот ги повикува и реконструира сетилните искуства — мириси, допири, звуци и визуелни дразби — како пат кон активирање на афективната меморија, при што фокусот не е на самата емоција, туку на конкретните сетилни детали што ја предизвикуваат.

Ли Стразберг со своите студенти интензивно работел на будењето и развивањето на актерската имагинација, заклучувајќи дека токму имагинацијата ја зголемува способноста за активирање на афективната меморија, која ја определува како „клуч што ја разоткрива тајната на креативноста" (Bartow, 2008: 21). За Стразберг, афективната меморија не претставува изолиран психолошки механизам, туку динамичен процес во кој се поврзуваат имагинацијата, сетилното искуство и личната историја на актерот.

Секој човек поседува афективна меморија и во секојдневниот живот постојано ги користи сеќавањата на чувствата и емоциите во односите со другите, во работата или во креативните процеси. Сепак, често се случува актерот да не биде во можност свесно да ја рекреира таа меморија, иако таа е од суштинско значење за неговата работа, особено кога станува збор за интензивни емоционални состојби на сцената.

Додека многумина ја доведувале под прашање употребливоста на афективната меморија во актерската обука, Стразберг не само што ја прифатил, туку и ја доразвил и теориски ја зацврстил. Неговата позиција може да се чита и како полемичен одговор на ставовите на Едвард Гордон Крејг, со цел да се покаже дека актерската игра „е уметност исто толку колку и секоја друга" (Brestoff, 1995: 95). Оттука, Стразберг сметал дека актерот мора систематски да практикува вежби што ќе му помогнат да го разбуди и развие афективното сеќавање. Во таа смисла, тој ја дефинира афективната меморија на следниот начин:

Како што истакнува Хетмон, афективната меморија е „паметење кое го вовлекува актерот лично и ги активира неговите длабоко вкоренети емоционални искуства" (Hetmon, 1991: 109). Стразберг ја сфаќа афективната меморија како процес што ги активира длабоките лични емоционални искуства на актерот и му овозможува повторно да ги доживее во сценска форма. Овие спомени, без оглед дали се поврзани со радост, страв, љубов или траума, остануваат втиснати во психата и подоцна влијаат врз човековото однесување и сценското дејствување (Hetmon, 1991: 109).

Исто како и Станиславски, Стразберг придавал исклучително значење на сетилната меморија, која ја сметал за клучен посредник во процесот на создавање афективна меморија. Во работата со актерите, тој инсистирал на детално и прецизно опишување на сетилните аспекти на искуството: „Опиши ми каде си, што гледаш, што слушаш, што допираш, што вкусуваш, што мирисаш. Какво е движењето што го доживуваш кинетички преку телото? Каков е обликот, големината, формата, текстурата, бојата на предметите? Го гледаш ли светлото во просторот, неговиот интензитет и отсјај? Топло ли е или студено? Што чувствуваш на телото и каде? Има ли мирис во просторијата и каде го чувствуваш – во носот, грлото или устата? Присили се вниманието да го насочиш кон деталите. Сè нека биде прецизно и конкретно." (Bartow, 2008: 21)

Во практиката, сетилната меморија често функционирала како замена за реалните животни околности, овозможувајќи му на актерот да воспостави жива и конкретна врска со сценската ситуација. Стразберг постојано нагласувал дека при користењето на

афективната меморија концентрацијата не смее да биде насочена кон самата емоција, туку кон сетилните објекти и елементи што го сочинуваат оригиналното искуство. Затоа, актерот мора најнапред да ги усоврши вежбите за концентрација и сетилно паметење, пред да се обиде да работи со афективното паметење:

„Во афективното паметење се обидувате да ги видите луѓето што сте ги виделе, да ги слушнете звуците што сте ги слушнале, да ги допрете предметите што сте ги допреле. Преку сетилата се обидувате да се сетите каков бил вкусот во устата, како сте биле облечени и како сте ја чувствувале облеката на телото. А воопшто не се обидувате да се сетите на емоцијата." (Hetmon, 1991: 110)

Вежбите за развој на сетилната и афективната меморија, според Стразберг, не смеат да се претворат во сценска изведба. Тие претставуваат приватна, подготвителна работа на актерот и служат како инструмент што му помага кога не може да воспостави органска врска со сцената. Актерот не треба да го користи целото искуство одеднаш, туку само еден негов елемент, кој ќе му помогне да ја долови потребната емоционална и психофизичка врска со ликот и ситуацијата.

Парчиња и задачи

Подготовката на улогата кај Ли Стразберг, исто како и кај Константин Станиславски, **но со нагласен фокус на личната мотивација**, се базира на аналитичка и практична поделба на драмскиот текст на парчиња и на формулирање конкретни задачи.

Овој пристап претставува темелна алатка за разбирање и структурирање на сценското дејство и служи како мост меѓу внатрешниот психички процес и надворешното дејствување на актерот.

Поделбата на текстот на парчиња му овозможува на актерот да го расчлени драмското дејство на логички и емоционално заокружени целини. Секое парче содржи специфична динамика, промена или пресврт во односите, мислите или внатрешната состојба на ликот. Преку оваа анализа, актерот избегнува општа, нејасна или механичка интерпретација и добива јасна мапа на развојот на ликот низ сцената и низ целото драмско дело.

Задачите, пак, претставуваат конкретни психофизички цели што ликот ги има во рамките на секое парче. Кај Стразберг, задачата не е апстрактна идеја или интелектуално формулирана намера, туку активна, дејствена потреба што го насочува актерот кон конкретно однесување. Преку задачата, актерот се фокусира на тоа што го прави и зошто го прави, а не на тоа што го чувствува. На овој начин, емоцијата не се наметнува насилно, туку произлегува како резултат на вистинито извршено дејство.

За разлика од поформалните или надворешно ориентирани актерски пристапи, кај Стразберг задачите се тесно поврзани со внатрешниот импулс и со личната мотивација на актерот. Задачата мора да биде доволно конкретна и лична за да може да предизвика органска реакција, но истовремено и доволно поврзана со драмските околности за да остане во служба на ликот и драмскиот текст.

Парчињата и задачите, во контекст на Методот, не функционираат изолирано од другите елементи на обуката. Тие се надоврзуваат на релаксацијата, концентрацијата, сетилната и афективната меморија и претставуваат начин на кој сите овие техники се интегрираат во практичната сценска работа. На тој начин, аналитичкиот пристап не го

исклучува емотивниот процес, туку напротив, создава услови тој да се појави контролирано, повторливо и сценски применливо.

Преку доследна работа со парчиња и задачи, актерот постепено гради способност да ја одржи логиката на дејството, да остане активен во секој момент од сцената и да ја развие улогата како жив, континуиран процес, а не како збир на одделни ефекти или изолирани емоционални состојби. На тој начин, Методот на Стразберг ја задржува структурната дисциплина на системот на Станиславски, но ја надополнува со подлабоко навлегување во личната мотивација и внатрешната вистинитост на актерот.

Вежби работени во *Актерс студио*

Вежби за сетилна меморија

Во Методот на Ли Стразберг, сетилната меморија (sense memory / sensory memory) претставува основен инструмент за развивање на внатрешната техника на актерот. Таа не се користи со цел директно предизвикување емоции, туку како начин актерот да воспостави стабилна врска со замислената реалност, преку која емоцијата може да се појави органски, контролирано и повторливо.

Туширање

Професорот им вели на студентите да се фокусираат на дејствата што ги извршуваат секојдневно или рутински — јадење, пиење чај, миење, туширање и слично. Задачата е, на пример, при туширањето во домашни услови, студентите свесно да се фокусираат на сетилното искуство:

- да ја почувствуваат температурата на водата и нејзиниот притисок;
- да обрнат внимание на пареата што се издига;
- да ја набљудуваат големината на капките, формата на туш-рачката, реакцијата на кожата и местото каде што капките најпрво паѓаат;
- да го запомнат чувството што го предизвикува сапунот, неговата големина, боја и форма;
- да забележат како кожата реагира на водата;
- дали водата ненадејно заладува ако некој друг во домот ја користи во исто време и слично.

Набљудувањето треба да се прави и со отворени и со затворени очи. Студентите треба да направат разлика меѓу звукот кога водата удира во телото и кога удира во подот или во завесите од туш-кабината. Телото треба да се остави слободно да одговори на сетилните дразби предизвикани од водата.

Кога ќе дојдат на час, студентите имаат задача пред професорот и колегите да го „прераскажат своето туширање", односно да ја репродуцираат сетилната реалност преку зборови. Притоа, не смее да се имитира или да се глуми настанот. Целта на ваквото прераскажување не е демонстрација на раскажувачка вештина, туку будење на меморијата од сетилното доживување.

Со ваквите вежби, фокусот се поместува од актерот како субјект кон замислената реалност; енергијата на самонабљудувањето и себесвесноста се насочува на друга страна, со што се намалува тенденцијата актерот „да се гледа себеси".

Личен објект

Оваа вежба им се задава на студентите кога од нив се бара да работат со можноста за емоционална реакција. Професорот бара од студентите да најдат предмет во својот дом кој им е посебно драг. Студентите треба внимателно да го разгледаат предметот и да ја опсервираат целата негова сетилна реалност, без свесно да се фокусираат на емоциите што предметот може да ги предизвика.

Тоа, сепак, не значи дека емоциите треба да се потиснуваат. Доколку се појави емоција, таа е прифатлива, но не смее да се форсира. Фокусот останува на бојата, големината, формата, мирисот, звукот, материјалот и, доколку е применливо, вкусот на предметот.

Кога студентите следниот ден доаѓаат на час, имаат задача да раскажат за предметот што го одбрале. Во еден од примерите, студентот избрал часовник што му припаѓал на неговиот починат татко. На почетокот, студентот замислено го зел часовникот во рацете, ја почувствувал неговата тежина и забележал дека дел од златната боја е избледена. Во тој момент се појавила асоцијација меѓу губењето на бојата и губењето на таткото, по што студентот почнал да липа, а липањето прераснало во силен плач.

Кога професорот побарал студентот повторно да се врати на сетилната реалност на објектот, тоа не било возможно — студентот бил заглавен во силна и неконтролирана тага. Вежбата предизвикала интензивна емоционална реакција. Сепак, професорот инсистирал да се продолжи со описот на објектот и, со суво грло и отежнато дишење, студентот успеал да ја заврши задачата.

По завршувањето на вежбата, Стразберг истакнал дека при вакви вежби е пожелно да се користат предмети поврзани со искуства постари од неколку години, бидејќи свежите сеќавања потешко се контролираат. Методот, според него, не се однесува само на изразување длабоки и искрени емоции, туку и на нивно свесно регулирање. Ситуацијата со студентот претставувала пример за она што треба да се избегне, бидејќи станува збор за емоција која не може да се контролира во рамките на актерската техника.

Кога професорот го прашал студентот кога го добил часовникот, тој одговорил дека татко му починал пред десет месеци и дека тогаш го добил предметот. Заклучокот на Стразберг бил дека при работењето на овие вежби мора да постои јасна емоционална дистанца.

Овие вежби се значајни, но мора да се нагласи дека тие не се изведуваат со цел „да се изразат чувствата". Тие ја нагласуваат важноста на вистинската емоционална експресија која може да се повтори и да се контролира. Токму ова Стразберг го нарекува внатрешна техника — процес што актерот може свесно да го активира одново и одново, во зависност од сценската задача.

Вежбите за сетилна меморија често се комбинираат со други вежби, како што се вежбите со личен објект. На пример, користење личен предмет во замислена просторија или претставување на некоја природна појава, како што е топлината на сонцето, преку еден конкретен предмет. Овие комбинации секогаш треба да влијаат стимулативно и да ја продлабочуваат врската меѓу сетилната реалност и актерската имагинација.

Вежби за интимни моменти

Вежбите за интимните моменти, според Стразберг, претставуваат пред сѐ вежби за концентрација. Интимниот момент не е демонстрација, ниту игра за публика, туку состојба во која актерот е целосно сам со себе и со зададените околности, без свест дека е набљудуван.

Како пример за интимен момент се наведува следнава ситуација: жената е опседната со мислите дека мажот повторно пие, дека семејството ќе остане без приходи, дека директорот ја зел „на пик" и дека низа лоши настани ѝ се случуваат истовремено. Таа нема пријатели и е сама во собата. Од радиото се слуша музика и таа почнува да танцува. Во тој танц се содржани сите нејзини чувства. Тоа претставува интимен момент.

Друг класичен пример е сцената на балконот во *Ромео и Јулија*, кога Јулија, мисли дека е сама и ја искажува својата љубов кон Ромео. Во тој миг таа не се обраќа на никого, не се претставува и не „игра" за некого, туку постои во својата најдлабока приватност.

Целта на овие вежби е актерот да научи да остане фокусиран, присутен и вистинит во состојби кои не се наменети за надворешно комуницирање. Интимниот момент бара високо ниво на концентрација и исклучување на надворешната свест, при што актерот не се обидува да покаже емоција, туку ѝ дозволува таа да произлезе од конкретната ситуација и од внатрешниот процес.

Вежби на тема „животни"

Ли Стразберг многу ја користел вежбата што ја научил од Марија Успенска во Американската театарска лабораторија, која се базирала врз опсервација на животни и имала за цел актерите да се одвојат од сопственото секојдневно движење како основа за физичка карактеризација. Оваа вежба ја сметал за особено корисна.

Задачата била да се посети зоолошка градина или да се набљудува домашно милениче. Животното требало внимателно да се опсервира: како се движи, каде му е центарот на гравитација, како го користи секој дел од телото, како се поврзува со средината, какви звуци испушта и во кои ситуации. Се набљудувало и како спие и како јаде, што му го привлекува вниманието, како и причините за неговото однесување.

По подолг период на опсервација, професорот барал од студентите да подготват етида на животно. Животното требало да се трансформира во човечка форма, но притоа да ги задржи своите суштински карактеристики. Ваквата работа овозможувала сосема ново користење на телото и помагала да се открие ново темпо и ритам, различни од секојдневното човечко движење.

Во еден конкретен пример, студентите поминале цел ден набљудувајќи куче. Следниот ден, на часот, ги претставиле карактеристиките на животното во човечка форма. Стразберг побарал дејството да се смести во бар, при што студентите успешно претставиле келнер полн со ентузијазам, кој се труди да ги услужи и задоволи сите муштерии.

Потоа, професорот ја изменил задачата и ја сместил активноста во домашна средина, барајќи од студентите да исчистат тепих како што тоа би го направил човек со карактеристики на куче. Следната задача била комбинирање некој приватен момент со

кучешко-човечкиот карактер. Оваа вежба првично не дала резултати: приватниот момент бил изведен со нивните сопствени карактеристики, а не со оние на животното.

По повторување на вежбата, студентите сепак успеале да ја трансформираат „ентузијастичката" енергија на кучето во нервозно очекување поврзано со нивниот личен момент. Професорот побарал овој спој да се смести во конкретна ситуација. Студентите избрале рано, студено утро и, со вклучување на сите сетила, дошле до заклучок дека студот го смирува темпераментот на кучето.

Конкретноста на ситуациите што се работат — приватните моменти, личните предмети и животните — ја зајакнува суштината на актерското присуство во сцените. Ваквите вежби се особено успешни кога во нив се вклучува и емоционалната меморија.

Напредување на работата

Методот се состои од три дела. **Првиот дел подразбира стекнување доверба во работата со сетилната меморија.** Потоа, актерите ја применуваат оваа работа во монолог. Не е проблем ако монологот е збркан, бидејќи студентите сè уште не се подготвени целосно да ги поврзат сетилата и текстот. Понекогаш им успева, понекогаш само мислат дека им успева, но постепено почнуваат да сфаќаат дека под површината на текстот постои нешто подлабоко.

Во вториот дел, работата со сетилната меморија и афективните сеќавања се пренесува на сцена, со цел да се испита дали може да го издржи сценскиот притисок. Не се сите вежби неопходни за секој студент. Доколку некој актер природно изразувал широка скала на емоции, Стразберг не инсистирал на емоционалните вежби. Ако некој размислувал пребрзо и прескокнувал чекори, бил насочуван кон вежбите за концентрација. Секој елемент мора целосно да се совлада пред да се премине на следниот, иако тоа често се доживува како „здодевно". Сепак, токму преку ова повторување актерот ги разбудува и зајакнува своите сетила. Музиката, исто така, играла значајна улога во процесот, бидејќи можела да отвори сосема нов свет на асоцијации. Секогаш се користеле елементи кои на актерот му значат нешто лично и кои му помагаат во работата.

Третиот дел е работата на ликот и претставува вид „домашна задача". Големите актери, според Стразберг, сериозно ја сработуваат оваа задача: ја истражуваат главната намера на ликот, што сака да постигне, како се движи и сл. Крајната цел е да станат едно со ликот и преку таа целосна идентификација да ја убедат публиката.

Во оваа завршна фаза, Стразберг инсистирал актерот да не се задоволи со надворешна точност или техничка изведба, туку да дојде до внатрешна вистина што органски произлегува од личното искуство и длабоката психофизичка вклученост во ликот. Подготовката надвор од сцената се сметала за подеднакво важна како и самата проба: актерот постојано собирал впечатоци, спомени и емоционални импулси што подоцна можат да се активираат во изведбата. Така, процесот не завршува со совладување на одделни вежби, туку се претвора во трајна дисциплина и начин на размислување. Актерот постепено развива поголема чувствителност, концентрација и способност за целосно присуство во моментот, сè додека техниката не стане невидлива, а сценското дејство не се доживее како спонтано и неопходно. На тој начин, Методот не се сфаќа како збир правила, туку како пат кон сценска искреност, во која личното и уметничкото искуство се преплетуваат во служба на живиот, убедлив театар.

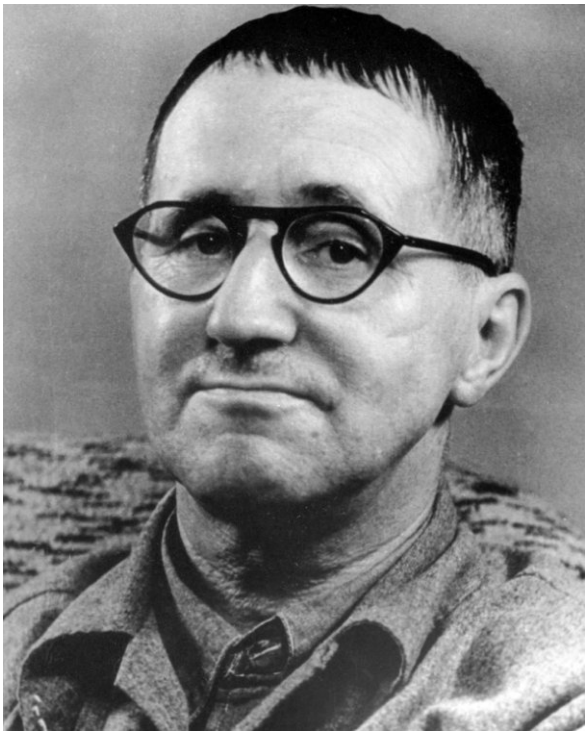
Станиславски – Болеславски – Чехов – Адлер – Стразберг

Клучни поими и пристапи кон актерската вистина

Автор	Основен фокус	Клучни поими	Пат кон актерската вистина
Константин Станиславски	Психофизичко дејство	Зададени околности, задача, дејство, парчиња, „магичното кога би", психофизичко единство	Актерската вистина се создава преку активно дејствување „овде и сега", во органско единство на внатрешниот и надворешниот процес
Ричард Болеславски	Педагошка систематизација на системот	Парчиња, задачи, концентрација, дисциплина, анализа на улогата	Вистината се постигнува преку јасна структура на улогата и постепено, дисциплинирано градење на актерскиот процес
Михаил Чехов	Имагинација и психофизичка трансформација	Психолошко движење, имагинација, форма, атмосфера, зрачење и восприемање, психофизичко единство	Актерската вистина се појавува преку креативен импулс што ја активира целината на психофизичкиот апарат, а не преку директна психолошка анализа
Стела Адлер	Имагинација и текст	Зададени околности, имагинација, анализа на текстот, карактер, интерпретација	Вистината се создава преку верување во драмскиот свет, развиена имагинација и длабоко разбирање на текстот и ситуацијата
Ли Стразберг	Внатрешно искуство на актерот	Релаксација, концентрација, сетилна меморија, афективна меморија, парчиња и задачи	Актерската вистина произлегува од контролирано активирање на лично доживеани сетилни и емоционални искуства, применети во сценската ситуација

Системот на Станиславски, пренесен и адаптиран во американскиот театарски контекст, не останува фиксиран модел, туку живо и отворено наследство од кое, преку педагошката систематизација на Болеславски и различните интерпретативни акценти на Стразберг и Адлер, произлегуваат повеќе патишта кон актерската вистина, како и различни модели на актерска обука и сценска пракса, секој со сопствена логика, дисциплина и уметничка цел. На тој начин, актерската игра во XX век се оформува како поле на истражување, а не како затворен систем, во кое методите не се догми, туку алатки во служба на живата сценска вистина.

ЕФЕКТОТ НА ОТУЃУВАЊЕ (VERFREMDUNGSEFFEKT) КАЈ БЕРТОЛТ БРЕХТ



Бертолт Брехт (1898–1956)
Германски драматург, режисер и теоретичар на театарот; основоположник на епскиот театар и концептот на *Verfremdungseffekt* (ефект на отуѓување).
Една од највлијателните фигури на европскиот театар на XX век, Брехт радикално ја преиспитува улогата на сцената, актерот и публиката, поставувајќи го театарот како простор на критичка мисла, општествена анализа и свесно дејствување, а не како место на илузија и емоционално препуштање.

„Неговиот театар на отуѓување има за цел да го мотивира гледачот да размислува. Ова може да се чита како одговор на Брехт на неефикасноста на неговите дидактички драми: како виртуоз на манипулативната техника, тој сака да го сузбие посакуваниот ефект исто како што некогаш сакал да го распламти."

***Теодор В. Адорно,* Естетичка теорија*, 1997*.**

Брехт бил образуван под силно влијание на **модерната европска уметност**, особено футуризмот и експресионизмот, како и на историјата**.** Тој го ценел „масовниот театар" на **Макс Рајнхарт**, политичкиот театар на **Ервин Пискатор** и **политичките кабареа**, кои во тоа време биле мошне популарни во Германија.

Имал силна наклонетост кон **операта и оперетата**, а подоцна и кон **американските мјузикли**. Музичкиот театар во Германија имал долга и стабилна традиција, особено по 1870 година, под влијание на делото на **Рихард Вагнер**.

Брехт бил поврзан со **современите уметнички движења** во Германија, Австрија и Швајцарија и внимателно ги следел **експериментите на авангардните групи** во новоформираниот Советски Сојуз. Остварувал блиски контакти со сликари, поети и музичари од меѓународната авангарда.

Во дваесеттите години на XX век бил директно вклучен во **политичките случувања**, демонстрации и судири. Верувал дека **уметноста треба да биде инструмент за социјална промена**, при што мора да ја задржи својата **експериментална форма и содржина**. По доаѓањето на Хитлер на власт во 1933 година, Брехт емигрирал во САД, каде што живеел релативно изолирано. Повторно стекнал поширока афирмација дури по неговото враќање во Европа, кога станал режисер во берлинскиот театар на новоформираната Германска Демократска Република**.** Во Берлин ја развил својата театарска практика, иако често бил изложен на **остри критики од државните структури**.

Актерот во театарот на Брехт

Главната одлика на Брехтовата теорија и на рехтовиот театар, по која тој е најмногу препознатлив, е таканареченият **Verfremdungseffekt** — **ефектот на отуѓување**, односно **ефектот на зачудност**, кој воспоставува **дистанца** кон настанот и кон моментот во кој тој се одвива.

Во однос на актерската игра, ова подразбира **јасно отуѓување на актерот од ликот**, односно нивна **принципиелна сепарација**. Во театарот на Брехт ниту актерот ниту публиката **не треба да се идентификуваат со ликот**. Брехт прифаќа дека, доколку актерот верува дека е Крал Лир, и публиката ќе поверува во тоа, но за разлика од **психолошки ориентираниот реализам**, тој **не сака ваквата идентификација да се случи**. Тој одбива актерот и публиката да бидат вовлечени во **состојба на транс**. **Актерот не смее да влезе во таква состојба**, напротив, мора да остане **релаксиран и свесен**, без внатрешна напнатост, со **целосна контрола врз сопствените емоции**.

За Брехт, улогата на актерот е многу поширока од процесот на „спојување" со ликот. Актерот кај него е **изведувач и коментатор**, субјект кој **покажува однесување**, а не кој „изразува внатрешна состојба". Затоа, клучна категорија во Брехтовата актерска игра е ***gestus*** — **општествено значајниот гест**, преку кој се открива **односот на ликот кон општествените услови**, а не неговата индивидуална психологија.

Бертолт Брехт за време на работа со актери. Фотографијата ја илустрира неговата режисерска и педагошка практика, во која актерот не се идентификува со ликот, туку го набљудува и прикажува од дистанца, со јасен критички став кон дејството и општествениот контекст.

Во неговите драми често се случува ликовите **сами да се претставуваат**, нивните имиња **јавно да бидат прикажани на сцената**, или однапред да се соопшти **исходот на дејството**, со што намерно се **укинува драматуршката илузија**. Во такви ситуации, актерот не „се крие" зад ликот, туку јасно покажува дека **тој го прикажува ликот**, а не дека е ликот.

Во Брехтовата драматургија постојат ситуации во кои актерот е **сведок на настанот**. Суштински важно е тоа што актерот може **да го коментира дејството**, а истовремено и **да го најави**. Со тоа, актерот постојано го потсетува гледачот дека станува збор за **конструирана сценска реалност**.

Актерот треба да има јасен став кон она што се случува на сцената: да процени дали постапката е разумна или неразумна, да изрази жалење, иронија или гадење**,** и да покаже дека ги предвидува последиците од дејствијата на ликот. Избраниот пат никогаш не е претставен како единствен можен, туку како една од повеќе алтернативи**.**

Одвојувањето на актерот од ликот значи дека Брехт не сака актерот да се крие зад ликот. Напротив, тој јасно нагласува дека пред публиката стои **реален актер**, со **име и презиме**, со **личен живот, политички ставови и општествена припадност**, додека ликот е **суштество од литературата и имагинацијата**.

Актерот не е подреден на ликот, туку го набљудува од дистанца. Тој може да го прифати или да го критикува, но останува **независен од него**. Брехт смета дека и **гледачот**, исто како и актерот, **не смее да заборави дека се наоѓа во театар** и дека она што се случува на сцената треба да го согледува како дел од стварниот живот, а не како илузија. Затоа, **актерот кај Брехт е свесен за присуството на публиката**, за разлика од моделите што инсистираат на нејзино игнорирање.

Публика, рецепција и влијание

Брехтовиот театар свесно ја преобликува **улогата на публиката**: гледачот не е пасивен набљудувач, туку **активен мислечки субјект**. Наместо емпатија и катарза, Брехт се стреми кон **критичка дистанца**, анализа и рационална процена. Рецепцијата на неговите претстави често била **контроверзна** — дел од публиката ги доживувала како провокативни и студени, додека други во нив препознавале **нов модел на политички ангажиран театар**.

Влијанието на Брехт е длабоко и долготрајно. Неговото сфаќање на актерот како **свесен изведувач**, а не како медиум на емоционално препуштање, оставило силен белег врз **современиот политички, документарен и епски театар**, како и врз бројни режисерски и актерски практики во втората половина на XX век.

Претстави и улогата на актерот во нив

Во претстави како ***„Мајка Храброст и нејзините деца"***, актерот не ја „брани" хероината, туку преку дистанцирана игра ја **разоткрива нејзината противречност** и социјалната условеност на нејзините постапки. Во **„Добриот човек од Сечуан"**, актерската игра ја нагласува **подвоеноста на ликот** и невозможноста за морална чистота во неправеден општествен систем. Во ***„Животот на Галилеј"***, актерот го прикажува научникот не како трагичен херој, туку како **историски пример**, чиј избори треба да бидат предмет на размислување, а не на сочувство.

Во драмата ***„Кавкаскиот круг со креда"***, актерската игра е насочена кон јасно прикажување на општествените односи и моралните избори како историски и променливи категории, а не како психолошки судбини. Ликовите не се градат преку емпатиска идентификација, туку преку демонстрација на нивните постапки и ставови во конкретен општествен контекст. Актерот ја прикажува улогата на мајката, судијата или владетелот како функција во системот, при што преку *гестусот* и дистанцата ја

разоткрива логиката на моќта, правдата и интересот. На тој начин, сценското дејствување не повикува на сочувство, туку на размислување за условите под кои определени постапки стануваат „праведни" или „неправедни".

Во сите овие драми, Брехт го користи актерот како свесен изведувач што преку дистанца и *гестус* ги прикажува човечките постапки како историски и општествено условени, насочувајќи ја публиката кон размислување, а не кон идентификација. Актерот не создава илузија, туку **покажува модел на однесување**, со што сцената станува **простор на анализа**, а не на идентификација.

Сцената кај Брехт често била **бела и силно осветлена**, со **завеси, слогани и натписи**, песни **одделени од дијалогот**, танци и изразни средства преземени од **циркусот**, како и употреба на **реални објекти** како реквизити — сето тоа изведено на **чиста, празна сцена**, каде што актерот останува **централниот носител на значењето**.

Со Брехтовиот театар, актерската игра се ослободува од илузијата на психолошка идентификација и станува **свесен, аналитички и општествено одговорен чин**. Актерот повеќе не е средство за емоционално вовлекување на публиката, туку **активен посредник меѓу сценското дејство и критичката мисла**. Преку **дистанца, коментар и јасен став**, тој ја разоткрива условеноста на човечките постапки и ги отвора општествените процеси за анализа. Така, Брехтовиот театар ја поставува сцената како **простор на размислување**, во кој и актерот и гледачот учествуваат како **свесни субјекти во однос кон стварноста**.

Сценска слика од претстава епскиот театар на Бертолт Брехт. Просторот е организиран така што ја укинува илузијата на реалистичен свет, а актерите дејствуваат како свесни изведувачи и коментатори на настанот, со јасна дистанца кон ликовите и драмската ситуација.

ВИЗИЈАТА НА АНТОНЕН АРТО

Антонен Арто (Antonin Artaud, 1896–1948)
Француски поет, актер, режисер, театарски теоретичар и есеист; една од најрадикалните фигури на авангардниот театар на XX век.
Автор на концептот **Театарот на суровоста**, со кој ја доведува во прашање доминацијата на текстот и рационалната драматургија, инсистирајќи на телото, гестот, звукот и сценскиот удар како примарни носители на значење.
Неговото влијание е пресудно за развојот на експерименталниот, физички и ритуален театар, особено кај режисери како Питер Брук и Јежи Гротовски.

„Арто беше човек што гледаше подалеку од театарот — и токму затоа го промени засекогаш."

Питер Брук

Антонен Арто не може да се смести во рамките на театарска школа, ниту да се систематизира како метод. Неговото размислување за театарот **претставува радикално поместување од уметничка форма кон егзистенцијален чин.** Тој зад себе не оставил техники или методи преку кои би се стигнало до она за што тој зборува. Токму поради тоа, ова поглавје е насловено **„Визијата на Арто".**

Она што е суштински значајно — и поради што луѓето што се занимаваат со театарот, меѓу кои и највлијателните режисери на XX век**,** како Брук и Гротовски**,** постојано му се навраќаат — е **огромната сила на таа визија**: идејата дека **театарот е магија** и дека создава **слики кои допираат до нас и нè погодуваат**. Затоа **Гротовски** со право забележува: **„Кога ќе откриеме дека театарската уметност е моментна и дека таа не е илустрација на животот, туку нешто што со животот е поврзано единствено по аналогија, тогаш ќе се запрашаме: не е ли тоа токму она за што зборувал Арто?"** (Grotowski, 2006: 56)

Арто бил решително против **театарот во кој доминира текстот**. Тој сакал во театарот да најдат свое место **сите јазици**: **јазикот на движењето, гестот, звукот, светлината**, па дури и **огнот** — театарот да го пронајде **оној миг кога духот има потреба да се изрази**. Својот идеал го препознал во **перформансот на балискиот театар**, кој оставил **длабоко влијание** врз неговото понатамошно размислување.

Арто се смета за **еден од раните следбеници на надреализмот** и е автор на **првото надреалистичко сценарио** за филмот *The Seashell and the Clergyman* (*Школка и свештеникот*). Бил фасциниран од **филмската уметност** и во тоа време глумел монах во *Јованка Орлеанка* на **Карл Теодор Драјер**, а учествувал и во филмот *Наполеон*,

каде го толкувал ликот на **Жан-Пол Мара**. Во 1927 година го основал театарот „**Алфред Жари**" (**„Alfred Jarry")**, кој дејствувал во текот на две сезони.

Арто сметал дека **театарот треба максимално да ја вклучи публиката**, поради што користел **необични и вознемирувачки светла, звуци и сценски дејства**. Ефектите биле толку интензивни што понекогаш, за време на изведбите, **на одделни гледачи им се слошувало**. Под поимот ***„Театар на суровост"*** (*Theatre of Cruelty*) Арто **не подразбирал садизам или предизвикување болка**, туку **насилна физичка одлучност да се разруши лажната реалност**.

Плакат и визуелен материјал поврзан со театарската група „Алфред Жари", основана од Антонен Арто, Роже Витрак и Робер Арон. Театарот функционирал како лабораторија за радикално преиспитување на драмската форма, актерското присуство и односот со публиката. Визуелниот јазик ја одразува анти-психолошката, ритуална и телесна насока што ќе кулминира во концептот на Театарот на суровоста.

Текстот, според него, бил **тираниот на значењето**, поради што се залагал за **единствен театарски јазик**, сместен **некаде помеѓу мислата и гестот**. Арто го разбирал **духовното преку физичкото** и верувал дека **театарот е пред сè физичка експресија во просторот**. Во таа смисла, тој јасно ја формулира својата намера: „**Театарот мора да нè разбуди: нерви и срце.**"

Театарот, за него, **не е место на толкување, туку на потрес** — на **директен допир со она што е потиснато, заборавено или оттурнато од свеста**.

Во мај 1935 година ја продуцирал претставата *Les Cenci* (*Ченчи*), базирана врз драмата на Шели и расказите на Стендал**.** По **комерцијалниот неуспех** на ова дело, отпатувал во **Мексико**, каде одржувал предавања на тема ***„Декаденцијата на западната цивилизација"***. Неговата творечка работа повторно била прекината поради **престој во санаториум**. Една година по напуштањето на санаториумот го напишал своето **најпознато дело *„Театарот и неговиот двојник"*** (*Le Théâtre et son double*).

Периодот меѓу 1930 и 1935 година претставува еден од најинтензивните и теориски најплодни периоди во работата на Арто, но и значаен момент за францускиот театар во целина. И покрај бројните реализирани проекти, за него тоа не било доволно. Тој сакал да оди **уште подалеку во драмското експериментирање**, настојувајќи во театарот да го внесе **„чувственото" насилство** што го препознавал во сликите на **Ван Гог**. Сметал дека е неопходен **нов вид цивилизација** и дека светот мора да се оддалечи од **менталитетот на XIX век**.

Во 1937 година**,** неговите ментални проблеми почнале да ескалираат. Убеден дека го поседува стапот на Свети Патрик**,** отпатувал во Ирска, но таму не нашол разбирање. По насилниот инцидент за време на враќањето кон Франција, бил уапсен и подложен на електрошокови, кои во тоа време се сметале за контроверзна терапија. По подолга пауза, Арто повторно почнал да пишува и да црта. Во клиничките извештаи од тоа време бил опишан како пациент со тешки психотични состојби.

Во 1947 година, инспириран од изложба на Ван Гог, ја објавил студијата **„Ван Гог — човекот самоубиен од општеството"** (*Van Gogh, le suicidé de la société*), за која добил награда од критичарите.

Радио-перформансот **„За да се стави крај на Божјиот суд"** (*Pour en finir avec le jugement de Dieu*) бил забранет еден ден пред емитувањето поради антиамериканските и антирелигиозните референци, како и поради радикалната и хаотична звучна структура. И покрај поддршката од бројни истакнати уметници, делото било емитувано дури триесет години подоцна.

По средбата со балискиот театар на Колонијалната изложба во Париз (1931), Арто ја конципирал идејата за „Театарот на суровоста", за која ги напишал првиот (1932) и вториот (1933) манифест, подоцна вклучени во книгата **Театарот и неговиот двојник** (*Le Théâtre et son double*, 1938). Ретко целосно разбран и уште поретко изведуван, Арто останува запаметен преку дела што постојано се цитираат и повикуваат во различни театарски манифести. „**Театарот, како и чумата, е криза која попрво се разрешува со смрт отколку со исцелување...**" (Artaud, 1992: 56).

Со **визијата на Арто**, театарот престанува да биде **простор на значења што се толкуваат** и станува **простор на сили што се доживуваат**. Наместо систем, тој остава **повик** — повик **кон телото, кон несвесното и кон екстремната присутност**. Иако неговата визија ретко била целосно остварена на сцена, **нејзиното влијание е длабоко и трајно**. Арто останува трајна точка на немир во историјата на театарот — постојан потсетник дека уметноста може да биде чин на опасност, а не на удобност. Во тој ризик, Арто ја согледува суштината на театарот како чин на радикална присутност. Неговото влијание е препознатливо кај театарските авангарди по Втората светска војна, како и во експерименталните практики на втората половина на XX век.

ТЕАТАРСКАТА ЛАБОРАТОРИЈА И ПОСВЕТЕНИОТ АКТЕР НА ГРОТОВСКИ- ОД ЈЕЖИ ГРОТОВСКИ КОН ЕУЏЕНИО БАРБА

Јежи (Јержи) Гротовски (1933–1999), полски режисер и театарски истражувач, основоположник на Театарската лабораторија и концептот на „сиромашниот театар", насочен кон радикално истражување на актерот и неговата психофизичка присутност.

Гротовски е единствен. Никој друг на светот, по Станиславски, не ја истражувал природата на глумата, нејзиниот феномен, разбирањето на менталните, физичките и емоционалните процеси толку длабоко и целосно како тој. **"**

(Питер Брук, The Empty Space, 1968)

Работата на Јежи Гротовски (Jerzy Grotowski**)** претставува пресвртна точка во развојот на **театарската лабораторија** и **актерската обука** во втората половина на дваесеттиот век. Во неговите истражувања, **актерот** и **процесот на работа** стануваат централни носители на театарската уметност, додека претставата престанува да биде крајна цел, и станува последица на длабок, долготраен и строго структуриран истражувачки процес. Во подоцнежните фази на својата работа *(„Паратеатар", „Објективна драма", „Уметност како преносник"*), Гротовски целосно се оддалечува од театарот како претстава и го насочува истражувањето кон уметноста како **пат на лична и духовна трансформација**.

Фокусот на оваа работа е поставен врз **практичните истражувања** на Гротовски – **обуката**, **вежбите** и **паратеатарските процеси** – како и врз **етичките и телесните принципи** што ја обликуваат неговата концепција за **„посветениот актер"**. Театарот, во оваа смисла, не е место на репрезентација, туку простор на изложеност, ризик и целосна лична вклученост.

Истражувачката линија што ја отвора Гротовски не завршува со неговата Театарска лабораторија. Таа продолжува и се трансформира преку работата на **Еуџенио Барба**, кој, како директен соработник на Гротовски, а подоцна и како самостоен театарски мислител, ги артикулира и развива овие принципи во нови методолошки, културни и интеркултурни контексти. Односот меѓу Гротовски и Барба, затоа, не може да се разбере како спој на две изолирани авторски позиции, туку како **континуирана истражувачка линија** – од **лабораториското и егзистенцијално истражување** кон неговата **систематизација, проширување и трансформација**.

Во рамките на историјата на театарот на XX век**,** Јежи Гротовски се вбројува меѓу неговите централни фигури, стоејќи рамо до рамо со Константин Станиславски**,** Всеволод Мејерхољд и Бертолт Брехт**.** Неговата позиција во овој контекст не произлегува од бројот на реализирани претстави, туку од длабочината и радикалноста на истражувањето на **природата на актерската уметност**.

Гротовски учел глума и режија најпрво во Државното училиште за драмски уметности во Краков, во периодот од 1951 до 1955 година, а потоа и на ГИТИС во Москва Државен институт за театарска уметност (**Государственный институт театрального искусства**) водечка театарска високообразовна институција во Советскиот Сојуз, која го продолжила и институционално го развивала системот на Константин Станиславски. Токму од Станиславски, како што самиот Гротовски истакнува, тој **ги презел инструментите за истражување на актерските техники, не како затворен метод, туку како отворен процес на истражување.**

Иако театарските остварувања на Станиславски и Гротовски суштински се разликуваат, **Гротовски го сметал Станиславски за свој ментор и учител**. Колку и да изгледа експериментална работата во Театарската лабораторија на Гротовски, таа, всушност, го продолжува истражувањето на методот на физичко дејство што Станиславски го развивал во своите подоцнежни години.

Покрај методот на Станиславски, Гротовски користи и елементи од биомеханиката на Мејерхољд, како и од хата-јогата, но силна инспирација за него претставува визијата на Антонен Арто, особено неговото гледиште дека актерот е шаман – фигура што преку телото, гласот и ритуалната изложеност допира до длабоките слоеви на човековото постоење.

Зошто се занимаваме со уметност?

„Зошто се занимаваме со уметност? – За да ги поминеме бариерите; да излеземе надвор од сопствените граници; да ја исполниме својата празнина – да се исполниме себеси. Тоа не е состојба или условност, туку процес преку кој она што е мрачно во нас полека станува проширно. Во оваа борба со сопствената вистина, во тој обид на симнување на маските, театарот, со својата полнокрвна приемчивост, отсекогаш ми се чинел како место на предизвик. Театарот е способен да биде предизвик и за себеси и за својата публика, кршејќи ги усвоените стереотипни погледи, чувства и ставови – толку длабоко, што тие се огледуваат во здивот на човечкиот организам, во неговото тело и во неговите внатрешни импулси."(Grotowski, 2006: 14)

Во овој одговор на своето суштинско прашање, Гротовски ја формулира основата на сопствената театарска етика. Уметноста**,** а особено театарот, не се сфаќаат како простор на репрезентација или забава, туку како **процес на надминување на бариерите**, **симнување на маските** и **поминување низ личен ризик**. Станува збор за чин на целосна изложеност, во кој изведувачот се соочува со сопствената вистина.

Во ваквата перспектива, театарот станува место на предизвик – не само за публиката, туку и за самиот себе. Тој ја нарушува удобноста на навикнатите перцепции и ги разложува усвоените стереотипи, не на интелектуално, туку на **телесно и импулсивно ниво**, таму каде што здивот, телото и внатрешните пориви се нераздвоиви.

Ова гледиште ја поставува уметничката практика како етички чин**,** а не како производ. **Театарот, во оваа смисла, е простор во кој човекот не „се прикажува", туку се изложува**, не „се толкува", туку **се открива**. Токму во тој процес на постепено проширнување на „мрачното" во човекот, Гротовски ја препознава суштинската функција на уметноста.

Актерот во театарот на Гротовски

За **Гротовски**, **актерот е сè во театарот.** Без актерот, театарот не може да постои. Актерот е **аскет**, кој строгоста кон самиот себе и кон сопственото тело ѝ ја посветува на театарската работа. Во текот на целиот свој истражувачки процес, Гротовски постојано ги испитувал **физичките и менталните можности** на актерот, како и **границите на неговата изведувачка и човечка издржливост**. Актерот, според него, мора да направи нешто што ниеден гледач не може – да се изложи целосно.

Целокупната работа на Гротовски има длабоки корени во **полскиот католички аскетизам**. Психолошката компонента на неговото истражување се движи во рамките на **екстремната егзистенцијална изложеност**, со елементи што ја надминуваат границата на вообичаеното човеково однесување. Човекот се става во крајни ситуации, споредливи со состојби на максимален притисок и лишеност, какви што биле и искуствата на концентрационите логори. Овие паралели не се користат како метафора, туку како показател за радикалноста на поставената задача.

Практиката на Гротовски минала низ повеќе фази, при што значителен дел од неговата работа никогаш не бил јавно претставен. Првата фаза е обележана со традиционалната улога на режисерот како создавач на театарска претстава. Во периодот кога ги истражувал **потенцијалите на човековото тело**, Гротовски ја темелел својата работа, покрај **Станиславски** и **Мејерхољд**, и на **ритмичките вежби на Жак-Далкроз**, како и на техниките на **источниот театар**. Особено силно влијание врз него оставиле **Пекиншката опера**, **индискиот Катакали-театар** и **јапонскиот Но-театар** *(Grotowski, 2006: 9)*.

Уште во првата фаза на актерско истражување, во периодот меѓу **1959 и 1962 година**, Гротовски покажува изразен **скептицизам кон чистата техника**. Техничката работа, според него, не смее да се одвои од работата на **изразот**, исто како што физичките процеси секогаш продираат во внатрешноста на **физичкото дејство**. Телото не е механизам, туку жив медиум на внатрешните импулси.

Во таа смисла, **физичките вежби** што служеле за загревање на актерот на почетокот на работниот процес или за опуштање на мускулатурата и зголемување на флексибилноста на ’рбетниот столб морале да бидат **индивидуално приспособени**. Актерите ги развивале преку создавање **прецизни внатрешни слики**, засновани на лични асоцијации. Целта на физичката работа била **елиминација на отпорот на телото**, за тоа да може веднаш и спонтано да одговори на секој импулс:

„Вежбата е добро изведена само ако телото не се противставува во релаксацијата на зададената слика. Затоа телото треба да се доведе во бестежинска состојба, да се растегнува како пластелин под дејство на импулсите, или да биде тврдо како железо кога е потребно, способно да го надмине дури и законот на гравитацијата.“

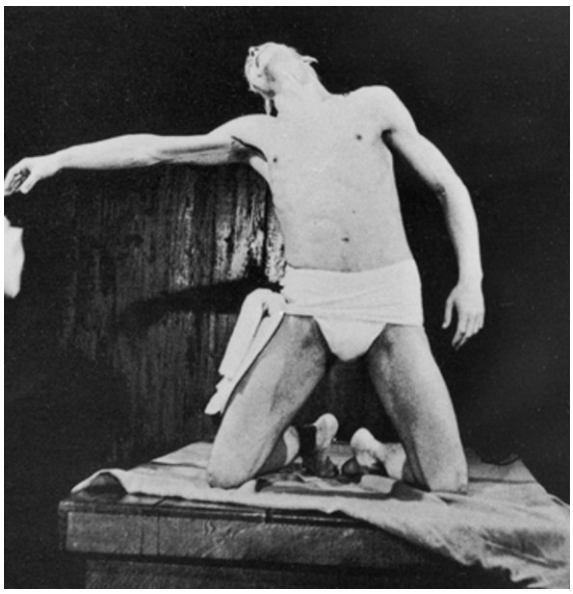
Ова значело дека секој актер морал **индивидуално** да ги приспособи зададените вежби со цел да ги елиминира сопствените пречки во креативниот процес. **Техниката**, според тоа, не можела да се применува **универзално**. Примерот на Гротовски за интензивна индивидуална работа со актерите во различни фази од нивната кариера претставува јасен модел на **процесот на самоактуелизација на актерот** – процес што не може да се репродуцира како чисто технички систем.

Процесот на **креација** е, за Гротовски, пат кон **самореализација**, составен од самата **обука на актерот**. Односно, процесот на креација е нераздвоив од процесот на обука. Иако определени основни вежби за постигнување рамнотежа помеѓу разумот и телото постојано биле присутни во подготвителните стратегии, тие никогаш не биле сфатени како самостоен систем на обука.

Актерот-светец и примерот на Ришард Чешљак

Идејата за **„актерот-светец"** кај Јежи Гротовски не претставува метафора, туку конкретна практика на телесна, емоционална и морална изложеност. Актерот не се заштитува зад ликот, туку се откажува од техниката како штит и се отвора кон чин на дарување. Овој идеал најјасно се отелотворува во работата на **Ришард Чешљак** — водечкиот актер на Театарската лабораторија и најконзистентниот изведувач на глумата како чин на жртвување, дисциплина и внатрешна вистина.

Во неговите изведби, особено во ***„Непоколебливиот принц,"*** актерската игра не се темели на претстава, туку на процес на целосно телесно и духовно соголување, преку кој актерот станува носител на ритуален, а не драмски чин.



Ришард Чешљак во претставата *„Непоколебливиот принц"* (1965), Театарска лабораторија на Јежи Гротовски. Канонски пример за концептот на „актерот-светец", во кој актерската игра се реализира како чин на целосна телесна и духовна изложеност.

И покрај тоа што некои од актерите на **Театарската лабораторија** – подоцна и во фазата **„Уметност како преносник"** – ја задржале својата силна, фокусирана енергија и телесна флексибилност преку редовно изведување телесни вежби, Гротовски се соочувал со тешкотија да докаже дека токму **единствената и директна врска со режисерот-учител** е пресудна за тоа актерот да се открие себеси како изведувач.

Гледачот во театарот на Гротовски

За да може да се разбере што правел Гротовски со своите актери, неопходно е најнапред да се истакне дека тој **радикално се ослободил од сѐ што го сметал за непотребен товар на драмата**: шминка, реквизита, светлосни ефекти, музика, сценографија и конвенционална сцена. Во вакви услови, театарот се сведува на она што за него е суштинско – **директната средба меѓу актерот и гледачот**.

Гротовски строго го ограничувал бројот на гледачите што ги следеле неговите претстави. Никогаш не дозволувал тие да бидат повеќе од сто, а во некои случаи бројот се сведувал и на четириесет гледачи. Ова ограничување не било практично, туку **принципиелно**: интимноста и интензитетот на средбата меѓу актерот и публиката биле предуслов за можноста театарот да дејствува на длабоко, телесно и егзистенцијално ниво.

За секоја претстава, Гротовски барал поинаков однос меѓу актерот и гледачот. Просторот никогаш не бил неутрален, ниту однапред зададен; напротив, тој бил обликуван според конкретната драматуршка и изведувачка потреба. Во тој контекст, Гротовски имал и мошне јасна претстава за тоа каква публика му е потребна:

„Ние не се грижиме за човекот кој оди во театар за да ја задоволи својата социјална потреба за контакт со културата; со други зборови, да има за што да зборува со своите пријатели, да каже дека ја гледал оваа или онаа претстава и дека таа е интересна. Ниту, пак, сакаме да го угостиме човекот кој оди во театар за да се релаксира по напорен ден на работа. Напротив, ние се грижиме за гледачот кој има вградена духовна потреба и кој навистина посакува, преку конфронтација со изведбата, да се спознае себеси." *(Grotowski, 2006: 29)*

Со ваквиот став, **гледачот** престанува да биде пасивен набљудувач и станува **активен учесник** во театарскиот чин. Театарот се поставува како место на **конфронтација**, **а не на комфор;** како простор во кој публиката е повикана да се соочи со сопствените стравови, навики и внатрешни противречности.

На овој начин, Гротовски најдоследно ја остварува радикалната визија на **Антонен Арто** за **метафизичкиот театар**, кој дејствува не преку рационална интерпретација, туку преку **инстинктивно вознемирување** на публиката на потсвесно ниво. Принципите на **„театарот на суровоста"** се реализираат не како естетска провокација, туку како егзистенцијален предизвик.

Според Гротовски, овој **„целосен театар"** може да се постигне преку **„подарокот"** што актерот го упатува кон публиката. Во идеални услови, гледачот, предизвикан од актерската изведба, започнува процес на **самопреиспитување**, во кој изведбата станува повод, а не цел сама по себе.

Гротовски јасно истакнувал дека нему не му се потребни гледачи кои се задоволни самите со себе и кои никогаш не се сомневаат, туку гледачи што се во **постојана потрага по вистината** – за себеси и за сопствената животна мисија. Помеѓу таквата публика и неговите актери, тој се обидувал да го предизвика она што Арто го именува како **„космички транс"**, а што самиот Гротовски го дефинира како **„секуларна светост"** – состојба во која театарот станува простор на длабока човечка средба, лишена од илузија и надворешен ефект.

Режисерот во театарот на Гротовски

Во театарот на Гротовски**,** режисерот не е авторитарен креатор на значења, туку **примарен сведок** на процесот. Неговата задача не е да конструира форма, туку да биде присутен во односот со актерот и да ја следи трансформацијата што се одвива во текот на работата. Дефинирањето на битието како целосно човечко суштество, во оваа смисла, произлегува од **соработката помеѓу изведувачот и сведокот**, односно од односот меѓу актерот и режисерот како партнери во истражувањето.

Гротовски постојано нагласувал дека неговиот став кон обуката, како и термините што ги користел во процесот на работа, не претставуваат универзален модел, туку резултат на **сопствени истражувања** во актерската уметност. Секој што се занимава со ваков тип работа, според него, мора да изгради **сопствен, индивидуален пристап**, наместо механички да ја имитира техниката на Гротовски. Методот не се пренесува како готов систем, туку како **етички и истражувачки став**.

Она што е суштинско за Гротовски е неговата способност, преку **исклучителна техничка прецизност**, да воспостави врска со **внатрешниот и приватниот живот на актерот**. Оваа врска се остварува преку емоционални и имагинативни **„асоцијации"**, кои не се насочени кон психолошка анализа, туку кон активирање длабоки телесни и ментални импулси. Во тој процес, режисерот не „води", туку **сведочи**, создавајќи услови актерот да се соочи со сопствената вистина.

Во 1970 година**,** Гротовски започнал да реализира **паратеатарски експерименти** во руралните региони на Полска. Во рамките на овие процеси, тој целосно се одрекол од театарската архитектура и традиционалната поделба меѓу гледачите и актерите, насочувајќи го своето истражување кон она што го именувал како патување **„кон активна култура"**.

Целите на **„Активната култура"** биле насочени кон иницирање на **човечката креативност** и кон оддалечување од **„пасивната култура"** – културата на гледање туѓи филмови, читање туѓи книги или следење туѓи изведби. Наместо создавање театарска претстава како производ, фокусот бил поставен врз **процесот на себеразвивање**. Оваа ориентација останала присутна во работата на Гротовски до крајот на неговиот работен век.

Истражувањата продолжиле преку фазата на **објективна драма (Objective Drama)**, реализирана низ различни истражувачки проекти и патувања, сè до завршната фаза **„Уметност како преносник" (Art as a Vehicle)**. Оваа фаза е поставена во јасна спротивност со **„уметноста како презентација" (Art as Presentation)**, во која уметничкото дело постои како производ наменет за публика. Кај Гротовски, уметноста станува **средство за трансформација**, а не форма на претставување.

Во својот есеј **Кон сиромашниот театар**, Гротовски јасно истакнува дека во **Театарската лабораторија** немале намера на актерот да му дадат „**вреќа трикови**", ниту да создадат систем на вештини што може механички да се совлада. Напротив, сè што правеле било насочено кон **„созревање на актерот"**, што се одразува преку **стремење кон екстремното**, кон **целосно соголување на сопствената интимност** – и сето тоа **без каква било трага на егоизам или самобендисаност**. Актерот се дава **потполно**, не за да покаже, туку за да се открие.

Во таа смисла, Гротовски го дефинира својот пристап преку поимот **via negativa**: **„Нашиот метод е via negativa – не низа од вештини, туку искоренување на пречките"** *(Grotowski, 2006: 9–10)*.

Овој принцип значи дека обуката не се состои во акумулација на техники, туку во **постепено отстранување на физичките, психичките и емоционалните блокади** што го спречуваат актерот во целосното и автентично дејствување. Режисерот, во овој процес, не го „гради" актерот, туку му помага да ги отстрани сопствените пречки, оставајќи го патот отворен за појава на **соголениот човечки чин**.

Паратеатарските работилници како **Пчелни кошници** (*Ule*; *Beehives*), **Дрвото на луѓето** (*Drzewo ludzi*; *The Tree of the People*), **Празник** (*Święto*; *Holiday*) и **Ноќно бдеење** (*Czuwanie nocne*; *Night Vigil*) претставуваат дел од експерименталните процеси на Гротовски во седумдесеттите години. Тие не биле замислени како театарски претстави, ниту како педагошки вежби со однапред дефиниран исход, туку како **долготрајни процеси на заедничко истражување**. Во нив учествувале актери од Театарската лабораторија, но и лица без професионално театарско искуство, при што била укината поделбата меѓу изведувач и гледач. Секој учесник бил активен дел од процесот, а работата се одвивала низ **телесни акции, глас, ритам, движење** и **директен контакт со природната средина и со другите учесници**.

Многу од учесниците сведочеле дека, по ваквото интензивно емоционално и физичко истражување, враќањето во секојдневниот живот било исклучително тешко. За Гротовски, овие процеси не претставувале терапија, туку **доброволно истражувачко патување**, во кое човекот се соочува со сопствените граници, навики и внатрешни блокади.

Овие работилници често траеле со часови, па дури и со денови, и биле изведувани во **изолирани простори** – шуми, напуштени замоци и фарми – со цел да се создадат услови за целосно излегување од секојдневните социјални и културни улоги. Целта не била создавање уметнички производ, туку отворање можност за **автентично искуство**, во кое учесниците, преку телесна и емоционална изложеност, се соочувале со сопствените граници.

Во рамките на овие процеси, Гротовски го насочувал вниманието кон она што го сметал за **суштинско човечко дејство** – непосредниот контакт, заедничкиот ритам, споделеното присуство и можноста за **трансформација преку дејство**, а не преку интерпретација. Токму поради тоа, паратеатарските процеси претставуваат **премин од театарот како уметничка форма кон театарот како простор на искуство**, што директно води кон неговите подоцнежни истражувања во фазата **„Уметност како преносник"**.

Сиромашниот театар на Гротовски

Гротовски својот пристап го именувал како **„сиромашен театар"**, поставувајќи го како радикална спротивност на театарот што се потпира на технички средства, спектакл и надворешни ефекти. Во рамките на овој концепт, тој го редуцира театарот на неговите **непосредни и неопходни елементи**: **актерот**, **гледачот** и **живиот чин на средбата** меѓу нив. Сè што не е суштинско за оваа средба – сценографија, костими, музика, осветлување, технички трикови – се отфрла како вишок.

Во **сиромашниот театар**, актерот станува централна и незаменлива фигура. Гротовски бара **„сиромашен актер"** – актер кој не се потпира на надворешни средства, ниту на готови актерски техники, туку кој се „игра" себеси. Наместо да создава лик како надворешна конструкција, актерот ја истражува **сопствената потсвест**, најдлабоките слоеви на своето постоење, со цел да ги допре внатрешните ставови, слики и звуци што таму постојат.

Во овој процес, **импровизацијата** станува основна форма на работа. Спонтаните движења и гласови, неконтролираните реакции и телесните импулси не се сфаќаат како хаос, туку како **вредни откритија** во процесот на истражување. **Актерот не „глуми", туку** е **– постои во дејството.** Секој изведувачки чин е жив процес кој не може механички да се репродуцира, туку мора постојано повторно да се открива.

За да може ова да се оствари, актерот мора да биде **„празен"** и **„сиромав"** – ослободен од навиките, блокадите и претходно усвоените модели на однесување. Гротовски не бара акумулација на техники, туку нивно **радикално отфрлање**. Старите методи на транс и ритуал, како облици на телесно и духовно поминување низ граници, во оваа смисла се покажуваат како особено значајни.

Гротовски инсистирал актерот да биде **она што навистина е**, а не да симулира нешто што не е. Во **морална смисла**, тој бара **чиста, апсолутна и целосна вистина** во актерското однесување – во зборот, во дејството и во односот кон партнерот и публиката. Актерот мора да се открие себеси, да ја разоткрие сопствената интимност и да се **жртвува пред публиката**. Овој чин не е демонстрација, туку дар**.**

Во таа смисла, Гротовски го користи поимот **„светец-актер"** или **„актер-светец"**. Овој поим не се однесува на религиозна фигура, туку на актер кој преку дисциплина, посветеност и морална строгост се стреми кон **внатрешна чистота и вистинитост**. Актерот постојано работи на сопствениот **морален интегритет**, бидејќи без него нема можност за вистинско дејствување.

Вистинското и длабоко влијание на Гротовски произлегува токму од ова ново гледиште кон театарската работа – гледиште што ја поставува уметноста како **одговорност**. По Гротовски, веќе не е можно актерот или режисерот да не бидат свесни за својата одговорност кон сопствената работа, кон зборот, кон партнерот и кон публиката. Истовремено, се воспоставуваат и нови релации во театарот: **меѓу публиката и театарот**, како и **меѓу актерите и публиката**, засновани на доверба, ризик и заемна изложеност.

Ова сфаќање на театарот како простор на **лична изложеност**, **етички чин** и **длабок човечки настан** не останува ограничено само на работата на Гротовски. Напротив, токму преку концептот на сиромашниот театар се отвораат нови насоки во современата театарска мисла и практика, кои ќе имаат далекусежно влијание врз голем број театарски творци и истражувачи. Во тој радикален пристап, Гротовски ја согледува можноста театарот повторно да стане чин на длабока човечка средба и преобразба.

Вежби од обуката во театарската лабораторија

*(*Вежбите се запишани и документирани од Еуџенио Барба за време на неговиот престој и работа во Театарската лабораторија*)*

Следните вежби претставуваат дел од **обуката на актерот** во **Театарската лабораторија** на **Гротовски**. Тие не се конципирани како затворен метод или систем, туку како **практични процеси** што се развивале низ непосредна и конкретна работа со актерите. Вежбите се **запишани и документирани од Еуџенио Барба** во периодот кога престојувал и работел во Театарската лабораторија, а во одделни случаи се дополнети со **коментари и насоки на самиот Гротовски** или на инструкторите кои ја воделе обуката под негов надзор.

Нивната вредност не лежи во можноста за **механичко повторување**, туку во тоа што сведочат за **принципите**, **внатрешната логика** и **етичката основа** на актерската работа кај Гротовски. Тие не претставуваат техника што може да се „научи", туку **процес што мора да се проживее**, при што секој актер ги приспособува вежбите според сопствените телесни, гласовни и психофизички можности.

Во согласност со принципот на **via negativa**, овие вежби не се насочени кон стекнување нови вештини, туку кон **отстранување на пречките** што го спречуваат актерот во целосното и автентично дејствување. Затоа, во нив не постои фиксен редослед, ниту конечна форма. Вежбите се појавуваат како **ситуации на работа**, а не како затворени единици со однапред зададен исход.

Гротовски свесно избегнувал **именување и систематизација** на вежбите, бидејќи тоа, според него, води кон нивно претворање во техника и кон губење на нивната суштинска функција. Затоа, во неговата практика, дел од вежбите остануваат **без наслов**, додека други, од практични или описни причини, добиле **условни имиња**. Во овој текст, кај вежбите без автентично име, се задржува ознаката **„Следна вежба"**, со кратка уредничка напомена во заграда, исклучиво со ориентациска функција.

За време на сите овие вежби, **размислувањето мора целосно да се исклучи**. Актерот не смее да анализира, ниту да „бара" реакции. Доколку реакциите не се **спонтани**, тие се сметаат за бесполезни. Поради тоа, Гротовски ја прекинува работата секојпат кога ќе забележи дека актерот **размислува наместо да дејствува**.

Обука на актерот во периодот 1959–1962

Овие вежби се запишани од **Еуџенио Барба** во периодот на неговиот престој и работа во **Театарската лабораторија** на Гротовски, а во одделни случаи се дополнети со коментари на самиот Гротовски или на инструкторите кои ја воделе обуката под негов надзор.

Вежби во создавање - Цветење и венеење на телото

Актерот оди ритмички. Кај растенијата, стеблото расте од коренот и се шири низ целото тело, сè до рацете, развивајќи се во цвет — како што, всушност, прави целото тело. Во втората фаза, екстремитетите – „гранките" – венеат и изумираат една по една. Вежбата завршува со истиот ритмички чекор со кој започнала.

Претставување на животните

Претставувањето на животните не се состои во буквална и реалистична имитација на четвороножни суштества. Човекот не „глуми" животно, туку го напаѓа потсвесното во себе, создавајќи животински лик чиј посебен карактер изразува еден аспект од човечката судбина.

Почетната точка мора да биде **асоцијација**: кое животно, на пример, асоцира сочувство, кое лукавост, кое мудрост? Асоцијацијата не смее да биде банална или стереотипна (лавот како сила, волот како трпеливост итн.).

Особено важно е да се определи **центарот на виталноста** кај животното (душкањето кај кучето, 'рбетот кај мачката, стомакот кај кравата и сл.).

Асоцијации

Преку низа лични асоцијации поврзани со луѓе, ситуации и спомени, актерот постепено го трансформира своето тело во структура што асоцира на дрво. Не се работи за надворешно имитирање, туку за телесна реакција што произлегува од внатрешни импулси. На почетокот, асоцијациите се активираат во определен дел од телото — на пример во стапалата, грбот или рацете — а со зголемувањето на интензитетот тие се шират и го вклучуваат целото тело.

Виталноста на „дрвото", неговите микродвижења, напнатости и релаксации произлегуваат од континуираниот тек на асоцијациите, кои ја хранат физичката трансформација и ја одржуваат живоста на сценското присуство. Целта на вежбата не е создавање надворешна форма, туку развивање органска врска меѓу внатрешниот импулс и телесната експресија.

Аналогија со новороденче

Актерот набљудува новороденче и ги споредува неговите реакции со реакциите на сопственото тело, со цел да открие елементарни, предрефлексивни начини на движење, дишење и одговор на надворешни импулси. Преку оваа анализа се истражуваат можни траги од раното детство во сопственото однесување, на пример, навики што несвесно се повторуваат, не како психолошка интерпретација, туку како телесна меморија. Особено внимание се посветува на **внатрешните и надворешните импулси** што повторно активираат основни потреби: чувство на сигурност, потреба за топлина, интерес за сопственото тело и барање утеха. Целта на вежбата е актерот да воспостави контакт со примарни телесни импулси и реакции, кои подоцна може свесно да ги трансформира во сценска експресија.

Проучување на различни видови одење

Одење определено од возраста:

- во детството центарот се нозете;
- во адолесценцијата — рамената;
- во младоста — телото;
- во зрелоста — главата;
- во староста — повторно нозете.

Се следат промените во животниот ритам: за адолесцентот светот е спор во однос на неговите движења, додека за стар човек светот се движи пребрзо.

- Одење определено од психичката динамика (флегматично, воинствено, нервозно, дремливо итн.).
- Одење како начин на разоткривање на оние особини што сакаме да ги скриеме од другите.
- Различни начини на одење во зависност од физиолошки и патолошки состојби.
- Имитирање на одењето на други луѓе, при што е важно **да се препознаат мотивите**, а не последиците. Разоткривањето останува површно доколку не содржи елементи на автоиронија.

Обука на актерот (1966)

Гротовски го поставува ученикот во просторот и го воведува во работа со гласот:

- Ученикот рецитира текст по сопствен избор, додека постепено му се враќа волуменот на гласот.
- Зборовите мора да „sвонат" од таванот, како да зборува горниот дел од черепот. Главата не смее да се навалува наназад, бидејќи тоа доведува до затворање на ларинксот. Преку одекот, таванот станува партнер во дијалогот, кој се одвива во форма на прашања и одговори. За време на вежбата, Гротовски го води ученикот за рака низ просторот.
- Потоа започнува импровизиран дијалог со sидот.
- Станува јасно дека одекот е одговорот: целото тело мора да му одговори на одекот. Гласот доаѓа од градите.
- Понатаму, гласот доаѓа од стомакот, со што се воспоставува дијалог со подот. Положбата на телото наликува на положбата на „голема, тешка крава".

Забелешка:
Гротовски нагласува дека за време на сите овие вежби размислувањето мора целосно да се исклучи. Текстот се изговара без паузи и без внатрешно анализирање. Поради тоа, Гротовски ја прекинува работата секојпат кога ќе забележи дека актерот размислува наместо да дејствува.

Варијации на гласот

Наизменично се изведуваат вежби со:

- гласот од главата (кон таванот);
- гласот од устата (како да се зборува со воздухот пред актерот);
- гласот од тилот (кон таванот зад актерот);
- гласот од градите;
- гласот од стомакот (кон подот);
- глас кој излегува од:
  – рамените лопатки (кон таванот зад актерот);
  – колковите (кон sидот зад актерот);
  – лумбалното подрачје (кон подот, sидот и просторот зад актерот).

Вежба „Крал – Крал"

Суштината на вежбата е повторување на зборот „Крал" со висок тон и брзо темпо, со низа варијации — од сосема ниски до сосема високи тонови. На крајот, гласот излегува од тилот, кој во тој момент функционира како уста.

По приближно пет минути, ученикот, под водство на Гротовски, достигнува висина на гласовната скала што му изгледа сосема нова.

Вежба „ЛА – ЛА"

Актерот се движи наоколу пеејќи „ла-ла-ла". Гротовски легнува на подот покрај него. Пеењето се насочува кон таванот, ѕидот и подот, при што се менува местото на изговарање — еднаш од главата, потоа од стомакот, а потоа од градите.

Гротовски го масира стомакот на ученикот за да ги ослободи и стимулира стомачните резонатори. По вежбата, ученикот останува да лежи на подот уште извесно време, целосно релаксиран.

Забелешка:
Резултатите се извонредни — дури и по првиот час ученикот достигнува интонациски и гласовен опсег што претходно не го претпоставувал.

Звуци

Се изговараат различни видови неартикулирани звуци и гласови со најразлични интонации. Процесот наликува на отворање кафез во кој во латентна форма биле сместени сопствените „флора и фауна".

Зачудувачки се и брзината и опсегот на резултатите, кои ученикот ги достигнува преку овие вежби, особено благодарение на искреноста во изведбата и сочувството на групата.

Обука на актерот и работа со гласот

Гротовски го воведува ученикот во процес на **работа со гласот**, во кој **телото и околината** стануваат активни партнери во дејствувањето.

- Ученикот рецитира текст по свој избор, додека постепено му се враќа **волуменот на гласот**.
- Зборовите мора да „**ѕвонат**" од таванот, како да зборува горниот дел од черепот. Главата не смее да се навалува наназад, бидејќи тоа доведува до **затворање на ларинксот**. Преку одекот, таванот станува **партнер во дијалогот**, кој се одвива во форма на прашања и одговори. За време на вежбата, Гротовски го води ученикот за рака низ просторот.
- Потоа започнува **дијалогот со ѕидот**, исто така импровизиран.
- Во овој момент станува јасно дека **одекот е одговорот**. Целото тело мора да му одговори на одекот. **Гласот се создава и доаѓа од градите**.
- Понатаму, гласот доаѓа од **стомакот**. На овој начин се воспоставува **дијалог со подот**. Положбата на телото наликува на положбата на „**голема, тешка крава**".

Гротовски истакнува дека за време на сите овие вежби **размислувањето мора целосно да се исклучи**. Учениците треба да го изговараат текстот **без никаква пауза** и **без внатрешно размислување**. Поради тоа, Гротовски ја прекинува работата секојпат кога ќе забележи дека за време на вежбата актерот **размислува**, наместо **да дејствува**.

Варијации на гласот

Наизменично се изведува група вежби со употреба на:

- **гласот од главата** (насочен кон таванот);
- **гласот од устата** (како да се зборува со воздухот пред актерот);
- **гласот од тилот** (насочен кон таванот зад актерот);
- **гласот од градите**;
- **гласот од стомакот** (насочен кон подот);
- **глас кој излегува од**:
  а) рамените лопатки (кон таванот зад актерот);
  б) колковите (кон ѕидот зад актерот);
  в) лумбалното подрачје (кон подот, ѕидот и просторот зад актерот).

Следна вежба (работа со глас и телесна имагинација)

Актерот легнува на подот исправен, во **релаксирана состојба**. Гротовски ја насочува неговата **имагинација**, но истовремено го охрабрува да размислува што е можно помалку. **Не смеат да се „бараат" реакции**; доколку не се спонтани, тие се бесполезни.

Гротовски со рака ги покажува оние места на телото на ученикот кои ги **грее сонцето**. Во меѓувреме, ученикот **тивко пее**. По извесно време, **гласот се менува**, како и **силата и интензитетот на пеењето**, во однос на деловите од телото кои Гротовски ги допира.

Следна вежба (глас како одговор на телесен стимул)

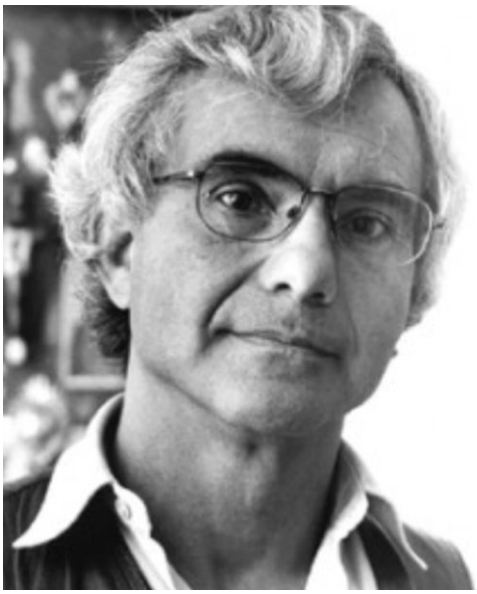
Актерот легнува исправен на подот.

Гротовски: „Замислете дека лежите во **топла река** и дека топлата вода ви се лизга по телото. Бидете тивки извесно време, а потоа запејте."

Во меѓувреме, Гротовски со рака ги допира оние делови од телото кои се во **директен допир** со топлата вода. Ученикот **не треба да „измислува" реакција**, туку едноставно да реагира.

Оваа вежба служи за **стимулирање на гласовните центри** кои се најблиску до местото или личноста со која се воспоставува контакт и од која доаѓа импулсот.

ТАЈНАТА УМЕТНОСТ НА АКТЕРОТ – ЕУЏЕНИО БАРБА



Еуџенио Барба (1936)
Италијански театарски режисер и теоретичар; основач на **Один театарот** и **Интернационалната школа за театарска антропологија (ISTA)**.

Како директен соработник на Гротовски, Барба ја продолжува истражувачката линија на Театарската лабораторија, но ја трансформира во систематска и интеркултурна практика. Во неговата мисла, актерот не дејствува „како во животот", туку создава **организирано сценско присуство**, различно од секојдневното тело.

Она што кај Јежи Гротовски постои како радикално и егзистенцијално истражување на актерот, кај Еуџенио Барба се развива во долгорочен, систематизиран и интеркултурен театарски процес. Работата на Еуџенио Барба се развива како продолжување и трансформација на истражувачката линија што ја отвора Јежи Гротовски, но во нови културни, методолошки и интеркултурни рамки. Додека кај Гротовски театарот се обликува како радикален егзистенцијален и етички чин, кај Барба овој импулс добива систематска форма преку долгорочна лабораториска работа, споредбено истражување и артикулација на принципите на актерското дејствување. Во ова поглавје, вниманието е насочено кон театарската мисла на Барба како развој на прашањето за актерот, телото и обуката, поставени во поширок, интеркултурен контекст. Она што Гротовски го започнува со напуштање на традиционално сфатениот драмски текст и со воведување сценски структури како носители на дејството, кај Еуџенио Барба добива уште појасен и порадикален облик. Додека кај Станиславски сценското дејствување се темели врз логиката на секојдневниот живот, кај Барба ниедно сценско дејство не смее да биде директна реплика на реалното однесување. Уште пред да започне играта, актерот мора свесно да го преобрази сопственото тело преку дисциплинирана телесна организација, изменета рамнотежа, ритам и енергетска распределба, со што се воспоставува специфичен сценски начин на постоење различен од оној во обичниот живот.

Во формирањето на својот театарски израз, Барба тргнува кон средини и практики во кои постојат **живи облици на паратеатар**, **обреди**, **ритуали**, **карневалски форми** и **паради**. Во италијанското село **Карпинијано**, заедно со мештаните започнува **размена на игри и песни**, при што селаните одговараат на импровизираниот театар составен од **пародии и гротескни сцени**. Овие средби не се замислени како претстава, туку како **заемен чин на дејствување**, во кој исчезнува јасната граница меѓу изведувач и учесник.

Мултикултурализмот претставува една од клучните одлики на работата на Барба. Неговото истражување се движи низ различни културни контексти, при што вниманието е насочено кон **начинот на кој телото на актерот функционира во организирана**

сценска ситуација, независно од конкретната културна традиција. Со формирањето на **Меѓународната школа за театарска антропологија – ИСТА (International School for Theatre Anthropology – ISTA)**, започнува систематско проучување на, како што самиот Барба наведува, „примената на човечкото суштество во организирана ситуација на сценска изведба" *(Barba, The Paper Canoe, IX)*.

Работен процес на Один-театарот (Odin Teatret) под водство на Еуџенио Барба. Во преден план е директна работа со актерот, додека во позадина се присутни музички и ритуални елементи од различни културни традиции – карактеристични за интеркултурната практика на театарската лабораторија.

За Барба, **телото на актерот е основа на театарската претстава.** Неговиот повеќегодишен престој во Театарската лабораторија на Гротовски во Полска претставува пресвртна точка во неговиот живот и работа. Тој период го одбележува како целосна посветеност на истражувачката дисциплина на Гротовски, по што станува еден од најгласните поборници за афирмација на **Театарската лабораторија** и нејзините принципи.

По враќањето од Полска, Барба ја основа својата сопствена театарска лабораторија – **Один-театарот** во Холстербро, Данска. Целта на оваа лабораторија е, како што самиот наведува, **„да се концентрира на играта, на психофизичките можности на човечкиот организам и да се постигнат резултати што можат да ги збогатат педагошките методи во театарските школи и секојдневната обука на актерите"** *(Јефтовиќ, 69)*.

Интеркултурна театарска акција на Один-татарот (Odin Teatret) под водство на Еуџенио Барба, реализирана во јавен простор. Фотографијата прикажува актерско дејствување со маски, музика и телесни екстреми, карактеристично за паратеатарските и „бартер" процеси, во кои сценското дејство функционира како ритуал и комуникација со заедницата, а не како традиционална претстава.

Исто како и многу режисери пред него, Барба смета дека **актерот мора систематски и континуирано да се подготвува**, постојано усовршувајќи ги своите средства. **„Целта на тие вежби е секојдневно активирање на телото, така што актерот може да ги стави во движење своите импулси и да создава знаци, воспоставувајќи комуникација со гледачите"** *(Јефтовиќ, 78)*. Во ова сфаќање, обуката не е подготовка за претстава, туку **основа на актерското постоење**.

На тој начин, работата на Барба може да се разбере како **продолжување и трансформација** на истражувачката линија што ја отвора Гротовски: од театарот како **егзистенцијален и етички чин**, кон театарот како **долгорочен, интеркултурен истражувачки процес**, во кој телото на актерот останува централното поле на дејствување. Во таа смисла, работата на Барба ја потврдува **обуката** не како подготовка за претстава, туку како **трајна состојба на актерското постоење**.

БЕГАЊЕ ОД МРТОВЕЧКИОТ ТЕАТАР – ПИТЕР БРУК

Питер Брук (Peter Brook, 1925–2022), британски режисер и теоретичар на театарот, една од клучните фигури на светскиот театар во втората половина на XX век. Автор на концептот на „празниот простор" и основач на Интернационалниот центар за театарско истражување (Centre International de Recherche Théâtrale – CIRT) во Париз.

„Питер Брук е еден од ретките режисери што го променија лицето на современиот театар; тој постојано трага по нови театарски јазици и форми."

Јан Кот

Во образложение за наградата **„Европа за театарот"** („Europa per il Teatro"), која, под покровителство на Европската заедница, му била доделена на **Питер Брук** во 1989 година во Таормина, Италија, било дадено следново образложение:

„Во доменот на светскиот театар во втората половина на дваесеттиот век, долготрајната теориска и практична работа на Питер Брук има неспоредливи и единствени вредности. Прво, секогаш го следеше изворното ***истражување надвор од стерилната рутина****… второ, знаеше со еднаква свежина да користи* ***различни изрази на современото прикажувачко умеење****… трето, одново ја откриваше и сјајно* ***ја вреднуваше виталноста на некои големи културни наследства****, нам далечни и во времето и во просторот…*" (Петар Селем, *Матица*, 2007).

Денес со сигурност можеме да кажеме дека работата на **Питер Брук** во театарот може да се окарактеризира со зборовите **постојано истражување** и **преиспитување**. Во текот на својата долгогодишна, плодна и успешна кариера, тој минува низ различни фази: интерес за филмот во раните години од својот живот; режирање опери во доцните четириесетти; во педесеттите години режирање повеќе дела од Шекспир по лондонските театри и во Шекспировиот роден град Стратфорд на Ејвон**,** меѓу кои „Мерка за мерка", „Крал Лир", „Тит Андроник", „Хамлет" и „Бура"; за во раните шеесетти години, по запознавањето со Чарлс Маровиц**,** да ја започне Сезоната на театарот на суровост („Theatre of Cruelty Season"), инспирирана од визијата на Антонен Арто**.**

Кога се наоѓал на врвот на својата слава, Брук продолжил да бара нови начини за изразување на своите идеи, што резултирало со формирањето на **Интернационалниот центар за театарско истражување** (Centre International de Recherche Théâtrale – CIRT) во Париз. Оттогаш, па сè до крајот на неговиот живот, неговата работа била тесно поврзана со овој центар, во чии рамки тој континуирано истражувал и создавал.

Во продолжение ќе се разгледаат неговите истражувања поврзани со „Театарот на суровост" од шеесеттите години на минатиот век, како и работата на Интернационалниот центар за театарско истражување во Париз, основан во почетокот на седумдесеттите години — институција што претставува еден од клучните столбови во обликувањето на неговата театарска мисла и практика.

Сезоната на театарот на суровоста или трагањето по новиот актер

Во 1963 година, **Питер Брук** и **Чарлс Маровиц** решаваат да формираат театарска трупа при **Royal Shakespeare Company** од Лондон, со намера во лабораториски услови да истражат определени проблеми на **актерството**. Оваа иницијатива, подоцна позната како **Сезона на театарот на суровост**, претставувала обид да се преиспитаат утврдените актерски навики и да се отвори простор за нови форми на сценско изразување, инспирирани од визијата на **Антонен Арто**.

Според белешките на Маровиц**,** оформувањето на театарската трупа започнало со аудиција чија цел била да се пронајдат актери кои се „отворени, прилагодливи и подготвени да се втурнат таму каде што крутите се плашат да зачекорат". По изведбата на монологот онака како што го подготвиле, од кандидатите било побарано со истиот текст да одиграат нов лик во нови околности — вежба што подоцна ќе стане позната како **изместен монолог**.

Така, на пример, ако актерот дошол на аудиција со монологот на Хамлет „Да се биде или не…", од него се барало да го одигра Крал Лир во сцената на смртта, користејќи го истиот текст. Со ваквата задача на еден драстичен начин можело да се согледа до кој степен актерот е способен да се прилагоди на нови околности и да го напушти веќе утврденото и фиксираното сценско решение.

По завршувањето на аудицијата, од околу педесет кандидати биле избрани дванаесет актери, речиси сите на дваесетгодишна возраст. Во текот на три месеци, Брук и Маровиц секојдневно работеле со нив на различни **импровизации** и **вежби** што Маровиц ги донел од својата претходна работа со сопствената трупа. Иако дотогаш не бил длабоко запознаен со импровизацијата, Брук**,** како уметник кој постојано трагал по нешто ново, веднаш ја прифатил како клучен инструмент во процесот на истражување.

Маровиц сведочи дека Брук бил отворен за секоја иновација што ќе се појавела во текот на работата. Тој ги изразувал драмските импулси користејќи боја на платно, измислувал звуци, крикови и алтернативни ритми, и им придавал скриено значење на навидум бесмислени текстови кои комуницирале со публиката. Иако Брук веќе имал репутација на „талентиран и комерцијално почитуван член на англискиот театарски естаблишмент", прифаќајќи го исклучителното, невиденото и неконвенционалното, тој влијаел силно стимулирачки врз сите членови на групата што Маровиц подоцна ќе ја нарече „Опасните дванаесетмина"**.**

Вежбите што им биле задавани на младите актери имале за цел да создадат **испрекинат стил на глума** кој кореспондира со разбиениот и фрагментарен начин на поимање на стварноста. Покрај **изместениот монолог**, кој веќе беше спомнат, во оваа театарска лабораторија биле работени и низа други вежби, меѓу кои особено се издвојуваат:

1. ***„Колажен Хамлет"*** – Вежба заснована на претпоставката дека „Хамлет" постои како колективна меморија, дури и кај оние што никогаш не го прочитале или гледале. Целта била да се создаде кратка претстава, во траење од околу дваесет минути, која не би се потпирала на наратив. Претставата била изградена како колаж од стихови, со испревртен редослед на сцените, со измешани или испуштени ликови, при што сè се одигрувало низ низа фрагменти што се појавувале како секавични проблесоци од животот на Хамлет.
2. ***„Асоцијација со предмети"*** – На сцената се фрла еден предмет, на пример детска лопатка. Актерот започнува да гради сцена без зборови, користејќи го предметот. Кога сцената ќе почне да се развива, се внесува нов предмет што нема никаква логична врска со претходниот, а актерот треба или да создаде сосема нова ситуација или да изгради неочекувана врска меѓу двата предмета.
3. ***„Воведување во звуци"*** – На актерите им се делат различни предмети со кои можат да произведуваат звуци: тропалки, кутии, разни садови. Тие го истражуваат дијапазонот на своите „инструменти", удирајќи по нив со дланка, прсти, лакот или предмет од под. Откако ќе го испитаат звучниот потенцијал, создаваат ритам, а потоа и дијалог меѓу предметите, како на пример сцени од „Ромео и Јулија" изведени исклучиво преку звук.
4. ***„Прекината импровизација"*** – На сцената влегува актер кој изведува едноставно и препознатливо дејство. Останатите актери постепено се надоврзуваат со сродни дејства, сè додека не се појави нов актер со сосема поинакво дејство, што ја прекинува воспоставената логика. Сите учесници потоа мора да се прилагодат на новонастанатата ситуација и да изградат нов сценски контекст.

Работата со актери школувани во рамките на **натурализмот**, заснован на поедноставена и често деформирана варијанта на техниката на **Станиславски**, не била едноставна. Кај нив било длабоко вкоренето убедувањето дека гласот е средство за убав говор, а телото корисен, но секундарен додаток. Малку по малку, **Брук** и **Маровиц** ја наметнувале идејата дека гласот може да произведува звуци поинакви од граматичките комбинации на азбуката и дека телото, доколку е ослободено, може да проговори со јазикот што се крие зад текстот.

Ваквиот пристап придонесувал за создавање **отворен, односно модерен актер**, кој е подготвен да го напушти фиксното и да се движи кон процес на постојано истражување. Со ова, **Сезоната на театарот на суровост** претставува еден од првите систематски обиди на Брук да избега од утврдените модели на глума и да постави темели за актер кој дејствува будно, флексибилно и свесно во однос на сценската ситуација.

Вежбите и табелата се преземени од написот на Чарлс Маровиц „Во потрага по новиот актер", кој во превод на Владимир Милчин и Ема Маркоска Милчин е објавен во списанието на Кинотеката на Македонија, *Кинопис*, 1995 година.

Работата во рамките на Сезоната на театарот на суровост придонела Питер Брук и Чарлс Маровиц јасно да ја артикулираат разликата меѓу она што тие го подразбирале под **традиционален актер** и **модерен актер**. Оваа разлика не се однесува на стилска мода или историска поделба, туку на суштински различен однос кон **текстот**, **партнерот**, **процесот** и **сценската ситуација**.

За да се добие појасна претстава за овие разлики, Маровиц ги формулирал најважните карактеристики на двата типа актери во форма на споредбена шема, која произлегува директно од практичната работа во лабораториските услови на трупата.

ТРАДИЦИОНАЛЕН наспроти МОДЕРЕН АКТЕР

ТРАДИЦИОНАЛНИОТ АКТЕР	**МОДЕРНИОТ АКТЕР**
Утврдува	Анализира
Ги фиксира интонациите и значењата	Ја игра смислата, не води грижа за интонациите
Игра за смеа / за публика	Игра за контакт
Бара конечни решенија што е можно побрзо	Конечните решенија ги одложува и секогаш е отворен за промени
Прима наредби	Дава сугестии
Традиционалниот актер вели:	**Модерниот актер вели:**
Да не сум покриен	Дали сум важен на ова место во претставата
Дали ќе бидам чуен	Дали се јасни моите намери
Партнерот не ми пружа ништо	Не го добивам она што го очекувам, ќе се прилагодам
Да работиме и да го оставиме интелектуализирањето	Да ја откриеме причината за нашите проблеми
Повеќе чувства	Да ги разјасниме намерите за да предизвикаме повеќе чувства
Сè е во текстот	Сè е во поттекстот
Оваа улога ќе ја играм симболистички	Не можам да играм концепт, туку акција
Јас сум негативец	Не давам морални судови за мојот лик
Моето долгогодишно искуство како професионалец ме научи дека…	Никогаш ништо не е исто

Оваа споредбена шема јасно ја отсликува **суштинската промена во разбирањето на актерската уметност** што ја иницирале Брук и Маровиц**.** Преминот од **утврденост кон отвореност**, од **фиксирани значења кон процес на истражување**, не значел отфрлање на традицијата, туку нејзино **преиспитување и надградување**.

Во оваа смисла, **модерниот актер не е негација на традиционалниот актер**, туку резултат на поместување на фокусот: од **формата кон односот**, од **готовите решенија кон живиот процес**, од **сигурноста кон ризикот**. Токму во овој поместен однос кон текстот, партнерот и сценската ситуација, Питер Брук го препознава патот кон ослободување од **мртовечкиот театар** и кон создавање актер кој е **буден**, **присутен** и **отворен за непознатото**.

Интернационален центар за театарско истражување

Идејата за формирањето на Интернационалниот центар за театарско истражување (Centre International de Recherche Théâtrale – CIRT; англ. *International Centre for Theatre Research*) се зачнала уште во 1969 година, за време на монтажата на филмот „Крал Лир" во Париз, кога Питер Брук го напишал манифестот за создавање ваков центар. Во тој текст тој укажува дека **светскиот театар се наоѓа во сериозна криза** и дека, со неколку исклучоци, може да се подели на две категории: театри кои остануваат верни на традицијата во која веќе изгубиле верба и театри кои се стремат кон создавање нов, револуционерен театар, но не располагаат со средства и способности за тоа.

Доаѓањето во Париз се случува кога тој се наоѓал на врвот на светската слава, со покани да режира во најголемите светски театри и веднаш по премиерата на културната претстава „Сон на летната ноќ" на Кралскиот шекспировски театар во Стратфорд на Авон, која доживеала огромен успех. Сепак, чувството дека треба да започне нешто од нула, предизвикот да започне нешто ново бил поголем од она што му го нуделе сцените на големите театри во Вест Енд, (West End), Бродвеј (Broadway) и Париз (Paris). Брук не можел да ја отфрли идејата која веќе била родена една година пред тоа и можноста да работи со актери од разни земји на истражување на театарскиот јазик. Големите театарски сцени во кои дотогаш работел ги заменува со мала изнајмена сала за проба во Париз и, наместо со познати актерски имиња од редот на Лоренс Оливие, Вивиен Ли, Пол Скофилд, Џон Гилгуд, започнува да работи со сосема непознати млади актери.

Според Брук, **театарот како уметничка форма е нераскинливо поврзан со заедницата и со општествениот контекст во кој настанува**. Бидејќи општествената промена не може да се случи преку ноќ, тој ја формулира можноста свесно да се започне од почеток — да се напуштат старите грешки и неуспеси и повторно да се изгради односот меѓу театарот, актерот и публиката. Од ова произлегува потребата за создавање институција посветена на истражување, а не на репродукција.

Двата клучни поима врз кои се темели концептот на CIRT се интернационалноста и истражувањето. Поимот „интернационален" не се однесува само на географската разновидност на учесниците, туку на свесната потрага по различни традиции, култури и телесни техники. Брук верувал дека работата со актери од различни делови на светот отвора нови можности за сценско изразување, особено затоа што тие не носат исти навики и предрасуди и често поседуваат телесни вештини слични на оние на танчери или акробати.

Поимот истражување внесува и дистанца од комерцијалниот театар. За Брук, истражувањето значи процес во кој не се очекува нужно конечен резултат што ќе ги задоволи финансиерите или публиката, туку работа во која самиот процес има вредност. Ваквиот пристап му овозможува да се оддалечи од театарот што се мери според бројот на продадени билети и да се насочи кон театар како социјална активност со суштинско значење за заедницата.

Со помош на својот агент во Франција и продуцентката Мишелин Розан, Брук се обратил до повеќе фондации, фестивали и влади со цел да обезбеди средства за тригодишна, непречена работа на центарот. Откако финансиската поддршка била обезбедена, преку интернационалните контакти што ги имал, започнал да ја формира групата со која ќе ја започне својата истражувачка театарска одисеја.

Истражувачките патувања

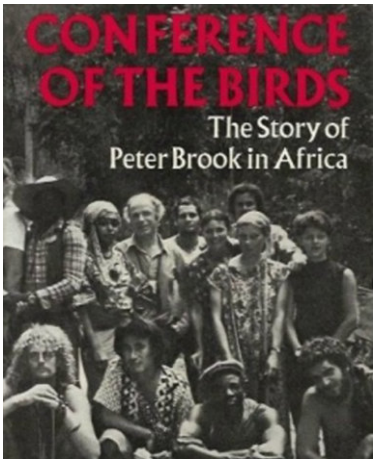
Истражувањето на звукот претставувало една од првите фокусни точки во работата на CIRT. Во 1971 година групата патувала во Иран, на театарскиот фестивал во Персеполис, каде што ја изведувала претставата „Оргаст", интерпретација на митот за Прометеј, изведена на измислен јазик создаден за потребите на истражувањето. Со овој проект Брук ја отвора линијата на работа што го надминува вербалниот израз и се насочува кон ритамот, звукот и телесната енергија како основни носители на сценската комуникација.

Во 1972 година ансамблот патувал низ Африка, а во 1973 година низ Соединетите Американски Држави, каде што во Калифорнија остварил значајна соработка со трупата *El Teatro Campesino* („Театар на земјоделските работници"), основана во 1965 година од Луис Валдез во контекст на борбите за работнички и граѓански права на мексиканско-американската заедница.

Оваа трупа развивала колективен и политички театар заснован на импровизација, маски, сатирични типови и директна комуникација со публиката. Нивните кратки сценски дејства (*actos*) служеле како средство за јавно сведочење и социјална мобилизација.

За Брук, оваа средба претставувала потврда дека театарот може да произлезе од конкретна заедница, од мобилен ансамбл и од непосредна потреба за комуникација, без комплексна сценографија или институционална рамка. Овие искуства дополнително ја зацврстиле неговата ориентација кон интеркултурна работа и кон театар во кој актерот и односот со гледачот се централни носители на значењето.

Според Мајкл Кустов, авторот на неговата биографија, работата на „Собирот на птиците" (*The Conference of the Birds*) имала особено значење за Брук, бидејќи тоа патување го сфатил како тест за сите членови на групата — тест на нивната способност за колективно живеење, за надминување на личните навики, граници и предрасуди, како и за изборот дали ќе продолжат или ќе се откажат. Процесот не се однесувал само на уметничкиот резултат, туку и на создавање ансамбл способен за долготрајна работа, доверба и меѓусебна одговорност.



Работата на Питер Брук и неговиот интернационален ансамбл за време на истражувачките патувања низ Африка. Импровизирани изведби во отворен простор, реализирани со минимални средства и во директен контакт со локалната публика, во кои сценското дејствување произлегува од телото, ритамот и моменталната ситуација. Овие процеси ја потврдуваат идејата на Брук за „празниот простор" и за театарот како универзален чин на комуникација, независен од културни, јазични и институционални рамки.

Институционализирање и „Буф ди Нор"(*Bouffes du Nord*)

Токму ваквите експериментални процеси водат кон институционализирање на истражувачката работа преку основањето на Интернационалниот центар за театарско истражување (CIRT) во 1970 година во Париз, со што започнува нова фаза во кариерата на Брук, во која лабораторискиот пристап кон театарот станува централна оска на неговото творештво.

Во 1974 година, благодарение и на Мишелин Розан, CIRT го добил својот постојан простор во театарот „Буф ди Нор" (*Bouffes du Nord*) во Париз — зграда од XIX век која Брук свесно ја зачувал во нејзината необновена состојба, затоа што во тоа препознавал можност да се оддалечи од театар заснован на сценска илузија и надворешни ефекти и да се врати кон елементарниот однос меѓу актерот и публиката. Квартот, населен со луѓе од различни култури, според него претставувал идеален контекст за театар што комуницира со разновидна публика. Просторот постепено станал лабораторија за интеркултурни средби, експериментални сценски јазици и современи изведбени практики.

Театарот Буф ди Нор во Париз (*Bouffes du Nord*)

Во рамките на „Буф ди Нор" и CIRT, Брук создава некои од своите најзначајни проекти од доцниот XX век, меѓу кои „Собирот на птиците" (*The Conference of the Birds*), „Крал Иби" (*Ubu Roi*) и подоцна монументалниот циклус „Махабхарата" (*Mahabharata*, 1985), каде што Брук повторно ја истражува митологијата, овој пат преку големиот индиски еп за човештвото. Овие проекти претставуваат кулминација на неговата долгогодишна потрага по антрополошките корени на театарот и ја потврдуваат неговата визија за сцената како простор на истражување, дијалог и културна размена.

Токму од ваквите меѓукултурни и лабораториски процеси произлегува и една од неговите највлијателни книги — „Празен простор" (*The Empty Space*), објавена во 1968 година, во која Брук ги формулира своите основни ставови за природата на театарот, за односот меѓу актерот и публиката и за можноста сцената да се сведе на нејзините најелементарни услови.

Празен простор

Во оваа книга, Питер Брук радикално ја преиспитува потребата од **традиционален театарски простор** и ја поставува суштинската релација меѓу **актерот** и **публиката** како основа на секој театарски чин. Првата реченица од книгата, која подоцна ќе стане една од најцитираните дефиниции на театарот, гласи: **„Можам да земам кој било празен простор и да го наречам гола сцена. Човек поминува низ празниот простор, додека некој друг го гледа, и тоа е сè што е потребно за да се случи театар."**

Со оваа едноставна, но суштинска формулација, **Брук** не го минимизира театарот, туку го ослободува од сите слоеви што со текот на времето станале самоцел. **Празниот простор** не е физичка категорија, туку **однос** — потенцијал за средба, за настанување жив чин меѓу актерот и гледачот.

Во првото поглавје од книгата, **Брук** го воведува поимот **мртовечки театар**, под кој ги подразбира сите оние театарски форми што механички ги повторуваат веќе воспоставените модели, без вистинска врска со сегашниот момент. Понатаму тој зборува и за **мртовечки режисер**, **мртовечки актер** и **мртовечки гледач**, укажувајќи дека мртвилото не е прашање на стил, туку на однос кон процесот. Според него, режисер кој уште на првата проба доаѓа со прецизно обележан мизансцен и однапред фиксирани дејства е „вистински пример на театарски мртовец", бидејќи не остава простор за живо истражување.

Присеќавајќи се на сопствената работа на претставата „Ненаграден љубовен труд" (*Love's Labour's Lost*), која во 1945 година ја режирал во Стратфорд на Ејвон**,** Брук со иронија ја опишува својата тогашна практика. Вечерта пред првата проба тој седел пред макетата на сцената и изработувал картонски фигури за сите актери, прецизно распоредувајќи ги нивните движења. Но, на првата проба, кога се соочил со живите актери, сфатил дека „тие слободни човечки суштества кои се туркаат на сцената ни оддалеку не се неговите картонски фигури". Во тој момент, неговиот внатрешен глас му навестил дека однапред подготвениот план мора да се напушти.

Ова искуство станува клучно за неговото понатамошно размислување. Брук укажува дека секој уметник мора да го препознае моментот кога е неопходно да се откаже од однапред замисленото, зашто пред него се отвора можност за нешто побогато и поживо. Наместо контролирана форма, на сцената се појавува облик „богат со енергија и полн со лични варијации, обликуван со ентузијазмот или мрзливоста на секој поединец, кој нуди мноштво различни ритми и безброј неочекувани можности".

Преку своите претстави, филмови и книги — **„Празен простор"**, **„Отворена врата"**, **„Точка на пресврт"** и **„Нитки на животот"** — **Брук** извршил огромно влијание врз театарските уметници низ светот. Сепак, тој постојано предупредува на опасноста од **површно читање** и **механичко преземање** туѓи методи. Како што укажува, секој што ќе се обиде да репродуцира вежби или техники без да го разбере нивното „зошто" и „како", неизбежно ќе се разочара.

Иако во раните години од своето творештво Брук бил под влијание на Мејерхолд, а подоцна презел и некои идеи од Арто и Гротовски, тој никогаш не ги прифаќал нивните системи како затворени модели. Напротив, овие влијанија тој ги преобразувал во сопствен јазик, задржувајќи ја јасноста и едноставноста како централни принципи на

својата работа. Како што забележува Маровиц, и покрај присуството на туѓи влијанија, стилот и чувствителноста на Брук остануваат препознатливо негови.

Во сржта на **„Празниот простор"** се наоѓа постојаното прашање: до кога треба цврсто да се држиме до едно убедување, а кога мораме да го напуштиме за да продолжиме понатаму. За Брук**,** театарот не е збир од готови одговори, туку **процес на отфрлање и враќање**, во кој актерот постепено се ослободува од лагите — лични, технички или стилски — за да стигне до подлабок и покреативен импулс.

Импровизирана изведба од претставата *The Conference of the Birds*, во режија на Питер Брук. Интеркултурниот ансамбл е организиран во ритуално структуриран сценски простор со минимални средства, при што сценското дејствување произлегува од телото, ритамот и колективното присуство, како практична реализација на концептот на „празниот простор".

Закон на три принципи

Во потрагата по духовното, Брук стигнува до учењето на **Гурѓиев** – мислителот кој му помогнал да дојде до одговори на многу важни прашања за „**човекот и универзумот**". Иако самиот за себе вели дека бил „**закоравен индивидуалист**", преку учењето на **Гурѓиев** сфатил колку е важно да се работи со другите (важноста на **тимската работа** ја нагласува и во **„Празен простор"**). „Ми стана јасно дека **традицијата** која со векови е хранета со откритија и тешко стекнати формулации треба да се прифати и да се изучува со **понизност**, дека должност на ученикот е да слуша и да учи." Меѓутоа, исто така сфатил дека „**пасивната почит не е доволна**. Потребни се истовремено и **пасивност и акција**" (Brook, 1999: 78).

Во книгата **„Во потрага по чудесното"** (*In Search of the Miraculous*), со поднаслов „Фрагменти од непознатото учење", која претставува најцеловит запис за учењето на **Гурѓиев**, **Успенски** запишал: „**Целокупната работа на себе се состои во изборот на влијанијата на кои сакате да им се потчините и во конкретното потчинување на тие влијанија**" (Uspenski, 2003: 35).

Гурѓиев целото свое учење и работа ги посветил на „**помирувањето и обединувањето на трите основни човечки функции – мислењето, чувствата и**

физичката активност" (Spitt, 2005: 27). Според него, основен закон кој владее во светот и кој ги создава сите феномени во целата нивна разноличност е **„Законот на бројот три"**, или **„Законот на три принципи"**.

Според овој закон, секоја појава е резултат на дејството на **три сили**: **активна**, **пасивна** и **неутрализирачка**. Создавањето зависи од **конјункцијата на овие три сили** и ништо не може да се случи ако сите три не се присутни. Тој вели: „**Секоја појава, од какви било размери и во кој било свет, од молекуларните до вселенските феномени, претставува резултат на комбинација, односно средба, на три различни сили**" (Uspenski, 2003: 93). Овие сили често се **противставени**, но можат да бидат и **комплементарни**.

Ако се обидеме да ги препознаеме овие **„три сили"** во работата на **Брук**, ќе откриеме дека тие се постојано присутни преку различни феномени, кои заедно го создаваат сложениот **калеидоскоп** на неговото богато творештво. Една таква тројка, која се наоѓа уште на самиот почеток на патот што го одвел **Брук** далеку од **мртовечкиот театар**, се трите **„И"**: **Импровизацијата**, **Имагинацијата** и **Интуицијата**.

Импровизација, Имагинација и Интуиција

Триаголникот **импровизација – имагинација – интуиција** како внатрешна структура на актерската креација. Овие три меѓусебно зависни сили го отвораат процесот на создавање и му овозможуваат на актерот да излезе од интелектуалната контрола кон живо, органско сценско дејство.

Во **„Празен простор"** (*The Empty Space*), зборувајќи за **импровизацијата**, **Брук** вели дека „**целта на импровизациите за време на пробите е да се побегне од мртовечкиот театар**" (Brook, 1995: 129). Тој наведува **два вида импровизации**.

Првиот вид е оној во кој актерот има зададена тема и околности и треба да импровизира во рамките на тие околности. Актерот мора да развие различни **интелектуални концепти** околу зададените околности, кои можат да бидат корисни, но **не се основа** на самата импровизација.

Другиот вид импровизација Брук го нарекува **„чиста импровизација"** и токму во неа ја наоѓа вистинската вредност. Ова е методот што интензивно го користеле за време на нивните патувања низ **Персија**, **Африка** и **Америка**.

За време на патувањето во **Африка** започнале со многу едноставни импровизации кои, меѓутоа, како што вели Брук, биле од суштинско **животно искуство** за сите нив. Сè што им било потребно бил **еден килим**, со кој го означувале просторот на кој играле, и понекој предмет (на пример, **чевел**). Овој пристап Брук го нарекува **„Show-time carpet"**.

За ваквиот вид импровизација однапред било познато само **местото** каде што ќе се одвива, за што секогаш барале дозвола (на пример, во **старечки дом**, **село**, **болница**), но актерите немале никаква претстава со какви луѓе ќе се сретнат, ниту како ќе ја започнат импровизацијата, а уште помалку како таа ќе се развива.

Ваквиот вид импровизација, иако нуди многу поголема **слобода**, е исклучително **тежок** и бара многу **пракса**. Доколку актерот импровизира сам, тогаш се потпира исклучиво на своите сили – на својот ум, својата имагинација и своите способности. Доколку во импровизацијата е вклучен уште еден **партнер**, актерот мора да има развиено чувство и за него: да го слуша, да соработува и **да одговори на импулсите** што ги добива.

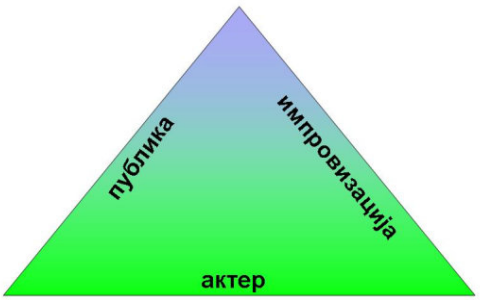
Кога во импровизацијата се вклучени **повеќе учесници**, работата дополнително се усложнува, бидејќи сите мора да бидат свесни за сè што се случува на сцената. Затоа е секогаш корисно импровизацијата да се развива **постепено**. Често се случува да не може да се изгради **заедничко дејство**, затоа што секој од учесниците смета дека неговото дејство е подобро и себично се држи до сопствената идеја.

Брук ги охрабрувал актерите да не ги прекинуваат импровизациите дури и кога чувствувале дека слепо талкаат во потрага по **внатрешните импулси**. Важно е импровизацијата да не се сфати како **залудно изгубено време**, туку како **процес на трагање**.

Актерот, исто така, треба да сфати дека **театарот е колективна уметност** и дека успешноста на сцената зависи од **влогот на сите**.

Светот на театарот е имагинарен свет. Тој е богат, различен и возбудлив колку што нашата **имагинација** може да го направи. Сите ние немаме подеднаква способност за имагинација. За некои е лесно да влезат во светот на имагинацијата, а за некои тоа може да биде многу тешко. Но без разлика какви се нашите вродени способности за имагинација, овие способности се учат како и сите други.
Брук многу често зборува и за **интуицијата**, способноста да се дојде до некое откривање кое се развило од човековата душа, способноста некој да ги согледа и увиди работите без анализа или апстракција. Вели дека е грешка кога актерот ја започнува својата работа со интелектуална дискусија, бидејќи рационалниот ум ни одблиску не е толку моќен инструмент каков што е интуицијата. (Brook, 1993: 130) Самиот тој многу често интуитивно решавал некои сцени, откако претходно безуспешно ги испробал сите можности што му ги нудат анализата и логиката.

Импровизациите многу често се развиваат и во зависност од тоа како публиката реагира на тоа што актерот/актерите го започнале. Тука доаѓаме до вториот важен триаголник во кој импровизацијата ја претставува едната страна. Силите кои го дополнуваат формирањето на овој триаголник се **актерот и публиката**.

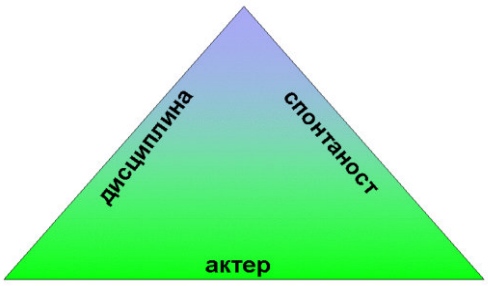


Триаголникот **импровизација – актер – публика** како динамичен однос во кој театарскиот чин се создава преку заемно дејство, **присутност** и **чувствителност**. Рамнотежата меѓу овие три елементи го овозможува **живиот театар** и го спречува неговото сведување на **мртовечка форма**.

Без публика нема театар. Како што актерот со својата игра може да го привлече и задржи вниманието на публиката, така и **публиката**, со своето **активно следење** на претставата, може да придонесе за воспоставување на врската **актер / претстава / импровизација**.

Оваа врска е **двонасочна** и може да има и **позитивен** и **негативен** предзнак. Станува збор за исклучително сложено прашање, со кое, како што вели Брук**,** е најтешко да се соочиме. Често се случува актерите да играат на места каде што луѓето никогаш не чуле за театар, како што го правел тоа и Брук со својата трупа. Но не е доволно иницијативата да доаѓа само од актерите, бидејќи тоа е полесниот чекор. Многу е потешко кај публиката да се предизвика вистинска **жед за театар**.

Различните вежби, како **јога**, **таи-чи** и слично, ѝ помагаат на групата да се чувствува подобро и да ја развива **внатрешната подготвеност** за работа. Како што вели **Брук**: „**Само дисциплиниран актер е слободен актер**."



Триаголникот **дисциплина – спонтаност – актер** како основа на **креативната слобода**. Дисциплината создава стабилна рамка во која спонтаноста може да се појави како жив одговор, овозможувајќи му на актерот да создава без да падне во произволност или хаос.

За да може актерот да создаде една **креација**, неопходни му се **дисциплина** и **спонтаност**. Иако овие две сили навидум се противставени, тие сепак се надополнуваат една со друга. Во работата во група, **секојдневните емоции** мора да бидат оставени на страна, вели Брук**;** тоа е основата на дисциплината.

Калеидоскопот на театарскиот чин го дополнуваат **невиноста** и **искуството**. Доколку актерот успее во себе да ги пронајде **спонтаноста** и **невиноста**, кои како карактеристики почесто ги поврзуваме со децата, и ако ги здружи со **искуството**, кое

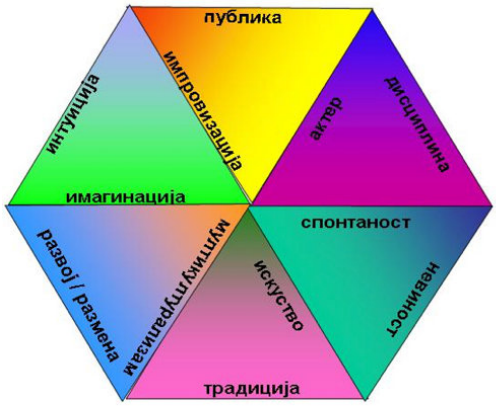
најчесто го врзуваме за возрасните, тој располага со три сили што можат да му помогнат да ги избегне „**општите места**" кои многу често се појавуваат во актерската игра.

Триаголникот **невиност – искуство – спонтаност** како креативна рамнотежа во актерската уметност, во која детската **отвореност** и **свежина** се здружуваат со зрелото искуство за да се избегнат шаблоните и „општите места" во играта. „**Може да се каже дека целта на човекот е да биде дете, но во исто време, да се биде таков возрасен, каков што сме сите ние, не е доволно**" (Brook, 1999: 46).

Сите претходно наведени елементи, збогатени со **традицијата** и **мултикултурализмот**, од кои Брук постојано црпи инспирација, ги сочинуваат основите на она што, според Барба**,** претставува **театарска антропологија**: „истражување кое се занимава со однесувањето на човекот во моментот кога го користи своето физичко и ментално присуство во определена, организирана ситуација на сценско изведување, врз принципи кои се разликуваат од оние што се користат во секојдневниот живот" (Barba, Eugenio; Savarese, Nicola, 1996: I–G).

Триаголникот **традиција – мултикултурализам – уметност** како поширок контекст во кој се обликува театарската практика на **Брук**, преку дијалог меѓу сопственото наследство и културите на Другиот.

Ако на ова го додадеме и **истражувањето на сопствената традиција**, но и на **традициите на другите**, **патувањата** и **почитувањето на мултикултуралноста**, кои се нераскинливо поврзани со работата на Брук**,** тогаш можеме да заклучиме дека со своето творештво тој дал исклучително значаен придонес кон **антропологијата на театарот**.



Калеидоскопот на принципот на **трите сили**, во кој **импровизацијата**, **имагинацијата**, **интуицијата**, **дисциплината**, **спонтаноста**, **актерот**, **публиката**, **традицијата** и **уметноста** се поврзуваат во променливи односи што го создаваат **живиот театарски чин**.

Компонентите што го сочинуваат „**принципот на трите сили**", преземен од учењето на **Гурѓиев**, кај Брук не се појавуваат како затворен или однапред дефиниран систем, туку како **отворен принцип** што постојано се преведува во различни односи и работни тројки. Во неговата театарска практика овие сили се манифестираат преку различни, но постојано повторливи поими и односи: **импровизацијата**, **имагинацијата** и **интуицијата**; односот меѓу **актерот**, **публиката** и **сценското дејство**; **дисциплината** и **спонтаноста**; **невиноста** и **искуството**; **традицијата** и **мултикултурниот дијалог**. Овие елементи не создаваат стабилна структура, туку динамична слика на постојани **поместувања**, **преиспитувања** и **нови поврзувања**.

Во таа смисла, метафората на калеидоскопот се покажува како соодветна: истите составни делови, во различни комбинации, создаваат секогаш нови облици без конечна, фиксирана форма. Токму оваа **променливост** и **отвореност** го одразуваат суштинскиот став на Брук за театарот како **жив процес**, кој се создава во моментот и во односот, а не како однапред утврдена форма.

Иако Брук никаде експлицитно не ги систематизира овие поими во единствен модел, нивната постојана присутност и меѓусебна поврзаност овозможуваат тие да се согледаат како варијанти на еден ист принцип – принципот на **трите сили**, преземен од учењето на Гурѓиев**.** Во оваа отворена структура може да се препознае и суштината на Бруковото **бегање од мртвечкиот театар**: одбивање на **фиксираното значење** и постојано враќање кон **живиот**, **променлив** и **ризичен чин на создавање**.

Теориските принципи и работните односи што произлегуваат од театарската мисла на Брук претставуваат важна основа за **практичната работа со актерите**, особено во **педагошки контекст**.

ОД СТАНИСЛАВСКИ ДО БРУК

Следната табела претставува завршна синтеза на различните пристапи кон актерот и целта на театарскиот чин кај клучните театарски мислители на XX век – од Станиславски до Брук, со Гротовски како пресвртна точка. Таа не настојува да ги поедностави или изедначи нивните позиции, туку да ги прикаже основните разлики и поместувања во разбирањето на актерскиот процес, односот кон ликот, публиката и сценската реалност.

Аспект	Константин Станиславски	Бертолт Брехт	Јежи Гротовски	Питер Брук
Основна цел на театарот	Органска и вистинита сценска реалност	Критичка свест и општествено размислување	Внатрешна вистина и трансформација	Жив, непосреден театарски чин
Однос актер – лик	Психофизичка идентификација	Дистанца и прикажување	Радикално соочување, без маска	Флуиден и отворен однос
Актерски процес	Психофизичко дејство „овде и сега"	Свесно покажување и коментар	Тотално телесно-психичко дејство	Присутност и слушање
Емоција	Произлегува органски од дејството	Контролирана, подредена на анализа	Резултат на жртвување и ризик	Се појавува спонтано
Клучен принцип	Психофизичко единство	Verfremdungseffekt (зачудност)	„Свет актер" и тотален чин	„Празен простор"
Улогата на техниката	Средство за органска вистина	Средство за јасност и дистанца	Средство за надминување на себеси	Средство, не цел
Тело и дејство	Телото носи психолошка логика	Телото покажува општествен став	Телото како жртвен инструмент	Телото како жив импулс
Однос кон илузијата	Илузијата се гради	Илузијата се разоткрива	Илузијата се укинува	Илузијата е секундарна
Однос кон публиката	Невидлив сведок	Активен мислечки набљудувач	Сведок на интимен чин	Соучесник во настанот
Простор и сценографија	Реалистичка или функционална	Демонстративна, отворена	„Сиромашен театар"	Минимален, флексибилен
Улогата на актерот	Медијатор на ликот	Изведувач и коментатор	Центар на театарскиот чин	Присутно човечко битие
Краен ефект	Внатрешна вистинитост	Критичка дистанца	Егзистенцијална вистина	Жив театар

Од психофизичката вистина на Станиславски, преку критичката дистанца на Брехт, радикалната трансформација на Гротовски и одбивањето на мртовечкиот театар преку принципот на „празниот простор" кај Брук, актерската уметност на XX век се движи од претставување кон жив чин, од илузија кон свесно присуство.

МЕТОДИТЕ КОРИСТЕНИ ВО РАБОТАТА СО СТУДЕНТИТЕ ПО АКТЕРСКА ИГРА НА ФАКУЛТЕТОТ ЗА ДРАМСКИ УМЕТНОСТИ – СКОПЈЕ

При разработката на **методите** што се користат во работата со студентите по актерска игра на Факултетот за драмски уметности – Скопје, ќе појдеме од три **основни појдовни точки**:

- **наставната програма** по предметот Актерска игра за сите четири години студии;
- **активните методи** во современата настава;
- **реконструкцијата на подготовките** на две испитни претстави.

Наставна програма по предметот актерска игра

На Факултетот за драмски уметности – Скопје постои **единствена наставна програма** по предметот Актерска игра. Сепак, професорите што го водат предметот имаат **целосна слобода** во изборот на методите и текстовите што ќе се работат со студентите.

Прв семестар – Студентите ги совладуваат сите аспекти на **сценското дејство** во свое име, без развивање **драмски лик**. Се работи на **имитацијата** како можен почеток на креацијата, на развојот на **имагинацијата**, **ориентацијата** и **координацијата**, **сценското внимание**, **пречките** (внатрешни и надворешни), **импровизациите** (групни и индивидуални) и **монологот** („Биографија на еден предмет"), кој студентот го пишува и го изведува во свое име. Целите што се поставени за овој семестар се: **себеспознавање**, **освестување** и **ослободување на креативниот потенцијал** на студентот, **подготовка за театарската уметност**, пред сè како **колективен чин**, и **усвојување на театарската терминологија**.

Втор семестар – Студентот се среќава со **драмски или драматизиран текст**, а во зависност од структурата на класата се одбира текст или текстови што подоцна можат да бидат оформени во **една тематска целина**. Во овој семестар вниманието е повеќе насочено кон **вистинитоста на внатрешното дејство**, и тоа врз **туѓ авторски текст**.

Трет семестар – Се развиваат способностите за **анализа на текстот** и за **градење на драмскиот лик**. Студентите поминуваат низ искуството на **монолог** и/или **дијалог**, при што основата на сценското дејство е **психолошката вистина**, односно **конкретноста на актерскиот израз** во зададени **сценски околности**. Притоа се работи на **анализа на текстот и ликовите**, **карактеристиките на ликот**, **задачата на ликот**, **зрното на улогата**, **говорните и физичките дејства**, **поттекстот** и **логичките акценти**, **парчињата и целината** (поконкретно запознавање со **системот на Станиславски**).

Четврти семестар – Студентите добиваат **поширока претстава за актерското изразување** и стануваат свесни за **важноста на физичкото дејство**, низ процес во кој акцентот е ставен токму на **говорот на телото** и на **неговата експресија**. Се работи на различни форми на **актерско изразување** (Мејерхолдова **биомеханика**, **комедија дел арте**).

Петти семестар – **Запознавање со жанровите**, најчесто **трагедија** или **комедија**, како и **совладување на говорењето во стих**. Се работат фрагменти од **античките трагедии**, **трагедиите на Шекспир** или **античките комедии**.

Шести семестар – Студентите ги совладуваат проблемите на жанровите во кои се **преплетуваат трагичното и комичното** (**трагична фарса**, **гротеска**, **драма на апсурдот**). Се работи на **стилизацијата на говорното и физичкото дејство**.

Седми семестар – На студентите им се овозможува практично да поминат низ **процесот на работа на една претстава**, развивајќи **дадена концепција**. Во зависност од предложениот текст и концепцијата, се определуваат **фазите на работа**: **анализа на текстот**, **работа на мизансценот** и **елементите на сценскиот израз**.

Осми семестар – Работејќи на претставата, студентите доаѓаат во допир со **сите сегменти на создавањето една театарска продукција**, која, по правило, се изведува во **професионална театарска куќа**. Тоа подразбира и **професионална опременост** на претставата со сите елементи: **костим**, **шминка**, **сценографија**, **осветление** и **музика**.

За потребите на овој труд ќе направиме **краток осврт** на начинот на кој се реализира наставната програма по предметот Актерска игра во **класата на професорот Владимир Милчин**, бидејќи како негов соработник, во текот на **долгогодишната работа**, имав можност да учествувам во реализацијата на погоре наведената програма со **пет генерации студенти**: генерација **1989–1993**, генерација **1993–1997**, генерација **1997–2001**, генерација **2001–2005** и генерацијата запишана во **2005 година**, која **дипломираше во 2009 година**.

Активни методи во наставата

Методите што се користат во наставата по предметот Актерска игра во целост одговараат на **активните методи** што се применуваат во **современата настава**. Бидејќи во овој дел од трудот предмет на обработка е работата со студентите на **Факултетот за драмски уметности**, односно на една **високообразовна институција**, сметам дека е важно да се осврнеме на поимот **современа настава** и на начинот на кој таа има примена во нашата работа.

Активните методи на работа претставуваат целисходен и систематски начин на работа што се применува во процесот на **учење и поучување**, при што студентите во наставата стекнуваат **нови знаења**, **умеења**, **навики** и **вештини** и истите ги применуваат во секојдневниот живот и во нивната понатамошна работа.

Во **современата настава**, професорот треба да служи како **модел** за тоа како се учи и како се мисли, преку демонстрирање **техники** што студентот ќе ги користи при **конструирањето на сопственото знаење**.

При планирањето на **стратегиите за активно учење** секогаш се има предвид **заедничката и координирана работа** на студентите и професорот во наставниот процес. **Активното учење**, на кое се базира современата настава, не подразбира само усвојување **факти**, туку и учење на нивната **примена** во практиката и во секојдневниот живот. Акцентот се става на **реконструираното знаење** што се стекнува преку **искуство**, **откривање**, **увидување**, **размислување** и **дебатирање**. Активното

учење, исто така, подразбира можност студентите **активно да се слушаат**, да ги почитуваат **сопствените потреби** и **потребите на другите**.

Користењето **техники за интерактивно учење** им овозможува на студентите активно да бидат вклучени во процесот на работа, да умеат да **поставуваат прашања**, да го **практикуваат наученото** и да користат **различни извори на учење**. Притоа, студентите се охрабруваат да се вклучуваат во активностите и преку **сопствената активност** да усвојуваат нови **вештини** и **концепти**.

Она што е најважно за **современата настава** и за **интерактивното учење** е фактот дека студентите учат преку **сопствената активност**, преку **активно учество** и **самонасочување**, како и дека учат на **различни начини**, односно имаат **различни стилови на учење**. **Ефикасноста на учењето** зависи од **свесноста на студентот** за самиот процес на учење и од употребата на **саморегулирачки механизми** за учење.

Компоненти на интерактивното учење

- **размена на искуства, знаења и доверба** меѓу професорот и студентите, како и размена на искуства меѓу самите студенти;
- **поврзување на стекнатите знаења со сопственото искуство**, анализа на искуствата и практиката, како и **примена и промена** на истите;
- **соработка и партнерство**.

Современата настава мора да биде **интегрирана**, односно:

- содржината што се учи да се однесува на **реални појави и поими** од секојдневниот живот и од светот што ги опкружува студентите;
- важните знаења и факти да се организираат во **целина** што ја објаснува проучуваната појава;
- содржината што се учи да се поврзува со **реалниот свет** преку примена на наученото и преку **решавање реални проблеми**;
- знаењето да не се проверува преку **тест** или **механичка репродукција** на наученото, туку преку **конкретно искуство**, решавање проблеми и **примена на наученото**;
- на студентите да им се даде доволно време и можност да ги **разберат и поврзат важните поими и појави** со реалноста;
- **улогата на професорот** да биде променета, така што студентот повеќе работи **самостојно**, а професорот му помага во **организацијата**, **планирањето** и **усвојувањето на потребните вештини**.

За да биде успешен **процесот на учење**, мора да се има предвид дека учењето зависи од **мотивацијата**, од **капацитетите и способностите за учење**, од **минатото и тековното искуство**, од **критичкото и рефлексивното мислење**, од **активното учество на студентот** и од **атмосферата на почитување**. Учењето е успешно кога постои **самонасочување** и кога секој студент ќе направи **план** за тоа како ќе го примени наученото.

Многу важен сегмент во наставниот процес е **поставувањето прашања**, бидејќи преку поставување **отворени** или **насочувачки прашања** студентите можат да се поттикнат на различни видови мислење. Според **Блум–Сандерсеновата таксономија на прашања**, која претставува еден од **најуниверзално применуваните модели** за изразување квалитативно различни начини на размислување, постои **хиерархиска подреденост** на прашањата:

- прашања на ниво на **меморија** (знаење, помнење);
- прашања на ниво на **разбирање**;
- прашања на ниво на **толкување**;
- прашања на ниво на **примена**;
- прашања на ниво на **анализа**;
- прашања на ниво на **синтеза**;
- прашања на ниво на **вреднување (евалуација)**.

Пред да преминам на образложување на дел од **најчесто користените активни методи**, би сакала да истакнам дека наставата на **Факултетот за драмски уметности** овозможува нивна примена, како поради **малиот број студенти**, така и поради **природата на создавањето на театарскиот чин**, кој не е можен без **разговор**, **имагинација**, **љубопитност**, **размена**, **почитување** и **прифаќање различни идеи и мислења**, без **доверба**, без **размена на чувства и енергија**, без **тимска работа** и без **еднаков влог** од сите учесници. Исто така, важно е да се напомене дека, без оглед на содржините на кои се работи, **активните методи** што се посочуваат наоѓаат примена во **сите четири години од студиите**.

Она што во работата со студентите по актерска игра се поставува како основно барање е, пред сè, **размислувањето**, но не како рационален, одвоен процес, туку како интегрален чин. Како што е формулирано во рамките на оваа педагошка практика: „Актерот не може да размислува со ладна глава, тој мора истовремено да ги вклучи **интуицијата**, **емоцијата** и **атмосферата**." Во текот на **осумте семестри** на работа, од студентите се очекува да постигнат **органичност на мислите, чувствата и движењето**, односно **органичност на душата и телото**. Улогата на професорите е да ги препознаат **пречките** што ја нарушуваат таа органичност и да ги поттикнат студентите кон **критичко размислување**, при што особено се води сметка дека секој студент, иден актер, е **индивидуа со различни предиспозиции**, која доаѓа од **различни средини** и растела во **различни услови**.

За да се добие **појасна претстава** за тоа **за кои методи станува збор**, во продолжение ќе биде направен **краток преглед на активните методи** во современата настава, како што се наведуваат во **педагошката литература**, а воедно ќе биде објаснето **како тие методи се применуваат** во наставната практика по предметот Актерска игра.

ИНТЕРАКТИВНИ МЕТОДИ

БУРА НА ИДЕИ	Поединците или групата имаат можност да предлагаат што повеќе идеи на дадена тема или проблем. Секоја идеја е добредојдена.
ТРКАЛЕЗНА МАСА	Во мала или поголема група секој учесник ги изнесува писмено или усно своите идеи, предлози, решенија.
РАБОТА ВО ПАРОВИ	Во парови се разменуваат мислења, искуства или се решава конкретна задача.
СТУДИЈА НА СЛУЧАЈ	Врз основа на реална животна ситуација, групата прави анализа и решава определени проблем.
ДЕБАТА	На определена контроверзна тема учениците се делат во две групи (ЗА и ПРОТИВ) во зависност од нивниот став и истиот го бранат со аргументи.
ДЕМОНСТРАЦИЈА	На учениците им се покажува или дава упатство за определена работа.
„ПАТУВАЊА"	Учениците го напуштаат просторот на училницата и излегуваат со конкретна задача нешто да набљудуваат, да најдат или да соберат информации.
ПАНЕЛ-ДИСКУСИИ	Личности што се поврзани со темата изнесуваат свои погледи, разговараат за проблемите и одговараат на прашања.
ДИСКУСИОНИ ГРУПИ	Учениците во мали групи дискутираат за одделни прашања и проблеми и доаѓаат до заеднички одговори и решенија.
ПРАВЕЊЕ МАПИ, ГРАФИКОНИ, МАТРИЦИ	Се означуваат и анализираат клучните идеи, одлуки и определени постапки или операции.
ПРОЕКТИ	Учениците подготвуваат проект во кој се применуваат определени постапки, принципи, вештини, знаења или ставови. Истите се презентираат пред целата група.
КВИЗОВИ, ТЕСТОВИ	Се применуваат како средство за евалуација, проценка или како метод на повторување на наученото низ игра.
ИГРА НА УЛОГИ	Учениците одигруваат доделена или смислена улога, применувајќи реално однесување или измислена ситуација. Варијанти: се бара од учениците да ја заменат улогата со цел секој да ја одигра по сопствено сценарио.
ДРАМАТИЗАЦИЈА	Се драматизира определена ситуација или проблем.

ДНЕВНИК	Учениците водат дневник, ги бележат своите размислувања за одделни теми, проблеми или задачи пред да преминат на дискусија.
АНАЛИЗА	Индивидуално или групно учениците анализираат определен материјал со примена на нови стратегии, техники или методи.
ИЗВЕСТУВАЊЕ	Учениците известуваат за работата во групите или за индивидуалната работа која се однесува на решавање некој проблем, задача и сл.
ПРАШАЛНИК	Учениците пополнуваат определен прашалник, скала на проценка или тестови со кои се стекнува самопроценка која е во врска со темата.
ПРЕДВОДЕНА ФАНТАЗИЈА	Учениците во опуштена атмосфера се повикуваат да се замислат во некоја ситуација во која ги води наставникот. По тоа зборуваат за чувствата што ги доживеале.
АСОЦИЈАЦИИ	Учениците преку зборови, слики или движења ги изнесуваат своите асоцијации на зададена тема, исказ или поим.
МЕНТОРСТВО	Спојување ученици со други ученици кои имаат повеќе искуство, знаење и вештини за дадена тема или проблематика.

Како се применуваат интерактивните методи на ФДУ

Бура на идеи

Бурата на идеи е метод што активно ги ангажира студентите во процесот на учење и го поттикнува нивното целосно учество, така што една идеја поттикнува раѓање на друга. Притоа се имаат предвид следниве принципи: **квантитетот е во прилог на квалитетот**; **добро е сè што ќе ни падне на ум**; доколку идејата е „полуда", **дотолку е подобра**; **комбинирање и развој на идеи**.

Оваа метода многу често се користи уште од самиот почеток на работата со студентите, па сè до завршувањето на студиите, и тоа во различни фази: при **претставување нов поим**, при **определување на особините на некој лик**, при **барање идеи за музика, реквизити и костими**, при **разработка на сцени**, како и при **разрешување проблематични ситуации**.

Панел-дискусија, тркалезна маса и дебата

Овие три методи се многу слични. Студентите ги истакнуваат своите **погледи на определен**а **тема**, расправаат за **проблемите** и одговараат на **прашања**, со таа разлика што кај **дебатата** на поединците или на групите им се доделуваат **различни позиции** во однос на дадена тема, за која студентите треба **однапред да се подготват**, а потоа секоја спротивставена страна да ги **изнесе своите аргументи**.

Втората разлика се однесува на тоа дали овие активности се реализираат во рамките на **помала или поголема група**, или, пак, во нив учествуваат **сите студенти**. Она што е заедничко и најважно е дека **секој студент** има можност да ги изнесе своите **идеи, ставови и факти** за определена содржина, во **усна или писмена форма**.

Ваквите методи се особено згодни за **почеток на поставување заеднички сцени** или на **целата претстава**. Тие често се користат како **продолжение на бурата на идеи**, кога по изнесувањето на различните идеи професорот продолжува со нивно **селектирање**, односно **класифицирање на сличните идеи**, за на крајот да се задржи на **идеја или поим** кој во дадениот момент се смета за **најинтересен**, и врз кој понатаму се води **дискусија**.

Природата на работата во театарот е особено погодна за користење на формите на работа што ги наведуваме во продолжение. Тие постојано се применуваат во работата со студентите, при што е важно да се истакне дека **искуството** што студентите го стекнуваат преку овие форми на работа ќе можат **континуирано** да го користат и во својата **понатамошна професионална работа** во театарот. Студентите постојано ќе мора да работат **индивидуално** на своите улоги, но и **во парови** (на определени дијалози или сцени со еден партнер), како и на **групни сцени**, во кои, заедно со сите или со дел од учесниците во претставата, ќе мора заеднички да **анализираат**, да **откриваат**, да **создаваат** и да се **надградуваат**.

Доколку сакаат постојано да бидат **нови во театарот**, тие ќе мора секогаш да **истражуваат** и да не ги забораваат следниве особини, на кои постојано ги потсетуваме: **љубопитност**, **отвореност** и **работливост**.

Индивидуални вежби

Користењето на овој метод во работата по предметот Актерска игра е **неминовно**, бидејќи студентот, покрај работата со **професорот** или **асистентот** и со останатите колеги, мора **самостојно** да работи на зададени **етиди**, да води **забелешки** за сопствената работа, за **анализата на ликот** и за **учењето на текстот**. При **индивидуалните вежби**, студентот самостојно ја применува **анализата** како **основен работен инструмент**.

Работа во пар (тандем)

При работа на **етиди во парови**, на **зададена или слободна тема**, како и при работа на **дијалози**, студентите неминовно **разменуваат идеи и мислења** и меѓусебно си **даваат предлози**.

Менторски пар

Се воспоставува **менторски однос** помеѓу двајца студенти кои во текот на учењето се среќаваат со цел **взаемно да ги истакнат проблемите и прашањата** и да си даваат **сугестии, совети и насоки**. Често се случува студент кој има **поголема иницијатива** или **поширокі познавања** за материјалот што се обработува да го води студентот на кој му недостига иницијатива.

Групна работа и кооперативни групи

Дневник · Анализа · Известување · Прашалник · Водена фантазија · Асоцијации

Примената на **групната работа** како начин на работа при реализација на **активни методи** придонесува за **зголемување на резултатите од учењето**. Работејќи во група, студентите учат да **соработуваат**, да **комуницираат**, да се **почитуваат** едни со други и да се **справуваат со конфликти**.

Кооперативните групи овозможуваат заедничка работа во **парови или мали групи**, со цел да решат **заеднички проблем**, да истражуваат **заедничка тема** или да развијат **заемно разбирање** за создавање **нови идеи и концепти**. Тие се присутни од **првата до четвртата година на студии**, при работењето на **етиди на зададена тема**, при работењето на **дијалози** и на **сцени од драмските текстови** што се обработуваат.

И при **индивидуалната работа**, и при работата **во парови** или **во групна работа**, студентите неминовно прават **анализа** (на **текстот**, на **ликот**, на **одиграната сцена**). Понекогаш тие водат **дневник**, во кој ги бележат **сопствените размислувања** за определена тема, проблем или задача, пред да се премине на **дискусија**. Оваа техника им помага на учесниците да добијат **увид во сопствениот мисловен процес**, со што, со **поголема доверба во себе**, послободно можат да преминат во дискусија или во друга форма на учење. **Дневникот** како форма на работа некои актери го користат постојано и во својата **професионална работа**. Да ги спомнеме само **Станиславски** и **Стразберг**, како едни од најпознатите, од чии записи произлегле и некои од **најважните четива** од областа на **актерската игра**.

Покрај дневникот, во работата со студентите се користат и **анализа**, **известување** и **прашалник** како форми преку кои студентите се оспособуваат за **самопроценка**, за **јасно артикулирање на сопствениот процес** и за **рефлексија** во однос на обработуваната тема или задача.

Кон овие форми на работа може да се приклучи и **водената (насочена) фантазија**, при што студентите, во **опуштена атмосфера**, се повикуваат да се замислат во определена ситуација низ која ги води професорот. По тоа, учесниците споделуваат што **виделе**, **доживеале** или **почувствувале**. Преку **асоцијациите**, студентите преку **зборови**, **движења**, **звуци** или преку други средства ги прикажуваат своите асоцијации на дадена тема, исказ или поим.

Студија на случај · Проект · Премин кон систематизацијата

Врз основа на **реална животна ситуација**, студентот самостојно или во група прави **анализа**, бара **решенија**, решава **проблеми** и се **соживува со случајот**. Преку примената на овој метод, студентите се оспособуваат да **диференцираат по приоритет**.

Еден вид **„студија на случај"** е кога студентот добива задача да напише **биографија на ликот**. При ваква задача, студентот треба да го создаде **„минатото" на ликот**, односно да раскаже за неговиот живот, да ги открие **причините** зошто ликот е таков каков што е, да раскаже **интересни случки** од неговото минато и слично. Притоа, тој поаѓа од **„сегашноста"**, односно од моментот кога дадениот лик влегува на сцената до моментот кога излегува од неа. Често студентот добива задача да напише и за **„иднината" на ликот**, односно за тоа што би се случувало со ликот по завршувањето на претставата или драмата.

Оваа метода е многу слична со **методата на раскажување приказни**, преку која студентите раскажуваат **конкретни примери** што се поврзани со темата или содржината што ја обработуваат. Често се бара од студентот да раскаже **сопствена приказна**, нешто интересно од неговиот живот, од животот на неговите блиски или, пак, како го поминал денот, но со што е можно повеќе **детали и конкретност**. Ваквите методи помагаат во **развивањето на фантазијата**, но и во **развивањето на свесноста** кај студентите за **важноста на конкретноста** при **сценското дејствување**.

Проект

За **„проект"** кај студентите по актерска игра може да се смета **секоја етида на зададена тема**. Како пример може да се посочат некои од етидите што студентите ги добиваат на **прва година од студиите**: *Чекање*, *Растение*, *Трошки* и слично. Проектите најчесто се реализираат како **„домашна задача"**. **Иницијативата за проектот**, **финалниот избор на областа за работа**, како и **работењето заедно во група и самостојно**, претставуваат **многу важни елементи** во процесот на учење.

Сите овие **наставни (интерактивни) техники или методи** претставуваат **помошни средства** преку кои се реализира веќе претставената **наставна програма** по предметот Актерска игра. Тие помагаат полесно да се **оствари педагошката задача**, но со нив **не се исцрпува суштината** на работата на Факултетот за драмски уметности, особено по предметот Актерска игра, чија **цел** е да ги подготви студентите за **професијата што ја одбрале – актерството**.

Премин кон систематизацијата

Овие методи спаѓаат во оној дел од **табелата за работата на Станиславски (сл. 1)** што е означен како **свесна работа**. Во другиот дел, кој се однесува на **креативниот процес**, се користат **искуствата**, **сознанијата**, **вежбите** и **техниките** што беа претставени во поглавјата за **претставниците на водечките актерски мисли од XX век**.

Во **првата година од студиите (I и II семестар)**, најголемиот дел од вежбите што се користат се оние што ги среќаваме кај **Станиславски**, **Стразберг**, **Болеславски**, **Чехов** и **Брук**. Студентите се запознаваат и со некои од вежбите на **Мејерхољд** и **Гротовски**. Иако со идеите и работата на **режисерските имиња** што се обработени во овој труд студентите се запознаваат на предметот *Историја на светска драма*, на часовите по Актерска игра **неминовно е** да се спомнуваат овие имиња и да се **реферира на нивните основни идеи**, како и на **практиката** што била дел од нивната работа со студенти и актери во **школите**, **групите** или **театрите** со кои работеле.

Широките познавања што професорот **Владимир Милчин** ги има за **театарските случувања во светот**, како и неговите познавања од областа на **уметноста**, **музиката** и **психологијата**, исто така, наоѓаат свое место во **дискусиите** што честопати ги иницираат самите студенти.

Мотивација за сите

Секој процес на учење, а со тоа и учењето на **Факултетот за драмски уметности**, во голема мера зависи од **мотивацијата**, како и од самиот оној што учи. Секое учење треба да започне со **проценување на потребите и стиловите на учење**, поради што наставникот не смее да ја прескокне **проценката на потребите на студентите**. За таа цел е неопходна **анализа на студентите**, нивните **стилови на учење** и нивните **индивидуални потреби**. Ова е особено важно при **поделбата на улогите**.

Во работата со студентите по предметот Актерска игра, **поважен е самиот процес на работа** низ кој поминува студентот, отколку **конечниот резултат** што се добива на крајот од една задача. Затоа, во зависност од **целите** што се поставуваат кај определен студент, при поделбата на улогите се поаѓа или од **способностите**, или од **склоностите** на студентот.

Не е доволно да постои само група во која поединците учат, туку неопходно е да се изгради **разбирање за секој студент** во рамките на групата. Во тој процес, особено значајна е **улогата на професорот**, кој треба да мисли на **целината**, но и на **поединецот**, и успешно да го **координира наставниот процес**. Важно е секому да му се остави **доволно простор за работа**, а потоа секој студент да го исполни тој простор со **сопствената активност и одговорност**.

Богатството во работата со студентите произлегува токму од **разликите**: од тоа што тие не се исти, што не размислуваат на ист начин и што секој од нив е **единствен**. Во тој контекст, начелото „**да се зголемуваат разликите, а не сличностите**" се појавува како важна педагошка ориентација во процесот на актерското образование.

Концепти / поими / вежби и нивна примена кај водечките актерски педагози

	Станиславски	Мејерхолд	Болеславски	Чехов	Стразберг	Гротовски	Брук
Имагинација	√	√	√	√	√	√	√
Концентрација	√	√	√	√	√	√	√
Опсервација	√	√	√	√	√	√	√
Дисциплина	√	√	√	√	√	√	√
Творечка самостојност на актерот	√	√	√	√	√	√	√
Посветеност	√	√	√	√	√	√	√
Од актерот се бара да дава свои одговори на поставените прашања	√	√	√	√	√	√	√
Дијалектички однос кон својата работа	√	√	√	√	√	√	√
Импровизација	√	√	√	√	√	√	√
Интуиција	√	√	√	√	√	√	√
Задачи и парчиња на улогата	√		√	√	√		
Емоционална меморија	√	√	√	√	√	√	√
Себеспознавање	√	√	√	√	√	√	√
Внатрешно дејство	√	√	√	√	√	√	√
Говорно дејство	√	√	√	√	√	√	√
Физичко дејство	√	√	√	√	√	√	√
Емоционална меморија	√	√	√	√	√	√	√
Ритам	√	√	√	√	√	√	√
Атмосфера	√	√	√	√	√	√	√
Релаксација	√	√	√	√	√	√	√
Единство на телото и умот	√	√	√	√	√	√	√
Анализа	√	√	√	√	√	√	√
Градење драмски лик	√	√	√	√	√	√	√
Експресија	√	√	√	√	√	√	√

Прегледот јасно покажува дека, и покрај различните естетски и методолошки определби, постои значителна заедничка основа во однос на клучните актерски способности и работни принципи, што овозможува нивна интеграција и флексибилна примена во наставата по предметот Актерска игра**.**

Реконструкција на подготовките на две испитни претстави

„Контаминација Кољада"

Во работата со студентите по актерска игра, **изборот на драмските текстови** има исклучително значајна улога. Настојувањето е, преку изборот на текстови, да биде покриена **наставната програма**, но истовремено и да се работи со материјал што може да се **поврзе во смислена целина**, кој ќе ги **мотивира студентите**, ќе ги **ангажира** и ќе им овозможи да развиваат **самостојно размислување**, како и **тимска работа**.

Бидејќи е тешко да се пронајдат драмски текстови соодветни за **ансамбл од десет до петнаесет актери**, при што секој студент би имал **подеднакво значајна актерска задача**, често се поаѓа од **една поширока тема**. Околу таа тема се избираат текстови од **повеќе автори**, кои потоа се поврзуваат во **единствена целина**, или, пак, од различни драмски текстови се извлекува **заедничка тематска линија**, по што, со **селекција на соодветни фрагменти** и преку постапката на **контаминација**, се создава претставата.

При реконструкцијата на процесот на работа на испитните претстави „Контаминација Кољада" и „Уплав од Плаут" наизменично ќе се користат термините **професор/режисер** и **студент/актер**, бидејќи ваквиот начин на работа во целост може да се примени и во процесот на работа со **професионални актери** во театар.

Реконструкцијата на подготовките на претставите е направена врз основа на **лични белешки**, како и врз основа на **белешките на студентите** кои учествувале во нивната подготовка. Претставата „Контаминација Кољада" беше реализирана како **дипломска претстава** во учебната 2003/2004 година, додека „Уплав од Плаут" беше **испитна претстава** во IV семестар во учебната 2006/2007 година.

Постапка при работа на претстава-колаж

Кога се работи на **претстава-колаж**, постапката се одвива низ следниве чекори:

1. **Индивидуална работа** – читање на предвидените текстови
2. **Бура на идеи** – идентификување теми и клучни зборови што произлегуваат од текстовите
3. **Селекција на клучни зборови** околу кои ќе се гради претставата
4. **Индивидуална работа** на секој студент – пронаоѓање монолози или сцени преку кои ликовите се изразуваат
5. **Импровизации** поврзани со некој од клучните зборови
6. **Дискусија** по импровизациите
7. **Индивидуална работа** на секој студент врз ист дел од текстот (на пример: пролог или монолог)
8. **Индивидуални импровизации** поврзани со тој дел од текстот
9. **Дискусија** за прикажаните делови
10. **Предлози за сцени** од дадените текстови
11. **Дискусија** за предложените сцени
12. **Импровизации** поврзани со секоја од прифатените сцени

Тематска и процесна рамка на работата

Во процесот на работа на претставата „Контаминација Кољада" беше поставена **основна оска** околу која се градела претставата, преку формулирање неколку **водечки прашања**:

1. Кои теми се препознаваат во драмите на Кољада?
2. Што би се случувало доколку се создава претстава врз драмите на Кољада **без употреба на текст**?
3. Што кај студентите ги предизвикува дејствата што се издвојуваат?

На првото прашање беа издвоени следниве теми:
- распад на семејството
- распад на општеството
- алкохолизам
- изгубени вредности
- изгубена смисла
- промашени животи
- малограѓанштина
- неостварена љубов
- обични луѓе изгубени во транзицијата
- сиромаштија
- презир кон западните земји
- словенски мазохизам
- крај на светот

На второто прашање, при кое се истражуваше **дејството како носител на значење**, беа издвоени следниве дејства:
- тепање
- силување
- кршење
- пиење
- смеење
- плачење
- пеење
- секс
- маскирање/криење
- пакување/распакување

Претставата започна да се гради врз **клучните зборови и мотиви** што произлегоа од одговорите на третото прашање, односно врз состојбите што кај студентите ги предизвикуваа наведените состојби:
- безнадежност
- безизлезност
- загубеност
- страв
- суровост
- кошмар

Работа со монолози и процес на градење на улогата

Во следната задача, студентите требаше да пронајдат **монолози** во драмите на Кољада преку кои ликот:

1. се **разоткрива себеси**;
2. го искажува она што му **тежи**;
3. сака да му се **обрати на светот**.

По изборот на монолозите следеше **дискусија**, организирана околу зададени сценски околности:

1. замислен простор во кој секој има свое место;
2. постепено откривање на **поврзаност во минатото**;
3. можност некој од ликовите **одвреме-навреме** да преземе улога на спасител.

Овој принцип на работа претставува **деконструкција на драмскиот материјал** и истовремено **почеток на конструкцијата на претставата**. Студентите активно учествуваат во создавањето на сценската целина преку **сопствените искуства**, **фантазијата** и **личната интерпретација**. Процесот подразбира и **самооткривање** на студентите/актерите, при што **социјалната динамика** во класата станува јасно видлива, а на површина излегуваат и односите што постојат надвор од часовите.

Како основа за влез во претставата послужија **избраните монолози**, преку кои ликовите искажуваат нешто што им тежи или нешто со што сакаат да му се обратат на светот. Ваквата ситуација асоцира на **лимб** – простор „ни ваму ни таму", своевидно **чистилиште** во кое одекнува повикот за крајот на светот.

Во понатамошниот процес, студентите добија задача да пронајдат **монолози преку кои ликовите ги откриваат своите мечти**. Кога на студентите/актерите им се остава простор **самостојно да избираат сцени или монолози**, често се случува тие да изберат текстови преку кои индиректно ќе проговорат за **сопствените ставови, стравови, желби и потреби**. Токму во тоа се препознава **педагошката вредност** на ваквиот процес.

Од студентот се бара текстот да не го прифаќа **механички**. Наместо готов мизансцен, улогата се гради врз основа на **реакции соодветни на зададената ситуација**, за кои е неопходно да се пронајде **јасно оправдување**. Континуираното поставување прашања го поттикнува **критичкото мислење**, а поврзувањето на процесот на работа со **личното искуство** и со **литературата** го продлабочува разбирањето на драмскиот материјал.

Во текот на овој процес беа отворени прашања поврзани со **искреноста во современата и класичната руска драматургија**, паралелите меѓу ликовите кај Кољада и кај Чехов, како и **сличностите и разликите** меѓу драмските ситуации што послужија како основа за оваа контаминација.

Работата на претставата „Контаминација Кољада" ја нагласува важноста на **личната вклученост**, **органичноста** и **конкретноста** во градењето на улогата, како и потребата од **постојано преиспитување** на сценските постапки.

„Уплав од Плаут"

Иако испитната претстава **„Уплав од Плаут"** се реализираше со слични методолошки чекори, таа донесе **поинаков фокус** во однос на драмскиот материјал, актерските задачи и **акцентот на физичкото дејство**.

Испитната претстава „Уплав од Плаут" претставува **контаминација** на драмските текстови на Плаут: „Трговец", „Менехмо" и „Робови". Работата започна со **индивидуална задача**, при што секој студент требаше да ги прочита овие три комедии.

По читањето на текстовите, се пристапи кон **дефинирање на основните теми** што беа разработувани во претставата, преку постапка која во голема мера наликуваше на онаа применета при работата на „Контаминација Кољада". Разликата се состоеше во тоа што, наместо избор на монолози или текстови што ги изразуваат **мечтите или стравовите на ликовите**, студентите имаа задача да одберат **реквизити** што би ги користела една **патувачка трупа**.

И во овој случај, **рамката на работата** беше однапред поставена, но студентите/актерите имаа доволно простор преку **сопствените идеи** активно да учествуваат во градењето на претставата.

Постапка на работа

1. **Индивидуална работа** – читање на предвидените текстови
2. **Бура на идеи** – идентификување теми и клучни зборови што произлегуваат од текстовите
3. **Бура на идеи** – кои реквизити се поврзуваат со една патувачка трупа
4. **Прочистување и класификација** на поимите добиени со бурата на идеи, според критериумот: неопходност на реквизитот
5. **Селекција на клучни зборови** околу кои може да се гради претставата
6. **Индивидуална задача** – секој студент замислува дека е водач на патувачка трупа и одбира пет реквизити што би ги ставил во својот куфер, без кои трупата не би можела да функционира
7. **Дискусија** околу одбраните реквизити и нивната неопходност
8. **Импровизации** поврзани со некој од клучните зборови од текстовите
9. **Дискусија** по импровизациите
10. **Индивидуална работа** на секој студент врз ист дел од текстот (на пример: пролог или монолог)
11. **Индивидуални импровизации** поврзани со тој дел од текстот
12. **Дискусија** за прикажаните парчиња
13. **Предлози за сцени** од дадените текстови
14. **Дискусија** за предложените сцени
15. **Импровизации** поврзани со секоја од прифатените сцени

Фокус на физичкото дејство и колективната игра

Втората значајна разлика во однос на „Контаминација Кољада" се состоеше во тоа што, во овој процес, **сите студенти најпрвин работеа врз еден ист текст**, додека кај „Кољада" текстовите се избираа според **личните афинитети** и според она што студентите најсилно го препознаваа во драмскиот материјал.

Во текот на работата на оваа претстава, **акцентот беше ставен на физичкото дејство**. Во импровизациите често се отвораше прашањето за **конкретноста на физичките постапки** и за **реакциите** на она што во дадениот момент се случува на сцената. Физичките дејства што ги изведува актерот не смеат да го преокупираат до таа мера што ќе ја оневозможат неговата способност да реагира на сценските случувања.

Она што студентите требаше да го совладаат беше **усвојувањето на физичките дејства како смислени постапки**, кои, исто како и говорните дејства, поседуваат **мисла, поттекст и акценти**.

Во текот на пробите, студентите постепено осознаваа дека **сценското дејство** се состои од низа постапки преку кои ликот се стреми да достигне **определена цел**. Притоа, тој поминува низ неколку фази, при што **конкретноста и постапноста** се заеднички за сите нив, а фазите логично произлегуваат една од друга.

Клучни теми и актерска одговорност

Дискусиите што следеа по секоја импровизација се покажаа како **подеднакво значајни** како и самите импровизации. Во текот на првите две години од заедничката работа, студентите веќе беа навикнати **критички, но не и критизерски**, да ја согледуваат работата на своите колеги и да поставуваат **конкретни прашања** што придонесуваат за разрешување на проблемите што се појавуваат во текот на процесот.

Клучните зборови и теми што беа дефинирани при работата на оваа претстава се:

1. **Близнаштво** (постоење на некој ист како мене)
2. **Борба за индивидуалност** (бегство од истоста)
3. **Откривање на театарот** (ритуал – панаѓур – театар)

Во импровизациите поврзани со темата на близнаштвото, како значајни елементи се издвојуваа **симетричноста во просторот и во реакциите**, како и појавата на „**инфекција на истоста**", која се шири од еден лик кон друг. Во оваа претстава доминантни беа **физичката експресивност**, **фантазијата** и **чувството за колективна игра**.

При ваков начин на работа, голем дел од **одговорноста** за уделот што студентот ќе го има во претставата паѓа токму на него. Секој студент мора **самостојно** да се избори за своето место преку **предлози, размислувања, залагање и креативност**. Во ваков процес нема простор за пасивност; во спротивно, конечниот резултат ќе биде **минимално учество** во претставата. Меѓутоа, без оглед на резултатот, студентот кој целосно се ангажира во ваков начин на работа се оспособува во својата понатамошна кариера **да не зависи од готови решенија**, туку самостојно да размислува, да предлага, да соработува, да реагира на импулсите од партнерите и да го извлекува најдоброто од таа соработка. На тој начин, тој постојано открива **нови можности за себе**, се надградува и дејствува како **свесна и творечка личност**.

Педагошки согледувања од работата на испитните претстави

Преку реконструкцијата на подготовките на испитните претстави „Контаминација Кољада" и „Уплав од Плаут" јасно се согледува актерската педагогија како **динамичен и процесуален систем**, во кој наставата не е насочена кон репродуцирање на однапред зададени модели, туку кон **развивање на актерот како свесна, активна и одговорна творечка личност**.

Во двата процеса, и покрај разликите во драмскиот материјал и во фокусот на актерските задачи, заедничка е **методолошката рамка** што се темели на активно учество, импровизација, дискусија и континуирано поставување прашања. Наставниот процес се одвива како **отворено истражување**, во кое студентите се поттикнуваат самостојно да размислуваат, да предлагаат решенија и да ги поврзуваат сценските задачи со сопственото искуство и со поширокиот културен и драматуршки контекст.

Работата на претставата „Контаминација Кољада" ја нагласува важноста на **личната вклученост**, **органичноста** и **самооткривањето** во градењето на улогата, како и потребата од постојано преиспитување на драмскиот материјал и на сопствената актерска позиција. Од друга страна, процесот на работа на „Уплав од Плаут" го истакнува значењето на **физичкото дејство**, **конкретноста на постапките** и **колективната игра**, при што одговорноста за сценската целина во голема мера се пренесува врз самиот актер.

Во двата случаи, студентите минуваат низ процес што ги оспособува да го развиваат **критичкото мислење**, да воспоставуваат **свесен однос кон телесното и говорното дејство**, кон партнерот и кон сценската ситуација како целина. Наставата по актерска игра, согледана преку овие примери, се покажува како простор во кој учењето и творењето се неразделно поврзани.

На тој начин, актерската педагогија што се практикува во рамките на ова истражување се потврдува како **отворен, флексибилен и недогматски процес**, во кој методите и искуствата на водечките театарски мислители од XX век не се применуваат механички, туку се адаптираат и преосмислуваат во однос на конкретните генерации, услови и уметнички предизвици.

Со тоа, овој труд не настојува да понуди конечни одговори или универзални рецепти за актерската работа, туку да укаже на **можностите за континуирано истражување на актерската игра како жива практика**, во која процесот има подеднаква, ако не и поголема вредност од самиот резултат.

Завршни согледувања: Актерската игра во XX век

Истражувањето на актерската игра во XX век покажува дека овој период не може да се сведе на една доминантна школа, техника или естетика. Напротив, станува збор за динамично поле на заемни влијанија, во кое актерот постепено се потврдува како централна творечка фигура на театарскиот чин. Различните поетики, од системот на Станиславски, преку биомеханичките истражувања на Мејерхолд, епскиот театар на Брехт, визионерските повици на Арто, лабораториските практики на Гротовски и Барба, до отворениот простор на Питер Брук и американските педагошки школи, не се третираат како затворени системи, туку како различни одговори на истото суштинско прашање: како актерот да стане свесен, присутен и одговорен носител на сценското дејство.

Историјата на актерската мисла во овој период не се развива линеарно, туку како мрежа од паралелни потраги. Заедничка точка на овие различни пристапи е стремежот кон органичност, кон автентичен сценски чин и кон актер кој не е механички изведувач на однапред зададени режисерски решенија, туку активен учесник во создавањето на претставата. XX век го проширува поимот актерска игра во повеќе насоки: кон психолошката анализа, телесната дисциплина, дистанцата, ритуалната трансформација, импровизацијата и колективна игра.

Во овој учебник актерската игра е согледана како психофизички и социјален процес, во кој внатрешниот импулс, телесното дејство и односот со партнерот и публиката се нераздвојни. Напуштањето на поделбата меѓу „внатрешната" и „надворешната" техника и оформувањето на актерот како целосен сценски субјект претставуваат едно од најзначајните наследства на XX век. Актерската обука станува долгорочен процес на развивање чувствителност, концентрација, имагинација и етичка одговорност кон сценскиот чин. Наставната практика, како што покажуваат и анализираните примери, не претставува репродукција на фиксирани методи, туку континуирано преиспитување и приспособување кон конкретниот контекст, колективната игра и индивидуалниот развој на студентот.

Од оваа перспектива, XX век го поставува актерот како истражувач на човечката состојба — фигура што стои меѓу традицијата и експериментот, меѓу дисциплината и интуицијата, меѓу структурата и отвореноста. Тоа е наследство кое и денес останува живо, не затоа што нуди готови рецепти, туку затоа што постојано нè поттикнува повторно да ги поставуваме основните прашања за природата на сценската игра.

Искуството од педагошката работа со студентите низ годините ме уверува дека ниедна теорија не живее сама по себе, доколку не се стави на проба во конкретниот процес на создавање. Методите добиваат смисла дури тогаш кога актерот ги присвојува, ги оспорува и ги претвора во сопствен сценски јазик. Во таа зона меѓу традицијата и индивидуалното истражување, меѓу дисциплината и слободата, се раѓа живиот театар.

Овој учебник не претендира да понуди затворен систем или конечни одговори. Неговата намера е да ја отвори традицијата на XX век како активно поле за учење, во кое идните генерации актери, режисери и педагози ќе можат критички да влегуваат, да споредуваат, да се спротивставуваат и да развиваат сопствени сценски патишта.

РЕЧНИК

А

АКТЕРСКА ИГРА (ГЛУМА)
Уметност на сценска интерпретација на драмската или сценската предлошка. Таа го опфаќа односот меѓу текстот, телото, гласот и присуството на актерот во жив контакт со публиката.

АНСАМБЛ
а) севкупниот уметнички персонал на еден театар или на одделна уметничка дисциплина (драма, опера, балет);
б) група уметници кои заеднички изведуваат едно сценско дело.

Б

БИОМЕХАНИКА
Систем на актерска обука и изведување развиен од Всеволод Мејерхољд. Се темели на принципот дека психичките состојби кај актерот произлегуваат од прецизно организирани физички дејства и движења.

В

ВОДВИЉ
Вид лесна комедија со музика и песни, поврзана со народната традиција. Карактеристичен е по комични ситуации, недоразбирања и препознавања, со значајна улога на музиката.

Г

ГЕСТ
Телесно движење што актерот го изведува со волна или полуволна намера. Во сценскиот контекст гестот добива значење во однос на говорот, другите актери и просторот.

ГЛЕДАЧ (ПУБЛИКА)
Вториот жив учесник во театарската претстава. Тој е активен примател и соговорник на актерот во сценскиот чин.

ГРОТЕСКА
Искривен, карикатурален и фантастичен приказ на стварноста. Наместо комичен ефект, гротеската предизвикува вознемиреност и чувство на нелагодност.

Д

ДИОНИСИИ
Религиски и културни свечености во стара Грција во чест на богот Дионис. Вклучувале драмски претстави, ритуали, музика и колективни празнувања.

ДРАМСКИ ПРОСТОР
Простор определен од драмскиот текст. Тој ја претставува авторската визија за местото на одвивање на драмското дејство.

Е

ЕГЗОТЕРИЧЕН
Јавен и отворен, наменет за широка публика. Се одликува со разбирлив и лесно пристапен израз.

ЕЗОТЕРИЧЕН
Внатрешен и скриен, наменет за ограничен круг луѓе. Често подразбира посебно знаење или искуство.

ЕПСКИ ТЕАТАР
Театарски концепт развиен од Бертолт Брехт. Се одликува со критичка дистанца, ефект на зачудување, гестус и дидактичка насоченост.

ЕФЕМЕРНА УМЕТНОСТ
Краткотрајна и минлива уметност со јасно определен почеток и крај. Театарот спаѓа во ефемерните уметности поради својата временска и просторна ограниченост.

ЕСТЕТИКА НА ТЕАТАРОТ
Театролошка дисциплина што ги проучува законитостите на сценската креативност. Се занимава со значењето, формата и доживувањето на театарскиот чин.

ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
Уметнички и театарски правец од почетокот на XX век, кој се стреми кон изразување на внатрешната, субјективна реалност на човекот. Наместо реалистичко прикажување на надворешниот свет, експресионизмот користи деформација, нагласен гест, ритам и силно стилизирани сценски слики за да ја изрази егзистенцијалната состојба на поединецот.

ЕКСПРЕСИОНИСТИЧКИ ТЕАТАР
Театарска практика што ја нагласува емоционалната напнатост и психичката состојба на ликот. Ликовите често се типизирани, просторот е стилизиран, а сценскиот јазик е фрагментиран, реторички нагласен и визуелно експресивен.

И

ИМПРОВИЗАЦИЈА
Техника на актерската игра заснована на спонтаност и креативност. Особено е карактеристична за комедија дел арте и за современите актерски тренинзи.

ИЗВЕДБА
Чин на сценско прикажување на театарското дело пред публика. Претставува конкретна реализација на драмскиот текст или сценската структура.

ИСТОРИЈА НА ТЕАТАРОТ
Театролошка дисциплина што ги истражува театарските појави од минатото. Ги анализира нивните форми и значења од историски и културен аспект.

К

КАРАКТЕР
Поим што означува збир на етички и психолошки црти што определуваат тип на однесување. Во драматургијата, терминот се поврзува со Аристотеловиот *ethos* и често означува типизиран лик (стереотип), но може да упатува и на индивидуализиран драмски лик.

КОМЕДИЈА ДЕЛ'АРТЕ (Commedia dell'arte)
Италијански театарски жанр од XVI век, заснован врз актерска импровизација и типизирани ликови. Карактеристични фигури се Арлекино, Панталоне, Доторе и Капитано.

КОЛЕКТИВНА ИГРА
Принцип на заедничка игра и колективно дејствување во театарот. Се темели на истородност и координација меѓу актерите.

КОНТЕКСТ
Севкупност од текстуални и вонтекстуални околности што влијаат врз значењето на еден текст. Подразбира однос на текстот со други текстови и со поширок културен и сценски интертекст.

КОНЦЕПТ
Режисерска замисла за поставување на театарска претстава. Се темели на анализа на драмскиот текст, ансамблот и сите уметнички елементи на изведбата.

КОСТИМ / КОСТИМОГРАФИЈА
Костимот е облеката што ја носи актерот во претставата и има значајна драматуршка и визуелна функција. Костимографијата е уметност на создавање сценски костими во согласност со режисерскиот концепт.

Л

ЛИТУРГИСКА ДРАМА
Средновековен драмски облик што произлегол од христијанската литургија. Темите се библиски, а изведбите првично се одвивале во црковен простор.

М

МАСКА
Сценски реквизит што делумно или целосно го покрива лицето на актерот. Се користи во различни театарски традиции, како античката трагедија, комедија дел'арте и Но-театарот.

МЕДИУМ
Средство за пренесување на комуникација и израз. Во театарски контекст, медиумот може да биде телото, гласот, просторот, како и технолошките средства.

МЕНАДИ
Според античките верувања, ритуални придружнички на богот Дионис. Учествуваат во оргијастички обреди и симболизираат екстатично и неконтролирано телесно дејствување.

МИМ
Театарска форма во која зборот е сведен на минимум или целосно отсуствува. Изразот се остварува преку движење, гест и телесна експресија.

МИМЕЗИС
Основен старогрчки естетички поим што означува подражавање. Кај Аристотел, мимезис е начин на уметничко прикажување на стварноста преку драмата и епот.

МИМЕЗИС НА МИМЕЗИСОТ
Поим воведен од Жак Дерида. Означува подражавање на веќе подражавани облици и претставува критичка надградба на класичниот поим мимезис.

МИРАКУЛИ
Вид средновековна драма во која се драматизираат чуда од животот на светците. Темите најчесто се преземани од житијата и се поврзани со божествена интервенција.

МИТОС
(грч. mythos – приказна, предание)
Приказна или предание за натприродни суштества, божества и појави. Во театарската и драмската теорија, митосот често означува основна наративна структура.

МОРАЛИТЕТИ
Средновековна алегориска драма со морално-теолошка тематика. Етичките категории како гревот и доблеста се прикажани преку персонифицирани ликови.

Н

НАДМАРИОНЕТА
Поим воведен од Едвард Гордон Крејг. Означува идеал на актерска состојба во која изведувачот се ослободува од личната психологија и функционира како чист уметнички инструмент.

НАТУРАЛИЗАМ
Театарски и уметнички правец од крајот на XIX век. Се стреми кон што поверно прикажување на материјалната реалност и човекот како дел од природните и општествените услови.

П

ПЕДАГОГИЈА
Научна дисциплина што се занимава со воспитување и образование. Во театарот, педагогијата е основа на актерската и режисерската обука.

ПЕКИНШКА ОПЕРА
Традиционална форма на кинескиот театар. Обединува пеење, танц, акробатика и гест, и значително се разликува од западноевропската опера.

ПОТТЕКСТ
Слој на значење што не е експлицитно изречен во драмскиот текст. Се остварува преку актерската игра и режисерската интерпретација.

ПОЗИТИВИЗАМ
Филозофски и методолошки правец заснован на факти и проверливи податоци. Во проучувањето на уметноста ја нагласува врската меѓу животот на авторот и неговото дело.

ПОСТМОДЕРЕН ТЕАТАР
Широк поим што опфаќа различни современи театарски практики. Се одликува со мешање на стилови, рушење на жанровски граници и нов однос кон публиката.

ПРЕЖИВУВАЊЕ (ДОЖИВУВАЊЕ)
Термин од системот на Станиславски. Означува актерска состојба во која изведувачот автентично ги доживува емоциите на ликот за време на изведбата.

ПРОБА
Процес на подготовка на театарската претстава под водство на режисерот. Во пробите се истражуваат текстот, ликовите и сценското дејство.

ПРОСТОР
Основен елемент на театарот што ги опфаќа актерите и гледачите. Театарскиот простор го дефинира односот меѓу изведувањето и перцепцијата.

ПУБЛИКА (ГЛЕДАЧ)
Лица што присуствуваат на театарската изведба. Во современиот театар, публиката често има активна улога во создавањето на значењето на претставата.

Р

РЕАЛИЗАМ
Уметнички и театарски правец од втората половина на XIX век, насочен кон прикажување на стварноста „онаква каква што е". Иако како доминантен стил се распаѓа кон крајот на векот, реалистичките традиции продолжуваат да влијаат и во XX век.

РЕЖИЈА
а) уметничка дејност што ги обединува сите активности поврзани со сценската реализација на драмската предлошка;
б) конкретно сценско остварување на еден режисер;
в) препознатлива сценска поетика на определен режисер или театарска епоха.

РЕЖИСЕРСКИ ТЕАТАР
Облик на театар во кој доминира авторската визија на режисерот. Наместо интерпретација на драмскиот текст, режисерот создава „текст на претставата" како автономно уметничко дело.

РЕЖИСЕРСКА КНИГА
Пишан документ во кој режисерот ги бележи своите замисли за сценската реализација. Претставува важен извор за театролошка реконструкција на претставата.

РЕКОНСТРУКЦИЈА НА ПРЕТСТАВАТА
Основен метод во театролошките истражувања. Преку анализа на различни извори, овозможува научно проучување и толкување на сценските настани од минатото.

РЕФЕРЕНЦИЈАЛНОСТ
Постапка со која елементите на претставата упатуваат на надворешната стварност. Во семиотиката е поврзана со односот меѓу знакот и контекстот.

С

СЦЕНА
Поим со двојно значење: го означува сценскиот простор на актерите, но и структурна целина во драмскиот текст. Сцената се менува со промената на конфигурацијата на ликовите.

СЦЕНОГРАФ / СЦЕНОГРАФИЈА
Сценографот е уметник одговорен за визуелниот изглед на претставата. Сценографијата ги опфаќа просторот, декорот и визуелната концепција во соработка со режијата.

СИМБОЛ
Знак или појава што упатува на значење пошироко од својата непосредна форма. Во театарот, симболот функционира преку асоцијација и сугестија, а не преку директно именување.

СИМБОЛИЗАМ
Уметнички и театарски правец од крајот на XIX век, насочен кон изразување внатрешни состојби, идеи и духовни значења преку симболични слики, атмосфера и метафора. Наместо реалистичко прикажување, симболизмот се стреми кон сугестија и поетска апстракција.

СИМБОЛИСТИЧКИ ТЕАТАР
Театарска практика што ја одбива миметичката репрезентација на стварноста и се насочува кон создавање сценска визија како автономен свет на знаци. Актерската игра е стилизирана, а сценските елементи имаат симболична и поетска функција.

СУГЕСТИЈА
Естетски принцип карактеристичен за симболизмот, според кој значењето не се искажува директно, туку се навестува преку атмосфера, ритам, интонација и сценска слика, оставајќи простор за активна перцепција на гледачот.

Т

ТЕАТАР
а) простор или зграда наменета за сценски изведби;
б) институција што организира и продуцира театарски претстави;
в) стилски период, авторски израз или жанровска форма на сценската уметност.

ТЕАТРОГРАФИЈА
Гранка на историјата на театарот што се занимава со репертоарот и документацијата на изведбите. Ги собира и анализира програмите, плакатите, фотографиите и другите извори.

ТЕАТРОЛОГИЈА
Мултидисциплинарна научна област што го проучува театарот како уметност и општествен феномен. Ги опфаќа историјата, естетиката, драматургијата и методологијата на истражување.

ТЕОРИЈА И МЕТОДОЛОГИЈА НА ТЕАТРОЛОШКИТЕ ИСТРАЖУВАЊА
Основна дисциплина што ги систематизира теориските и методолошките пристапи во театролошката наука. Се занимава со односот меѓу театарската практика и нејзиното научно проучување.

ТЕОРИСКА ДЕТЕРМИНАЦИЈА
Постапка на утврдување на теориските рамки и референци. Служи за прецизно позиционирање на истражуваната појава.

ТЕОРИСКА ДРАМАТУРГИЈА
Театролошка дисциплина што ги проучува теориските аспекти на драмата и нејзината структура. Се занимава со развојот на драматуршките концепти и модели.

ТЕОРИСКА РЕФЕРЕНЦА
Систематизиран теориски податок или поим применлив во анализа. Претставува важна единица во рамките на определен теориски систем.

БИБЛИОГРАФСКИ БЕЛЕШКИ

Константин Сергеевич Станиславски *(Константин Сергеевич Станиславский, 1863–1938)*

Константин Сергеевич Станиславски е актер, режисер и педагог и темелна фигура на модерниот театар и актерската обука. Потекнувал од богато московско семејство, во чиј дом постојано престојувале актери, музичари и уметници, што рано го вовело во театарскиот свет. Уште како тинејџер започнал да води тетратки со анализа на сопствената актерска работа, во обид да ја разбере природата на сценската вистина.

Во 1897 година, заедно со Владимир Немирович-Данченко, го основал Московскиот уметнички академски театар (МХАТ), кој станал клучна институција за развој на реалистичкиот театар. Во рамките на МХАТ, Станиславски го развива својот „систем", заснован на поимите задача, дејство, околности, внатрешна логика и партнерство. Во доцниот период од животот се оддалечува од психолошката интроспекција и го формулира методот на физичко дејство, нагласувајќи дека дејството е примарно во однос на чувството.

Неговиот систем претставува отворен, развоен процес, а не фиксна доктрина, и има пресудно влијание врз европската и американската актерска педагогија во XX век.

Всеволод Мејерхољд *(Всеволод Эмильевич Мейерхольд, 1874–1940)*

Всеволод Мејерхољд е руски режисер, актер и теоретичар, една од најрадикалните и најконтроверзни фигури на европската театарска авангарда. Роден е во Пенза, а во Москва првично студирал право, пред целосно да се посвети на театарот. Во 1898 година станал актер во новооснованиот Московски уметнички академски театар (МХАТ), каде што работел под раководство на Константин Станиславски и Владимир Немирович-Данченко и ја одиграл улогата на Трепљов во *Галеб* од Антон Чехов.

По уметничките несогласувања со Станиславски околу реализамот и илузијата, Мејерхољд го напушта МХАТ и започнува сопствен пат на експериментален, условен и стилизиран театар. Во првите децении на XX век режира во провинциски театри, а подоцна во Санкт Петербург, каде работи и во Императорските театри. По Октомвриската револуција активно се вклучува во културната политика на новата власт и во 1920 година станува раководител на театарската секција на Народниот комесаријат за образование.

Во овој период ја развива **биомеханиката**, систем на актерска обука заснован на рационализирано, прецизно и ритмизирано физичко дејство, под влијание на конструктивизмот, комедијата дел арте, циркусот и научните теории за движењето. Неговите продукции, како *Мистерија-буф* од Владимир Мајаковски, *Величественио рогоносец од Фернан Кромерлинк* и *Смртта на Тарелкин од Александар Сухово-Кобилин*, претставуваат врв на авангардниот театар.

Во 1930-тите години, со зацврстувањето на социјалистичкиот реализам, неговата уметност станува неприфатлива за официјалната идеологија. Театарот на Мејерхољд е затворен во 1938 година, а самиот тој е уапсен и стрелан во 1940 година. Неговата судбина го прави една од најтрагичните фигури во историјата на модерниот театар, а неговото влијание врз режијата и актерската обука останува суштинско и денес.

Бертолт Брехт *(Bertolt Brecht, 1898–1956)*

Бертолт Брехт е германски драматург, режисер и теоретичар кој радикално го преобликува односот меѓу театарот и општеството. Образованието го започнал во областа на медицината и природните науки, но рано се насочил кон литературата и театарот. По доаѓањето на нацистите на власт во 1933 година, бил принуден на емиграција, што силно ја определило неговата политичка и уметничка позиција. Брехт го формулира концептот на **епски театар**, противставен на илузионистичкиот и психолошки театар, со цел да го активира критичкото размислување на публиката. Централно средство во неговата поетика е ефектот на отуѓување (Verfremdungseffekt), кој ја спречува емоционалната идентификација и го поттикнува гледачот на анализа и суд. По Втората светска војна, во 1948 година, се враќа во Берлин и го основа Берлинскиот ансамбл, каде неговите идеи добиваат практична и институционална форма. Брехтовата мисла силно влијаела врз режијата, драматургијата и актерската игра во втората половина на XX век, како и врз современиот политички театар.

Антонен Арто *(Antonin Artaud, 1896–1948)*

Антонен Арто е француски теоретичар, поет и авангардист кој стои како гранична и радикална фигура во историјата на театарот. Неговото творештво произлегува од длабоко незадоволство од книжевниот, психолошки и репрезентативен театар на Европа. Под влијание на источните театарски форми, особено балискиот театар, Арто ја развива концепцијата на **„Театарот на суровоста"**. Суровоста кај Арто не означува насилство, туку немилосрдна вистина и интензивно дејство врз сетилата на гледачот. Театарот, според него, треба да биде телесен, звучен и ритуален настан, што директно го потресува гледачот. Неговото дело „Театарот и неговиот двојник" (*Le Théâtre et son double)* претставува еден од највлијателните теориски текстови на XX век. Иако неговите сценски реализации биле малку и често неуспешни, неговата визија имала длабоко влијание врз експерименталниот, физички и постдрамски театар.

Јежи Гротовски *(Jerzy Grotowski, 1933–1999)*

Јежи (Јержи) Гротовски е полски режисер, теоретичар и театарски истражувач, една од највлијателните фигури на експерименталниот театар во втората половина на XX век. Роден е во Жешов, а своето формално образование го стекнал во Краков, каде студирал актерство и режија. Раната фаза од неговата работа е обележана со интензивно проучување на источните филозофии, ритуалните практики и антрополошките аспекти на изведбата.

Во 1965 година го основал Лабораторискиот театар во Вроцлав, кој функционирал како затворена истражувачка заедница, посветена на долгогодишен тренинг и радикални сценски експерименти. Во овој контекст Гротовски го формулира концептот на **„сиромашен театар"**, во кој сите сценски елементи се сведени на минимум, а централно место зазема актерот и неговиот однос со гледачот.

Актерската работа кај Гротовски се темели врз строга психофизичка дисциплина, преку која актерот минува низ процес на „разоткривање" и саможртва, наместо на претставување или имитација. Неговите најзначајни продукции, како *Akropolis*, *Доктор Фауст* и *Apocalypsis cum Figuris*, се занимаваат со архетипски теми како жртвата, страдањето и духовното преобразување.

Во 1970-тите години Гротовски постепено се оддалечува од театарот како јавна уметничка форма и се насочува кон паратеатарски и интеркултурни истражувања, а подоцна и кон т.н. **„уметност како преносник "**. Последните години од животот ги минува во Понтедера, Италија, каде продолжува со истражувачка работа надвор од класичната театарска практика. Неговото влијание врз современиот театар е длабоко и трајно, особено во областа на актерската обука и театарската антропологија.

Питер Брук *(Peter Brook, 1925–2022)*

Питер Брук е еден од најзначајните режисери на XX и почетокот на XXI век и централна фигура на современата режисерска мисла. Рано започнал да режира во Англија, а меѓународното признание го стекнал преку своите иновативни интерпретации на Шекспир. Неговата режија на *Сон на летната ноќ* (1970) претставува пресвртница во современата театарска естетика и радикално го преиспитува односот меѓу текстот, просторот и актерот. Во истата година ја објавува книгата „Празен простор" (*The Empty Space)*, во која го формулира концептот на „празниот простор", нагласувајќи дека суштината на театарот лежи во живата средба меѓу актерот и гледачот. Брук го основа Интернационалниот центар за театарско истражување (CIRT), каде работи со актери од различни култури и традиции, истражувајќи интеркултурни и ритуални форми на изведба. Неговата работа претставува синтеза меѓу западната театарска традиција и глобалните изведбени практики и има трајно влијание врз современата режија и актерска педагогија.

Ли Стразберг *(Lee Strasberg, 1901–1982)*

Ли Стразберг е актерски педагог и една од клучните фигури на американската актерска школа. Како еден од основачите на Group Theatre, тој работи на развој на актерска практика инспирирана од раниот Станиславски. Неговата педагогија се темели врз афективната меморија и внатрешното психолошко искуство како основа на сценското дејство. По напуштањето на Театарот група (Group Theatre), Стразберг станува уметнички директор на Актерс студио од 1949 во Њујорк, каде обучува генерации актери. Иако често контроверзен, неговиот пристап имал огромно влијание врз американскиот реализам во театарот и филмот. Во рамките на историјата на актерската педагогија, Стразберг претставува специфична американска интерпретација на традицијата на Станиславски.

Михаил Александрович Чехов *(Михаил Александрович Чехов, 1891–1955)*

Михаил Александрович Чехов е актер, режисер и педагог, еден од најзначајните ученици на Константин Станиславски и една од клучните фигури во развојот на модерната актерска педагогија. Како актер во МХАТ се истакнал со силна имагинација и поетска трансформација, но постепено се оддалечува од психолошкиот реализам на доцниот Станиславски. Под влијание на симболизмот, антропозофијата и ритмичките теории на движењето, Чехов развива сопствен пристап кон актерската техника. Централен поим во неговиот метод е психолошкиот гест, преку кој телесното дејство станува клуч за внатрешната психолошка состојба на ликот. По емиграцијата од Русија работел во Европа и САД, каде основал актерски студија и предавал на различни институции. Меѓу 1936 и 1939 година раководел со театарска школа во Дартигтон Хол во Англија, а подоцна продолжил со педагошка работа во Америка. Неговите идеи се систематски изложени во книгата *On the Technique of Acting* (1942), која и денес има силно влијание врз актерската обука.

Стела Адлер *(Stella Adler, 1901–1992)*

Стела Адлер е американска актерка и педагог и една од централните фигури во развојот на американската актерска школа. Потекнувала од истакнато театарско семејство и уште од детството настапувала на сцена, стекнувајќи рано сценско искуство. Во раните 1930-ти години била една од основачите на Театарот група, каде работела заедно со Ли Стразберг и Харолд Клурман. Пресвртна точка во нејзиниот педагошки развој е директната работа со Константин Станиславски во Париз (1934), по што се дистанцира од психолошкиот интроспективен пристап и од нагласената употреба на афективна меморија. Адлер развива метод заснован на имагинацијата, анализа на драмскиот текст, дејството и културниот контекст на ликот. Во 1949 година го основа „Студиото за глума Стела Адлер" (*Stella Adler Studio of Acting)*. Нејзината педагогија има огромно влијание врз американскиот театар и филм, нудејќи алтернатива на методот на Стразберг.

Ричард Болеславски *(Ryszard Bolesławski, 1889–1937)*

Ричард Болеславски е актер, режисер и педагог кој има клучна улога во пренесувањето на традицијата на Станиславски од Русија во Соединетите Американски Држави. Студирал и работел во Московскиот уметнички академски театар (МХАТ), каде директно се запознал со раните фази на системот на Станиславски. Во Њујорк, заедно со Марија Успенска, го основал Laboratory Theatre, кој станал една од првите институции за систематска актерска обука според станиславскиевите принципи во Америка. Болеславски е автор на книгата *Acting: The First Six Lessons* (1933), која претставува јасна, педагошки структуирана интерпретација на системот. Неговото влијание е особено важно како посредничка алка меѓу рускиот театар и подоцнежната американска актерска школа.

Владимир Немирович-Данченко *(Владимир Иванович Немирович-Данченко, 1858–1943)*

Владимир Немирович-Данченко е руски режисер, писател и педагог и коосновач на Московскиот уметнички академски театар (МХАТ). Неговата улога била клучна во драматуршката анализа, изборот на репертоар и организациската структура на театарот. Заедно со Станиславски го воспоставил моделот на ансамблов театар и долгорочна актерска работа. Иако често во сенка на Станиславски, Немирович-Данченко имал суштинско влијание врз уметничката дисциплина и институционалниот идентитет на МХАТ.

Марија Успенска *(Мария Осиповна Оспенская, 1876–1949) Maria Ouspenskaya*

Марија Успенска е руска актерка и педагог, членка на ансамблот на МХАТ. По емиграцијата во Соединетите Американски Држави, заедно со Ричард Болеславски го основала Театарот Лабораторија во Њујорк (Laboratory Theatre). Таа одиграла важна улога во првичната институционализација на актерска обука на Станиславски во Америка. Паралелно со педагошката работа, изградила и значајна филмска кариера во Холивуд.

Евгениј Вахтангов *(Евгений Багратионович Вахтангов, 1883–1922) Yevgeny Vakhtangov*

Евгениј Вахтангов е режисер и педагог, еден од најзначајните ученици на Станиславски. Тој се обидувал да ги поврзе принципите на психолошкиот реализам со театарската

условност и стилизација, пристап што самиот го нарекувал „фантастичен реализам". Неговата режија на *Принцезата Турандот* (1922) се смета за пресвртна точка во модерната режија. Иако починал млад, Вахтангов извршил силно влијание врз понатамошниот развој на актерската и режисерската мисла.

Георг II, војводата од Саксо-Мајнинген (Georg II, Duke of Saxe-Meiningen, 1826–1914)

Георг II, војводата од Саксо-Мајнинген, бил германски аристократ, театарски реформатор и покровител на уметноста, сметан за еден од пионерите на модерната режија и ансамбловиот театар во XIX век. Како водач на т.н. Мајнингенски ансамбл, вовел строга дисциплина во пробниот процес, историска точност во сценографијата и костимите, како и прецизна организација на масовните сцени. Под негово влијание, актерската игра се развивала кон психолошка веродостојност и колективна сценска хармонија, наместо кон ѕвездена индивидуална изведба. Турнеите на ансамблот низ Европа извршиле значајно влијание врз идните реформатори на театарот, меѓу кои и Станиславски, и го подготвиле теренот за развојот на режисерот како централна фигура во театарската уметност на XX век.

Сер Џон Гилгуд *(Sir John Gielgud, 1904–2000)*

Сер Џон Гилгуд е еден од најзначајните британски актери и режисери на XX век. Особено е познат по интерпретацијата на Шекспировите ликови и по класичниот пристап кон говорот, ритамот и стилот. Неговата долга кариера претставува континуитет на англиската актерска традиција. Во контекст на ова поглавје, Гилгуд функционира како контрапункт на модерните психолошки и експериментални актерски методи.

Фредерик Винслоу Тејлор *(Frederick Winslow Taylor, 1856–1915)*

Фредерик Винслоу Тејлор е американски инженер и теоретичар, основоположник на т.н. научен менаџмент (*scientific management*). Неговата теорија се заснова на рационализација и економизација на работните движења, со цел зголемување на ефикасноста и продуктивноста преку елиминација на непотребните гестови и оптимизација на телесниот напор. Тејлор го анализира човечкото движење преку мерење, распарчување и повторно составување на телесните операции, третирајќи го телото како функционален механизам.

Иако неговите идеи произлегуваат од индустрискиот контекст, тие имале пошироко влијание врз модерната мисла за телото и трудот. Во театарски контекст, принципите на Тејлор индиректно влијаеле врз развојот на биомеханиката на Всеволод Мејерхолд, особено преку поимањето на актерското тело како систем на прецизни, контролирани и економични движења. Тејлоровиот пристап претставува значаен историски контрапункт на актерските теории што се темелат врз психологија, спонтаност и емоционална идентификација.

Владимир Михајлович Бехтерев *(Владимир Михайлович Бехтерев, 1857–1927) (Vladimir Mikhailovich Bekhterev)*

Владимир Бехтерев е руски невролог, психијатар и психолог, еден од основоположниците на рефлексологијата. Неговите научни истражувања се насочени кон проучување на нервниот систем и на т.н. поврзани моторни рефлекси, преку кои човечкото однесување и дејствување се објаснуваат како резултат на физиолошки

реакции на надворешни стимули. Бехтерев се залагал за објективно, набљудливо проучување на психата, противставувајќи се на интроспективните психолошки методи.

Овие сознанија имале значајно влијание врз научната мисла на почетокот на XX век, но и врз определени театарски практики. Во контекст на театарската теорија, идеите на Бехтерев се важни како научна подлога за биомеханиката на Мејерхолд, каде актерското дејство се разбира како систем на рефлексни, условени и физички организирани реакции. Бехтерев не е театарски автор, но неговото присуство во оваа рамка обезбедува неопходен интердисциплинарен контекст.

Мел Гордон *(Mel Gordon, 1947–2018)*

Мел Гордон е американски театарски историчар, теоретичар и педагог, специјализиран за авангардниот и експерименталниот театар на XX век. Особено значајни се неговите истражувања посветени на творештвото и педагогијата на Всеволод Мејерхолд. Гордон работи врз основа на обемни архивски материјали, сведоштва на современици и реконструкција на практични вежби, со што овозможува подлабоко разбирање на изгубените или прекинати театарски практики.

Неговата студија *Meyerhold's Biomechanics* се смета за еден од најрелевантните современи извори за разбирање на биомеханиката како актерски систем. Гордон ја поврзува теоријата со телесната пракса, анализирајќи ги вежбите, тренингот и естетските принципи што стојат зад авангардниот актерски пристап. Неговата работа има клучно значење за современите обиди за реконструкција и педагошка примена на авангардните методи.

Чарлс Маровиц *(Charles Marowitz, 1934–2014)*

Чарлс Маровиц бил британско-американски режисер, театарски критичар и писател. Роден е на 26 јануари 1934 година и е автор на повеќе од дваесет книги посветени на театарот, актерството и драматургијата. Особено е познат по својата работа со Шекспирови текстови, кои ги обработувал преку радикални адаптации и колажи. Неговата антологија *Шекспир на Маровиц* (*The Marowitz Shakespeare*) содржи низа слободни сценски интервенции што го деконструираат класичниот канон. Автор е и на делото *Убиството на Марло* (*Murdering Marlowe*), во кое преку фиктивно ривалство меѓу Вилијам Шекспир и Кристофер Марлоу ги преиспитува митологиите на авторството. Маровиц бил еден од најблиските соработници на Питер Брук во рамките на **Royal Shakespeare Company**, а учествувал и во основањето на **The Open Space Theatre** во Лондон. За врв на неговата режисерска кариера често се смета претставата *Последниот случај на Шерлок Холмс* (*Sherlock's Last Case*), изведувана со голем успех на Бродвеј.

Вера Федоровна Комисаржевска *(Вера Федоровна Комиссаржевская, Санкт Петербург 1864 – Ташкент 1910)*

Вера Федоровна Комисаржевска е една од најзначајните руски актерки од крајот на XIX и почетокот на XX век и клучна фигура во преминот од психолошкиот реализам кон модернистичките театарски струења. Таа потекнувала од уметничко семејство и рано се афирмирала како актерка со исклучителна чувствителност, внатрешна концентрација и поетска сценска присутност.

Најголем успех постигнала со улогата на **Нина Заречна** на премиерата на *Галеб* од **Антон Чехов** во 1896 година, изведба што одиграла значајна улога во афирмацијата

на новиот, суптилен и психолошки прецизен актерски стил. Иако претставата првично била примена со резерви, интерпретацијата на Комисаржевска подоцна била препознаена како пресвртна точка во развојот на модерната актерска игра.

Во 1904 година го основала **Театарот на Вера Комисаржевска** во Санкт Петербург, кој станал важен центар за експериментален и **симболистички театар**. Во овој театар биле промовирани идеите за стилизација, поетска форма и внатрешна експресија, противставени на натуралистичката сценска илузија. Комисаржевска соработувала со значајни режисери и уметници од тоа време, меѓу кои и **Всеволод Мејерхољд**, чија рана режисерска работа е тесно поврзана со нејзиниот театар.

Нејзината актерска уметност се одликувала со стремеж кон духовна длабочина, музикалност на движењето и изразена лирска напнатост, што ја прави една од највлијателните актерки во развојот на модерната сценска чувствителност. Починала за време на театарска турнеја во Централна Азија, во Ташкент, оставајќи зад себе значајно наследство во историјата на рускиот и европскиот театар.

Исидора Данкан *(Isidora Duncan, 1877–1927)*

Исидора Данкан се смета за клучна фигура и „мајка" на модерниот танц. Родена во Сан Франциско, таа рано ги отфрлила формалните образовни и танцови системи, убедена дека тие ја ограничуваат индивидуалната креативност. Вистинското признание го стекнала во Европа, каде што од крајот на XIX век развила сосема нов пристап кон телото, движењето и изразот. Нејзиниот танц бил инспириран од античката грчка уметност и митологија, природните ритми и музиката, а се темелел на слободно, органско движење кое произлегува од внатрешниот импулс, а не од однапред зададена форма. Данкан свесно ги отфрлила строгите правила и техниката на класичниот балет, заменувајќи ги со импровизација, емоционална искреност и природна експресија. Таа го сфаќала танцот како духовен и уметнички чин, а не како забавна или комерцијална изведба. Со своето творештво, Исидора Данкан извршила силно влијание врз развојот на модерниот танц и пошироко – врз новите концепти за телото, движењето и уметничката слобода во изведувачките уметности на XX век. Починала во 1927 година, оставајќи трајно наследство што ја надминува рамката на танцот и се поврзува со модернистичките и уметнички текови.

Ервин Пискатор *Erwin Piscator (1893–1966)*

Ервин Пискатор е една од најзначајните фигури на политичкиот и документарниот театар на XX век. Образуван како театарски историчар и актер, неговото искуство од Првата светска војна оставило длабока трага врз неговите уметнички и политички ставови, насочувајќи го кон отворен антимилитаризам и социјална ангажираност. Заедно со Бертолт Брехт се смета за клучен творец на **епскиот театар**, при што неговите изведби се одликувале со интензивна употреба на механички средства, проекции, филм и документарен материјал. Пискатор бил еден од првите режисери што свесно го интегрирал филмот како рамноправен елемент на сценската изведба. Неговата продукција на *Добриот војник Швејк* од 1928 година се смета за пресвртница во развојот на политичкиот театар. Поради подемот на нацизмот, Пискатор ја напуштил Германија и подоцна емигрирал во Соединетите Американски Држави, каде што продолжил со својата режисерска и педагошка работа. Од 1940 година предавал во **Новата школа за социјални истражувања** во Њујорк, каде што извршил значително влијание врз развојот на современиот политички и документарен театар. По Втората

светска војна се вратил во Германија, оставајќи зад себе наследство што трајно го обликувало ангажираниот театар на XX век.

Макс Рајнхарт *(Max Reinhardt, 1873–1943)*

Макс Рајнхарт бил австриски театарски режисер и еден од највлијателните реформатори на европската сценска уметност на почетокот на XX век. Познат е по своите раскошни сценски спектакли, иновативна употреба на простор, светло и масовни сцени, како и по инсистирањето на театарот како сензорно и визуелно искуство. Работел низ цела Европа, а во 1930-тите години се свртел и кон филмот, меѓу кои и филмската адаптација на *Сон на летната ноќ* во Холивуд. Поради политичката ситуација и подемот на нацизмот, во 1937 година емигрирал во Соединетите Американски Држави, каде што продолжил со својата уметничка работа до крајот на животот.

Рихард Вагнер (Richard Wagner, 1813–1883)

Рихард Вагнер бил германски композитор, диригент и теоретичар, еден од највлијателните творци во историјата на музичкиот и сценскиот театар. Покрај своите оперски дела, Вагнер е значаен по развивањето на концептот **Gesamtkunstwerk** („сеопфатно уметничко дело"), според кој музиката, драмата, поезијата, сценографијата и движењето треба да се обединат во единствена уметничка целина. Овој концепт извршил силно влијание врз развојот на модерната режија и сценската уметност, особено кај театарските реформатори од крајот на XIX и почетокот на XX век.

Лоренс Оливие (Sir Laurence Olivier, 1907–1989)

Лоренс Оливие е еден од најзначајните британски актери и режисери на XX век, прочуен по своите интерпретации на Шекспировите ликови на сцена и на филм. Покрај актерската работа, Оливие имал и клучна институционална улога како долгогодишен уметнички директор на Националниот театар во Лондон, каде што придонел за неговото уметничко обликување и меѓународен углед. Добитник е на бројни признанија, меѓу кои и повеќе награди БАФТА и „Оскар", а во 1970 година добил благородничка титула како барон Оливие од Брајтон.

Вивиен Ли (Vivien Leigh 1913–1967)

Вивиен Ли е една од најзначајните британски актерки на XX век, прославена по своите сценски и филмски улоги со исклучителна емоционална прецизност и стилска дисциплина. Особено е позната по улогите во филмовите Однесено од виорот *Gone with the Wind* и Трамвајот наречен желба (*A Streetcar Named Desire)*, како и по интерпретациите во класичниот театарски репертоар. Нејзината работа оставила траен белег врз актерската уметност на XX век.

Пол Скофилд (Paul Scofield 1922–2008)

Пол Скофилд е еден од најценетите британски актери на XX век, прочуен по својата моќна сценска присутност, длабока психолошка разработка на ликовите и извонредна говорна техника. Особено е запаметен по улогата на Сер Томас Мор во *A Man for All Seasons*, за која ја добил наградата „Оскар", како и по значајните интерпретации во класичниот театарски репертоар.

СПИСОК НА ИЛУСТРАЦИИ

Фотографиите вклучени во овој учебник се преземени од слободно достапни архиви и се користени во согласност со нивниот лиценцен режим. Дел од илустрациите се во **јавен домен (Public Domain)**, додека други се објавени под **Creative Commons лиценци (CC BY, CC BY-SA)**. Деталните информации за изворот, авторот и лиценцата на секоја фотографија се наведени во табелата подолу.

ПОЧЕТОЦИ НА АКТЕРСТВОТО И ПРАДРАМСКИ ФОРМИ

Бр.	Опис на илустрацијата	Извор	Лиценца
1.1	Праисториски цртеж со човечки фигури во движење – телото и движењето како основа на раните ритуални и изведувачки практики, поврзани со колективната игра и симболичната комуникација	Wikimedia Commons / археолошки извори	Public Domain
1.2	Праисториски цртеж со човечки фигури во движење – телото како основа на изведбата и културната трансформација.	Wikimedia Commons / музејски архиви	Public Domain
1.3	Праисториски карпести слики со човечки и животински фигури – имитацијата, движењето и наративната претстава како рани облици на колективно изведувачко дејствување.	Wikimedia Commons / етнографски збирки	Public Domain
1.4	Зооморфна шаманска фигура – трансформацијата на изведувачот како посредник меѓу човечкиот и духовниот свет и стилизиран приказ на шамански фигури во ритуално дејство – телото како носител на магиска и изведувачка функција во заедницата.	Wikimedia Commons / етнографски извори	Public Domain
1.5	Ритуални танци поврзани со природните циклуси – колективната изведба како средство за одржување на заедницата и воспоставување хармонија со природата.	Wikimedia Commons	Public Domain
1.6	Симболични праисториски мотиви на кружност и повторување – раѓањето и умирањето како дел од континуираниот животен циклус, преку кој човекот ги осмислувал и претставувал природните појави во раните облици на изведување.	Wikimedia Commons / музеј Абидос	Public Domain
1.7	*Египетски релјефи со ритуални процесии и изведби (Абидос)*	Wikimedia Commons / музејски архиви	Public Domain
1.8	Шива Натараја – бог на танцот и изведбата. Бронзена скулптура и релјеф од храм.	Wikimedia Commons / етнографски архиви	Public Domain
1.9	Стилизиран приказ на шаманска фигура во ритуално дејство – телото, ритамот и трансформацијата како основни елементи на претдрамската перформативна структура.	Wikimedia Commons / археолошки музеи	Public Domain
1.10	Глинени фигури на танчари од древна Кина – ритуално движење и телесна експресија како основа на раните сценски и музичко-церемонијални форми.		
1.11	Корејска ритуално-церемонијална изведба – танцот, музиката и телесното дејство како основа на раните сценски и обредни форми.	Wikimedia Commons / етнографски извори	Public Domain

АКТЕРСТВОТО ВО СТАРА ГРЦИЈА

Бр.	**Опис на илустрацијата**	**Извор**	**Лиценца**
2.1	Дионисиски релјеф – музика, танц и екстаза како ритуален контекст	Wikimedia Commons / музејски архиви	Public Domain
2.2	Антички грчки театарски маски – типизација и трансформација	Wikimedia Commons / археолошки музеи	Public Domain
2.3	Антички грчки театарски маски – средство за типизација на ликовите и визуелна артикулација	Wikimedia Commons	Public Domain

АКТЕРСТВОТО ВО СТАР РИМ

Бр.	**Опис на илустрацијата**	**Извор**	**Лиценца**
3.1	Римски релјефи со изведувачи во движење	Wikimedia Commons / музејски архиви	Public Domain

АКТЕРСТВОТО ВО СРЕДЕН ВЕК

Бр.	Опис на илустрацијата	Извор	Лиценца
4.1	Средновековни минијатури со патувачки музичари и жонглери	Wikimedia Commons / ракописни архиви	Public Domain
4.2	Илустрација на средновековни жонглери: изведувачи чиј репертоар опфаќал пеење, музика, мимика и раскажување	Wikimedia Commons	Public Domain
4.3	Средновековни патувачки изведувачи и религиски сценски практики	Wikimedia Commons	Public Domain

COMMEDIA DELL'ARTE

Бр.	**Опис на илустрацијата**	**Извор**	**Лиценца**
5.1	Колумбина – женски лик во Commedia dell'arte (гравура од XVIII век)	Wikimedia Commons	Public Domain
5.2	Типични машки ликови: Панталоне, Доторе, Арлекино, Бригела, Пулчинела	Wikimedia Commons	Public Domain
5.3	Zanni и Arlecchino и La Donna	Wikimedia Commons	Public Domain
5.4	Арлекино и Зани - гравура што прикажува сцена на изразена телесна и акробатска актерска игра	Wikimedia Commons	Public Domain

АНТРОПОЛОШКИ ОСНОВИ НА АКТЕРСТВОТО, ЕЛИЗАБЕТАНСКИ ПЕРИОД, АКТЕРСТВОТО ВО XVIII И XIX ВЕК

Бр.	Опис на илустрацијата	Извор	Лиценца
6.1	Ритуални и театарски маски од различни културни контексти	Wikimedia Commons	Public Domain
6.2	Гравури и рани илустрации што ја прикажуваат архитектурата на јавните театри (Globe Theatre) и сценската практика во времето на Шекспир	Wikimedia Commons	Public Domain
6.3	Театарски ентериери и сценски простори од XIX век	Wikimedia Commons	Public Domain
6.4	Актерска гестикулација во XVIII–XIX век	Wikimedia Commons	Public Domain

АКТЕРСТВОТО ВО ЗЕМЈИТЕ НА ДАЛЕЧНИОТ ИСТОК

Бр.	Опис на илустрацијата	Извор	Лиценца
7.1	Актерски традиции на Далечниот Исток: Катакали (Индија), Пекиншка опера (Кина) и Кабуки (Јапонија).	Wikimedia Commons	Public Domain

ТЕОРИЈА НА АКТЕРСКАТА ИГРА ВО XX ВЕК

ПОСТАВУВАЊЕ ОСНОВИ: „СИСТЕМОТ" НА СТАНИСЛАВСКИ

Бр.	Опис на илустрацијата	Извор	Лиценца
8.1	Константин Сергеевич Станиславски - основоположник на современиот актерски метод	Wikimedia Commons	Public Domain
8.2	Константин Сергеевич Станиславски - портрет	Wikimedia Commons	Public Domain
8.3	Константин Станиславски и Владимир Иванович Немирович-Данченко- почеток на уметничката визија за Московскиот уметнички академски театар (МХАТ)	Wikimedia Commons	Public Domain
8.4	Ансамблот на Московскиот уметнички академски театар (МХАТ) колективно читање и анализа на текст на Чехов	Wikimedia Commons	Public Domain
8.5	Сцена од претставата „На дното" (Максим Горки), поставка на Московскиот уметнички академски театар, околу 1902 година – пример за сценски реализам и ансамбл-игра	Wikimedia Commons	Public Domain
8.6	Ансамблот на Московски уметнички академски театар што учествувал во создавањето на новиот модел на актерска игра	Wikimedia Commons	Public Domain

БИОМЕХАНИЧКИОТ ПРИСТАП НА МЕЈЕРХОЉД

Бр.	Опис на илустрацијата	Извор	Лиценца
9.1	Всеволод Емилевич Мејерхољд – портрет. Руски режисер и театарски реформатор, творец на биомеханичкиот пристап во актерската обука и еден од клучните автори на авангардниот театар од почетокот на XX век.	Wikimedia Commons	Public Domain
9.2	Сценографија од претставата „Панаѓурска шатра" (*Балаганчик*) од Александар Блок, режија Всеволод Мејерхољд, Театар на Вера Комисаржевска, Петроград, 1906 година.	Wikimedia Commons / театарски архиви	Public Domain
9.3	„Љубов за трите портокали" (*Любовь к трём апельсинам*) – театарско-авангардно списание уредувано од Всеволод Мејерхољд (1914–1916).	Wikimedia Commons / архиви на списанија	Public Domain
9.4	Сценографска скица / ликовен приказ поврзан со симболистичката и панаѓурската естетика во раниот период на Всеволод Мејерхољд.	Wikimedia Commons / театарски архиви	Public Domain
9.5	Костимографска скица за панаѓурски лик (кловн / Пјеро), поврзана со студиската работа и етидите на Мејерхољд од периодот 1914–1916 година.	Wikimedia Commons / архиви на сценографски скици	Public Domain
9.6	Биомеханичка етида – студиска вежба на актерите во лабораторијата на Всеволод Мејерхољд	Wikimedia Commons / театарски архиви	Public Domain
9.7	Студиска практика во лабораторијата на Всеволод Мејерхољд, 1920-ти години.	Wikimedia Commons / театарски архиви	Public Domain

РАЗВОЈОТ НА СИСТЕМОТ НА СТАНИСЛАВСКИ ВО АМЕРИКАНСКАТА АКТЕРСКА ПЕДАГОГИЈА

Бр.	Опис на илустрацијата	Извор	Лиценца
10.1	Ричард Болеславски (1889–1937) актер, режисер и педагог, еден од најважните посредници во пренесувањето на системот на Станиславски во американскиот театар	Wikimedia Commons	Public Domain
10.2	Корицата на книгата *Acting: The First Six Lessons* од Ричард Болеславски, прво издание, Њујорк, 1933 година, издавач: *Theatre Arts Books*.	Wikimedia Commons	Public Domain
10.3	Кадар од филмска продукција од холивудскиот период на Ричард Болеславски	Wikimedia Commons	Public Domain
10.4	Михаил Чехов (1891–1955), актер и педагог,	Wikimedia Commons	Public Domain
10.5	Михаил Чехов во филмот Маѓепсан, (*Spellbound,* реж. Алфред Хичкок, 1945)	Wikimedia Commons	Public Domain
10.6	Стела Адлер (1901-1992) американска актерка и театарски педагог, една од клучните продолжувачи на системот на Станиславски во американскиот театар.	Wikimedia Commons / театарски архиви	Public Domain
10.7	Ли Стразберг (1901–1982), педагог и уметнички директор на *Актерс студио*	Wikimedia Commons / театарски архиви	Public Domain

Бр.	Опис на илустрацијата	Извор	Лиценца
10.8	Ли Стразберг на час во Актерс студио	Wikimedia Commons / театарски архиви	Public Domain
10.9	Ли Стразберг во работен контекст во Актерс студио	Wikimedia Commons / театарски архиви	Public Domain

ЕФЕКТОТ НА ЗАЧУДНОСТ КАЈ БРЕХТ

Бр.	Опис на илустрацијата	Извор	Лиценца
11.1	Бертолт Брехт – портрет. Германски драматург, режисер и теоретичар, основоположник на епскиот театар и концептот на Verfremdungseffekt (ефект на зачудност).	Wikimedia Commons	Public Domain
11.2	Бертолт Брехт со актерка од Berliner Ensemble – фотографија од проби, пример за актерот како свесен изведувач и коментатор на дејството.	Wikimedia Commons	Public Domain
11.3	Сцена од претстава на епскиот театар на Бертолт Брехт.	Wikimedia Commons	Public Domain

ВИЗИЈАТА НА АРТО

Бр.	Опис на илустрацијата	Извор	Лиценца
12.1	Антонен Арто – портрет. Француски актер, режисер и теоретичар, автор на концептот Театар на суровоста	Wikimedia Commons	Public Domain
12.2	Плакат **„Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique"** – визуелен манифест на театарската група поврзана со Арто; симбол на антипсихолошки и антиреалистички пристап.	Wikimedia Commons	Public Domain
12.3	Графичка илустрација поврзана со Театарот Алфред Жари.	Wikimedia Commons	Public Domain

ЈЕЖИ ГРОТОВСКИ и ЕУЏЕНИО БАРБА

Бр.	Опис на илустрацијата	Извор	Лиценца
13.1	**Јежи Гротовски** – портрет. Полски режисер, театарски реформатор и педагог, основач на Театарската лабораторија	Wikimedia Commons	Public Domain
13.2	**Ришард Чешљак** актер на Театарската лабораторија на Јежи Гротовски во претставата *„Непоколебливиот принц*"	Wikimedia Commons	Public Domain
13.3	**Ришард Чешљак** –Документарен портрет на еден од клучните актери во лабораториските истражувања.	Театарски архиви	Public Domain
13.4	**Еуџенио Барба** – портрет. Италијански режисер, педагог и театарски теоретичар, основач на Один-театарот и Меѓународната школа за театарска антропологија (ISTA).	Wikimedia Commons	Public Domain
13.5	*Работен процес на Один- театарот*	Архив Odin Teatret	Public Domain
13.6	**Один-театар** интеркултурна изведбена акција во јавен простор. Документарна фотографија од ансамблова работа надвор од класичен театарски простор.	Архив Odin Teatret	Public Domain

ПИТЕР БРУК

Бр.	Опис на илустрацијата	Извор	Лиценца
14.1	Peter Brook – портрет.	Wikimedia Commons	Public Domain
14.2	Работа на Питер Брук и неговиот интернационален ансамбл-Импровизирани изведби во отворен простор	Wikimedia Commons	CC BY-SA
14.3	Корица за книгата *The Conference of the Birds*.	Wikimedia Commons	CC BY-SA
14.4	Театарот Буф де Норд во Париз	Wikimedia Commons	CC BY-SA
14.5	Импровизирана изведба од претставата *The Conference of the Birds*,	Wikimedia Commons	CC BY-SA

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

Референцијална библиографска рамка на истражувањето

1. Аристотел (1990), *За поетиката*, Скопје: Култура.
2. Arto, Antonen (1992), *Pozorište i njegov dvojnik*, Novi Sad: Prometej.
3. Barba, Eugenio; Savarese, Nicola (1996), *Tajna umetnost glumca*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti – Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
4. Bartow, Arthur (2008), *Acting Techniques*, London: Nick Hern Books.
5. Benedetti, Jean (1998), *Stanislavski & the Actor*, New York: Routledge / Theatre Arts Books.
6. Boal, Augusto (2002), *Games for Actors and Non-Actors*, New York & London: Routledge / Theatre Arts Books.
7. Boleslavsky, Richard, *The First Six Lessons*, New York: Theatre Arts Books.
8. Brecht, Bertolt (1979), *Dijalektika u teatru*, Beograd: Nolit.
9. Brestoff, Richard (1995), *The Great Acting Teachers*, New York: Smith & Kraus.
10. Brook, Peter (1995), *Prazan prostor*, Beograd: Lapis.
11. Brook, Peter (1999), *Between Two Silences*, Dallas: Southern Methodist University Press.
12. Brook, Peter (1999), *Niti vremena*, Beograd: Zepter Book World.
13. Brook, Peter (1993), *The Open Door*, New York: Pantheon Books.
14. Brook, Simon (DVD), *Brook by Brook – Intimate Portrait*, Arte Video.
15. Chamberlain, Franc (2004), *Michael Chekhov*, London: Routledge.
16. Chekhov, Michael (1985), *On the Technique of Acting*, New York: Harper Perennial.
17. Csikszentmihalyi, Mihaly (1997), *Creativity*, New York: Harper Perennial.
18. Eco, Umberto (1965), *Otvoreno delo*, Sarajevo: Veselin Masleša.
19. Graham, Rob (2003), *Theatre*, Leicester: Silverdale Books.
20. Grotowski, Jerzy (2006), *Ka siromašnom pozorištu*, Beograd: Studio Lirica.
21. Hartnoll, Phyllis (2003), *The Theatre: A Concise History*, New York: Thames & Hudson.
22. Heilprin, John (1989), *Conference of the Birds – The Story of Peter Brook in Africa*, London: Methuen.
23. Hull, Loraine (1985), *Strasberg's Method*, Woodbridge, Connecticut: Ox Bow Publishing, Inc.
24. Ibersfeld, Anne (1978), *Čitanje pozorišta*, Beograd: Zodijak.
25. Jevtović, Vladimir (1992), *Siromašno pozorište*, Beograd: Naučna knjiga.
26. Klajn, Hugo (1995), *Osnovni problem režije*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
27. Kustow, Michael (2006), *Peter Brook: A Biography*.
28. Levin, Irina & Levin, Igor (2002), *The Stanislavsky Secret*, Colorado Springs: Meriwether Publisher Ltd.
29. (прир. д-р Лужина, Јелена) (1995), *Теорија на драмата и театарот*, Скопје: Детска радост.
30. (прир. д-р Лужина, Јелена) (1999), *Актерството и режијата во македонскиот театар: зборник на трудови*, Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински".
31. Marowitz, Charles (2005), *Peter Brook at Eighty*, Swans.
32. Mejerholjd, Vsevolod (1976), *O pozorištu*, Beograd: Nolit.
33. Merlin, Bella (2001), *Beyond Stanislavsky*, New York & London: Routledge / Nick Hern Books.
34. Pavis, Patrice (2004), *Pojmovnik teatra*, Zagreb: AB Izdanja.
35. Павловски, Мишел (1998), *Чиста игра*, Скопје: Книгоиздателство Ми-Ан.
36. Pavlovski, Breneselović (2000), *Priručnik za voditelja interaktivne nastave*, Beograd: Institut za pedagogiju i andragogiju.

37. Џепароски, Иван (1998), *Уметничкото дело*, Скопје: Култура.
38. Џепароски, Иван (2003), *Естетика на играта*, Скопје: Култура.
39. Schechner, Richard (1989), *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
40. Sekner, Boris (1984), *Redateljsko kazalište*, Zagreb: CEKADE.
41. Šekner, Ričard (1992), *Ka postmodernom pozorištu*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti – Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
42. Селем, Петар (2007), *Доба на режијата*, Скопје: Матица.
43. Spitt, Ketlin Riordan (2005), *Rad Gurdjieva*, Esoteria.
44. Станиславски, Константин Сергеевич (2003), *Самоизградба на актерот*, Скопје: Аз-Буки.
45. Stanislavski, Konstantin (1988), *Moj život u umjetnosti*, Zagreb: CEKADE.
46. Stanislavski, Konstantin (2003), *An Actor Prepares*, New York: Routledge / Theatre Arts Books.
47. Stanislavski, Konstantin (2003), *Building a Character*, New York: Routledge / Theatre Arts Books.
48. Stanislavski, Konstantin (2003), *Creating a Role*, New York: Routledge / Theatre Arts Books.
49. Strasberg, Lee (1987), *A Dream of Passion*, New York: Plume.
50. Стојаноска, Ана (2006), *Македонски постмодерен театар*, Скопје: Факултет за драмски уметности.
51. Hetmon, Robert (1991), *Strasberg at the Actors Studio*, New York: Theatre Communications Group.
52. Todd, Andrew & Lecat, Jean-Guy (2003), *The Open Circle: Peter Brook's Theatre Environment*, London: Faber and Faber.
53. Uspenski, P. D. (2003), *U potrazi za čudesnim*, Metaphisica.
54. Zarrilli, Philip (2006), *Acting (Re)Considered*, New York: Routledge – Taylor & Francis Group.

Биографија за авторката

Сузана Кираџиска е редовен професор по актерска игра на Факултетот за драмски уметности при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј" во Скопје. Дипломирала на Одделот за актерска игра на Факултетот за драмски уметности, како и на Институтот за педагогија при Филозофскиот факултет во Скопје. Магистерските и докторските студии ги завршила на Факултетот за драмски уметности при истиот универзитет, со истражувања насочени кон развојот на актерската игра во XX век, принципите на работа на Факултетот за драмски уметности, како и поетиката и естетиката во театарскиот систем на Питер Брук.

Пред и во текот на студиите по актерска игра, како и по нивното завршување, настапувала во бројни радио, телевизиски и театарски проекти. Во периодот од октомври 1985 до февруари 1989 година била вработена како актерка во Народниот театар во Битола, каде што остварила околу триесет улоги од светската и домашната драматургија. За улогата на Агнеза Бенеша во драмата *Калуѓерички тишини* од Слободан Шнајдер, во режија на Владимир Милчин, ги добила наградите за најдобро актерско остварување на Театарските игри „Војдан Чернодрински" во 1987 година, наградата за најдобар млад актер, како и наградата „Актер на годината", доделена од списанието *Екран* во истата година.

Претставите во кои настапувала биле изведувани на значајни сцени и фестивали во поранешна Југославија, поранешниот Советски Сојуз и Молдавија, како и на фестивалите во Македонија, при што нејзините улоги биле позитивно оценети од театарската критика.

Од март 1999 година започнува да работи како асистент по актерска игра на Факултетот за драмски уметности, каде што и денес е ангажирана како редовен професор.

Покрај академската дејност, таа е и директорка на Фондацијата за образовни и културни иницијативи „Чекор по чекор", каде што раководи со национални и меѓународни проекти поврзани со образованието, културата и професионалниот развој на наставниот кадар. Во својата работа се залага за воведување современи интерактивни и креативни методи во образованието, како и за примена на драмската игра и аудиовизуелната уметност во работата со деца и млади во училиштата и креативните центри.

Преку Фондацијата „Чекор по чекор" активно придонесува кон промовирање на драмската игра преку различни форми како што се театарски игри, импровизации, креативни училници, форум театар, изработка на видеа и визуелни презентации, како и аудио-сликовници. Учествувала на бројни меѓународни форуми и конференции за образование (Грција, Нов Зеланд, Канада, Литванија, Унгарија, Чешка, САД, како и во земјите во регионот), каде што презентирала трудови посветени на значењето на развојот на креативноста кај децата преку драмските форми во образованието, создавањето квалитетни аудио-сликовници и развојот на детски креативни центри.

Во својата повеќедецениска работа во театарот, високото образование и граѓанскиот сектор, Сузана Кираџиска ги поврзува актерската практика, педагошкото истражување и општествениот ангажман, со јасна посветеност кон развојот на современи методи на актерска едукација и креативно образование. Како професор, истражувач и културен работник, таа континуирано придонесува кон афирмацијата на драмската уметност како средство за личен развој, критичко мислење и општествена трансформација.

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

Е-издание: https://ukim.edu.mk/e-book/00149