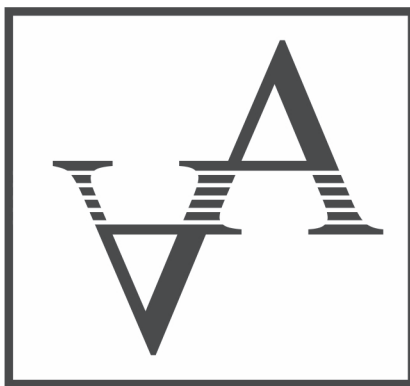
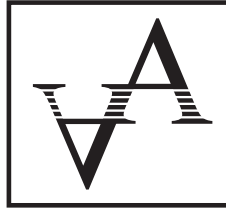


UDK 78 (05)
791 (05)
792 (05)

ISSN 1857-9477



ARS ACADEMICA
Меѓународно научно списание за изведувачки уметности
|| Број 2 || година I || Скопје, 2014 ||



Ars Academica

Меѓународно научно списание за изведувачки уметности

Број 2; година I; стр. 70

Издавачи:



Факултет
за музичка
уметност



Факултет
за драмски
уметности

За издавачите:

М-р Гордана Јосифова - Неделковска, декан;

м-р Лазар Секуловски, декан

Редакција:

д-р Ана Стојаноска (Македонија, главен и одговорен уредник), м-р Ана Марија Боља (Унгарија),
м-р Дејв Вилсон (САД), д-р Лада Дураковиќ (Хрватска), д-р Зоран Живковиќ (Србија),
д-р Соња Здравкова - Цепароска (Македонија), д-р Дуња Нјаради (Велика Британија),
д-р Мишел Павловски (Македонија), д-р Теодор Попов (Бугарија), д-р Леон Стефанија (Словенија).

Рецензенти:

Д-р Антоанела Петковска;
Академик д-р Катица Кулавкова

Лектура:

Милена Манчиќ - Пауновска

Графички дизајн:

Горјан Донеv

Печати:

„Алфа 94“ - Скопје

Тираж: 500

Скопје, 2014 г.

Содржина:

НЕКОЛКУ ВОВЕДНИ ЗБОРОВИ СОВРЕМЕНОСТА И УМЕТНОСТА Ана Стојаноска	5
(ПОСТ)МОДЕРНИЗАЦИЈА НА МАКЕДОНСКИОТ ТАНЦОВ КОНТЕКСТ Соња Здравкова - Џепароска	7
СОВРЕМЕНОСТА И КАПИТАЛИЗАЦИЈАТА НА СОВРЕМЕНАТА ИЗВЕДБЕНА УМЕТНОСТ/ ТРЕНДОВИ ИЛИ РЕФОРМУЛИРАЊЕ НА МОДАЛИТЕТИТЕ Билјана Тануровска - Ќулавковски	17
ПОЛИФОНИЈАТА ВО КОМПОЗИЦИЈАТА ПАСАКАЛЈА ЗА ЕДЕН ХЕРОЈ ОД ТОМИСЛАВ ЗОГРАФСКИ Тихомир Јовиќ	31
ОПШТЕСТВЕНО ОДГОВОРНИОТ АКТЕР НА БРЕХТ Кристина Леловац	43
ДРАМАТА ВО СОВРЕМЕНИОТ МАКЕДОНСКИ ФИЛМ Сашко Насев	53
BODY AND MOVEMENT Dunja Njaradi	57
VINKO GLOVOKAR: A NON-MUSICAL POETICS OF MUSIC Leon Stefanija	63



ARS ACADEMICA || БРОЈ 2 || ГОДИНА 1 ||

Уредувачкиот одбор на **Ars Academica** ги одобри за печатење текстовите кои имаа оригинални научни и стручни резултати

НЕКОЛКУ ВОВЕДНИ ЗБОРОВИ СОВРЕМЕНОСТА И УМЕТНОСТА

Ана Стојаноска

Факултет за грамски уметности,
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“
Македонија

Уметноста секогаш е во тек со современоста. Да си современ во уметнички контекст, значи да имаш однос кон сопствените современици и актуелните трендови што тие ги пласираат. Во областа на изведувачките уметности, современоста подразбира следење на актуелните новини и нивно имплементирање во сопствената работа. Современоста и уметноста секогаш се темат што нуди вонредни можности за истражување. Секој уметник, но и научник претендира неговата работа да е имплементирана во современите текови на културата. Имајќи го предвид ова, а водејќи сметка за тоа што би било актуелно и афирмативно за читање на списание од вака форматиран спецификум, намерно беше избран овој темат како еден од двата главни за овој број на списанието *Ars Academica*. Во овој темат ќе имате можност да прочитате седум исклучително интересни и провокативни текстови, кои имаат широк дијапазон на истражување. Истражувањата кои им претходеа на овие студии, се поврзани со современата драматологија и театрологија, музикологија, кореологијата и повеќето хибридни области на перформативните уметности. Собрани вака на едно место, овие текстови покажуваат дека македонската научна мисла од областа на овие два факултета има за што да биде промовирана и респектирана и надвор од границите на нашата земја. Освен академскиот кадар на нашите факултети, во овој темат се вклучени и неколку труда на нашите уредници од меѓународниот уредувачки одбор, со цел да се направи паралела меѓу нашата/домашната истражувачка практика и онаа што е актуелна во светската научна мисла. Целта е да докажеме и покажеме дека и нашите истражувања се на исто рамниште со светските и дека нашата теориска мисла е исклучително интригантна и современа во секаков контекст. Тргувајќи од идејата да се истражува современоста и капитализацијата на современата изведбена уметност, со лапидарната и издржана студија во која се презентирани трендовите или реформулирањето на модалитетите, преку дефинирањето на постмодернизацијата на современиот танцов контекст, па сè до анализата на телото и движењето во актуелната танцова едукација, се прави една современа прецизна анализа на



односот на телото, танцот и движењата во денешниот систем на перформативните уметности. Тематот го продолжуваат текстовите во кои се дефинира актерската/изведбената можност според современите стандарди, за да заврши со конкретни музиколошки истражувања поврзани со современи автори и идеи на денешнината. Научните студии застапени во овој темат ги проблематизираат некои од клучните теориски топови со кои се соочува денешната наука за уметноста – доминацијата на трендовите, формирањето на стандардите, односот актуелна уметност – музеј, принципи и модалитети на работа и сл. Истовремено, применуваат научен инструментариум кој е актуелен и интригантен. Научната материја е разработена според сите стандарди на теориската мисла на дваесет и првиот век.

Секој од овие трудови, напишани според доминантните стандарди на современата научна мисла, се вистински избор за понатамошни истражувања и стекнувања увид на кој начин може да се теоретизира перформативноста во современата култура. Овие научни студии се база и за студентите на факултетите што ја истражуваат уметноста и во земјата и надвор, како и на научните работници и педагози. Целната група на консументи на овој материјал не е строго ограничена затоа што темата *Современос̄та и умет̄нос̄та* е перманентно актуелна во широкиот општокултурен контекст.

(ПОСТ)МОДЕРНИЗАЦИЈА НА МАКЕДОНСКИОТ ТАНЦОВ КОНТЕКСТ

UDK 7.038.6:792.8(497.7)
793.011.26(497.7)

Соња Здравкова-Џепароска
Факултет за музичка уметност,
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“
Македонија

At the beginning of the 21st century, what does “postmodern art” mean? Where can it be positioned in Macedonian cultural space? In what condition is dance in Macedonia as an art form? What are the new trends? Through these questions, this essay will explore certain procedures which are integrated into artistic products. The mixing of various stylistic forms or layers of culture is no longer a novelty, but rather one of the postulates of postmodern art. Dance, with its certain strictly defined rules, appears to be a hermetically sealed system that does not change (which is true to some extent in terms of classical productions), but it inevitably, especially with new choreography, is unable to avoid influence from general developments in the arts and society. One of the notable changes in dance is a blend of elements from popular culture with artistic dance. This essay will attempt to define some processes that gain relevance through new dance settings. Specific trends will be elaborated upon not only through an analysis of specific examples, but also through seeking to provide a theoretical answer to this new type of artistic creation.

Keywords: Postmodern art, popular culture, dance, choreography

Овој текст ќе го започнам со извадок од книгата *Постмодерна архитектура* од американскиот автор Чарлс Џенкс бидејќи овој став во голема мера ќе ја насочи и ќе ја најави темата која е во фокусот на мојот интерес. „Модерната архитектура патеше од елитизам. Постмодерната се труди да го надмине тој елитизам, притоа не отфрлајќи го, туку трудејќи се да го прошири јазикот на архитектурата на разни начини, со вернакуларна архитектура, со традиција, со комерцијалниот жаргон на улицата“ (Dženks, 1985:30). Балетот, операта се елитистички уметнички родови, тие сами по себе носат високи дистинктивни, петрифицирани параметри кои ги прават достапни за одреден круг реципиенти. Но денешната култура е мошне динамична, отворена, трансформативна и таа создава нови форми кои ја карактеризираат современата (пост)постмодерна културна стварност. Препотенцијата на фиксираната структура не може да се спротивстави на новото време и на трендовите во уметноста, и иако таа навидум про-



должува да го живее својот „висок стил“, современите продукции (поместени во бастионите на елитистичките уметнички родови) демонстрираат некои сосема нови тенденции. Потребата од влез на свеж, нов материјал се појавува на разни начини - преку интеграција на жанрови, преку симбиоза на естетики, преку конекција на изразни модалитети. Децентрализацијата на уметноста и активирањето на периферните регии наметнува процеси кои овозможуваат проширување или дури и уривање на линиите на разграничување т.е. импрегнирање на нови содржини во канонизираните изведувачки стандард. Линда Хачион во својата студија *Поети-ка на ѝосѝмодернизмоѝ* ја нотира потребата од слабеење на наметнатите естетски и формативни категории. Таа пишува: „Неизбежната современа дебата за границите и рабовите на друштвените и на уметничките конвенции, исто така, е резултат на типичното постмодерно пречекорување на претходно прифатените граници: на одредени уметности, жанрови, на самата уметност“ (Наѝон, 1996:26). Имено, овие полиња на пречекорување и суптилно колонизирање на сферите кои не им припаѓале на балетските формати се провокација за истражување во овој текст. Навидум декларативното отфрлање на иновациите, но од друга страна мошне посветеното и агилно користење на одредени принципи, алатки и содржини од сферата на популарното/масовното се причина повеќе да разголиме некои процеси што се одвиваат во нашиот културен контекст. Артикулацијата на новите уметнички продукции (особено во западната култура) повеќе не е скандализирана од влезот на „ниската“ култура, од посегнувањето по утилитарното во висококодираниите уметнички изрази, од ироничното толкување на стилот и дефинираната естетика, од видливите рабови на соединување разни веќе постојни фрагменти, од експерименталните техно-арт форми итн. Фредерик Џејмсон забележува: „Што се однесува до постмодерниот револт против сето тоа, треба исто така да се истакне дека и неговите офанзивни особини – од опскурноста и сексуално експлицитниот материјал до психолошката запустеност и отворените изрази на општествена и политичка непослушност кои трансцендираат сè што би можело да се замисли во најекстремните моменти на високиот модернизам - повеќе никого не скандализираат и не само што се примаат со најголема смиреност туку и самите се институционализираат и се спојуваат со официјалната или со јавната култура на западното општество“. (Џејмсон, 2006:335) Одредени текови во современата култура и во уметноста едноставно не можат да се спречат, ниту по сопствена волја да се заобиколат. Новиот гледач во време на молскавична брзина на пренесување информации и трендови (во овој контекст и во доменот на културата и уметноста) бара содржини кои се дел од актуелните случувања во светски рамки, тој бара соодветен одговор од локалната културна заедница на зададените креативни провокации и случувања. Новиот автор од друга страна сè повеќе се обидува да експериментира, да истражува, да биде актуелен и автентичен во исто време.

Во конкретната анализа како селектиран материјал е земена продукцијата на МОБ која ги интегрира новите поставки¹ и кореографски остварувања од домашно производство. Тоа подразбира селективен критериум кој ја опфаќа македонската авторска кореографија. Причините за ова произлегуваат од суштинската потреба да се детектираат флукуациите, трендовите креирани однатре, како резултат на сензибилитот на македонскиот автор. Причина за задр-

жување на репертоарот на МОБ е што оваа институција е носител на проекти од национално значење, креатор на државната културна политика во делот на танцот, најзначаен, всушност единствен професионален репрезент од овој вид во државата, што подразбира дејствување во одредени рамки и според строго зацртани правила. Врз основа на овој слој ќе се обидеме да ги дефинираме сферите во кои е присутен влез на елементи од популарната култура.

Високо и ниско

Не така одамна, аспектот на цврста поделеност на културните форми и нивните тенденции ги разгледуваа Макс Хоркхајмер и Теодор Адорно во поглавјето „Културна индустрија“, поместено во книгата *Дијалектика на просветиителството*, издадена 1944 год. Пишувајќи за облиците и пројавите на масовната култура, односно забавата, тие истите ги поставуваат наспроти уметничките форми на изразување и ја анализираат потребата на масовната култура да позајмува/презема/користи мотиви и содржини од уметноста. Но тие, исто така, ја нотираат општествената тенденција каде што и уметноста е турната или принудена да презема од масовната културна индустрија. И иако главна цел на текстот беше да ја прикаже комерцијализацијата на културните добра и нивното трансформирање во „потрошувачки стоки“, овие теоретичари мошне агилно ги фиксираа постапките и формите иманентни на новата (во тоа време) културна продукција. Децении подоцна овој двонасочен процес помеѓу двата сепарирани топоса почна да се трансформира во процес на симбиоза и инклузија.

Разгледувајќи ги културните поместувања во сферата на постмодерниот културен систем, Бест и Келнер забележуваат крупни промени: „Меѓу нив е распаѓот на цврстата разлика меѓу високата и ниската култура; канонизацијата и изборот на модернистичките дела, така што тие го губат критичкиот и поткопувачкиот раб“. (Бест, Келнер, 1996:260) Повеќе теоретичари го разгледуваат и коментираат полето на високата уметност и популарната култура (Gornick, Varnedoe, 1990) или високата и ниската уметност (Kohen, 1993; Fisher, 2005) т.е. популарна и висока култура (Gans, 1999) итн. Во овој сегмент ќе биде преземен дел од заклучокот на Џон Фишер, кој по долга елаборација за начините на дистинкција на оваа сфера забележува: „Независно од оправданоста, забавата и масовната култура се земаат сè посериозно и од уметниците и од теоретичарите. Тоа ќе има далекусежни ефекти врз естетиката“ (Fisher, 2005:539).

Аспектот на мешање на високата уметност и ниската или популарната култура во најновата продукција на МОБ ја следиме во неколку сценски системи (си давам слобода да ја искористам Ковзановата одреденица приспособувајќи ја кон корпусот на танцовата уметност). Тоа се случува преку преземање/инкорпорирање содржини од популарната култура во еден од текстовните пластови на танцовата претстава, како и преку инјектирање на танцови техники кои се дел од мејнстрим-културата, ползување на нетанцови движечки модули, како и невообичаени видливо продуцирани спојки на изразни материјали, постапки, алатки итн.

Хибридни постапки - кореографија

Интеракцијата на ниво на моделирачки танцови техники беше незамислива во периодот на доминација на одредени стилски константи (независно врз кои естетски премиси беа поста-



вени, како во однос на најстарата прифатена – балетот или плејадата стилови на модерниот период). Современите кореографи, особено во последните десетлетија на XX век, демонстрираа потреба од обликување еден микстурен продукт, каде што тие, необременето, слободно ќе експериментираат со изразните средства што резултира со креирање нови, не само во естетска, туку што е позначајно во семантичко-концептуална симисла, дела. „Постмодерното колажно-монтажно дело е мапа што ги прикажува просторно-временските патишта на трансфигурацијата (поместувања) на историските и на актуелните фрагменти и трагови на значење и смисла, вредноста и претставите“ (Šuvaković, 2001: 109). Имено, тој за многумина интригантен момент на поигрување/посегнување по нешто што е надвор од поставениот граничник, даваше свежина и живост на претставите.

Во однос на овој сегмент, односно импутот на стиловите кои се дел од популарната или од супкултурата во современиот израз мора да признаеме дека не е посветено речиси воопшто внимание, не само од директните креатори (кои многу често минимално обрнуваат внимание на постапката и на методот, туку многу повеќе на естетиката), туку и од малкутемина проследувачи, оценувачи на оваа проблематика. Можеме да наведеме еден позитивен пример од домашаната сцена каде што самиот кореограф², мошне аналитички пристапувајќи кон своето творештво, утврди влијанија од сферата на масовната култура. Кореографот Гордана Деан Поп-Христова нагласи дека во периодот кога на сцената на МОБ го поставувала „Храбриот нов свет“ (1998), истражувала различен тип културни појави во енормно широк дијапазон започнувајќи од новите правци во музиката и нивните движечки репрезентации, па сè до одредени гранични културни феномени и начинот на однесување, особено поврзани со младата популација. Таа за потребите на претставата која обработуваше футуристичка приказна за механизираниот арифициелен свет ги искористи овие влијанија и создаде амалгам во која се мешаат чистиот модерен танцов стил со актуелните (суп)културни практики. Овој пример демонстрира автентичен одговор на потребата наметната од сижејната матрица, свесно да се прошири изразно-стилскиот простор и за сопствени потреби да се креира еклектична, стилски и жанровски поливалентна танцова, односно сценска содржина.

Ако направиме мала дигресија навраќајќи се кон претставниците, особено на американскиот танцов постмодернизам во 70-тите, можеме да констатираме дека тие не само што ги активираа маргините туку комплетно го деструираа поимот изведба и преку сопствените креации му дадоа ново значење и нова содржина. Тие успеаја да му речат не на дефинираниот сценски простор (излегувајќи на улица, во парк, на покривите на зградите), на тренираните играчки тела (користеа неедуцирани изведувачи, случајно избрани учесници во претставите итн.), на зададената и фиксирана кореографија (се импровизира или се задаваше одредена „банална“ задача: трчање, качување/симнување, одење во одредена насока и сл). Даглас Дан, еден од претставниците на американскиот танцов постмодернизам вели: „Ние не се нарекувавме себеси 'танчари' бидејќи тоа е прелимитирачки. Ние одбравме да не ги користиме термините 'театар' и 'драма' бидејќи не сакавме асоцијација со останатиот дел од театарот“ (Brown/Dunn, 1998:185). Во овој нихилистички приод беа опфатени сите стратуси од традиционалната те-

атарска изведба и се успеа да се пронајде нов извор на играчки вокабулар – секојдневните движења отфрлајќи ја техниката, обуката, вежбата и култивираното/колонизираното тело. „Прикажувањето на техничката виртуозност и прикажувањето на танцовите специјализирани тела повеќе не се актуелни [...] Алтернативите кои се истражуваат сега се очигледни: стоење, одење, трчање, носење тули, прикажување филмови или движење или придвижување на нештата околу себе“. (Rainer, 1998:161) Овој комплетно нов приод на кореографите беше протест против монополот на дефинирани стилски константи, против наметнатите движечки матрици, против дихотомијата и поделбата на активни чинители - изведувачи и докрај пасифизираната сфера на проследувачи, односно публиката. Ослободувајќи го танцот од кодификација истиот беше приближен како можност за практикување за сите кои беа желни да се вклучат во овие перформативни експерименти. Тоа од корен ја менуваше пасивната позиција на публиката и овозможуваше соучество во самиот процес и значајно повисок степен на ангажман. Ова е најекстремниот пример каде што херметизираниот движечки, односно изразен простор се измеша со жаргонот на секојдневието.

Во овој правец, користејќи дел од инструментариумот и новиот изведувачки протокол иманентен на американската авангардна сцена, предложи дел од македонските кореографи. Искра Шукарова поставувајќи ја претставата „Бесконечно патување“ (1997) беше провоцирана од идејата за своевидно уривање на хегемонијата на изведувачкиот состав при што покрај стандардниот танчарски избор вклучи нетренирани изведувачи. Тоа беа двајца актери (Рубен Муратовски и Дејан Лилик) кои со својата натурална пластика на телото контрастираа во однос на профилираните танчарски тела. Идентични постапки потоа продолживме да следиме кај Шукарова, но и кај други македонски кореографи во делот на вонинституционалното, самостојно дејствување³, но горенаведената претстава беше пионерски зафат поврзан со сцената на МОБ и токму поради тоа е од особена важност. Продолжувајќи со своите истражувачки практики, во претставата „Црвениот лебед“ (2008) Шукарова искористи еден мошне невообичаен елемент за модерниот танцов театар, но мошне валиден и очекуван од постмодерниот. Таа во делото посветено на доајенот на македонскиот балет кој над педесет години активно учествува на сцената Екрем Хусеин, реши да вметне некои, за неговиот приватен живот, карактеристични црти, односно да користи активности кои не кореспондираат со ниту еден издувачки систем. Имено, како дел од кореографската постановка таа интегрира возење велосипед на главниот протагонист како една идентификациска црта која на мошне оригинален начин ги соединува приватниот и професионалниот контекст (Хусеин постојано може да се види на велосипед и тоа е неговиот избор во однос на транспортот во сообраќајниот метеж на Скопје). Тоа публиката ја постави во една сосем нова позиција да рашава каде е границата на изведбата, каде започнува „реалното“, дали тоа воопшто постои или се претвора во артифициелно? Во овој пример можеби и не станува збор директно за посегнување кон популарната култура, односно постапките својствени за неа, но овој елемент во кореографијата ни дава можност да го компарираме со инструментариумот присутен кај американската постмодерна танцова практика. Постојат и други примери на интегрирање на утилитарното во кореограф-



ската текстура, но интенција на текстот не е таксативно набројување елементи кои иманираат кон оваа регија, туку да детектира постапки и преку одредени (најрепрезентативни) примери да ги изложи и прокоментира.

Низ секој од овие примери можеме да подвлечеме паралели во однос на трендовите и тенденциите кои ја карактеризираа светската, во овој случај пред сè американската сцена и рефлексивата во творештвото на домашните автори кои овие постапки ги интегрираа мошне автентично во сопствениот креативен фокус. Интеракцијата помеѓу различните културни домени, пројави и естетика е иницирана како што изложивме од самиот автор на сценскиот текст и неговите творечки потреби и воедно претставува одговор на процесот на промислување, обликување и структурирање на едно дело.

Афекција со популарното

Интересно е да се спомене дека од едно друго истражување⁴, во кое авторот ја анализира поврзаноста на македонските кореографи со македонската современа музика, произлегоа неколку индикативни факти кои ќе бидат искористени во анализата на овој текст. Периодизацијата на македонската современа танцова сцена ја конципираме во два интервала 1991 – 2005 (период на конституирање, етаблирање и дејствување на првите современи македонски кореографи), 2005 – 2014 (влез на нов кореографски бран, афирмација на македонската кореографија надвор од сцената на МОБ). Разгледувајќи ја листата на поставени дела за двата периода одделно според критериумот активности на македонските автори, ќе се задржиме на еден сегмент кој го сочинува текстовниот корпус, а тоа е музичкиот избор интегриран во делата.

Во првиот период од вкупно седумнаесет претстави на домашни автори, следиме седум во кои музичката основа презема парчиња од доменот на домашната и од странската популарна музика. Во овој список ги наоѓаме имињата на Вангелис, но и на Дарко Димитровски, ПМГ итн. Селектирајќи ги според авторски удел во репертоарскиот список, може да забележиме дека кореографите кои ѝ припаѓаа на постарата и на средната генерација имаа дефиниран однос кон музиката и тој како правило се поврзува со готови, наменски - балетски напишани партитури. Би ги посочиле Јагода Сланева со две дела на композиторот Љубомир Бранѓолица „Простување со Тања“ (1992) и „Силјан повторно лета“ (2002), како и Олга Милосавлева со „Македонска повест“ (1993) на Глигор Смокварски. Младата креативна сила која се профилира во разни естетски правци во најголем дел експериментира со музичкиот избор дозволувајќи си да ги прекрши востановените постулатите на обликување балетска претстава и да креира нови. Најангажираниот македонски автор од првиот период Искра Шукарова покажува неконзистентност во однос на музичкиот слој и потреба од истражување и потрага по најадекватен извор. Таа ги постави „Пастели“ (1994) на музика од М. Олфилд, „Инферно“ (1995) на музика од А. Шнитке, „Четири годишни времиња“ (1996) на музика од А. Вивалди, „Бесконечно патување“, музика на „Анастасија“, „Пар-а-бол“ (2003) музика С. Петровски. Овој стилски галиматијас говори за потребата од приспособување кон сопствениот креативен дискурс и избор/потрага по адекватен звучен материјал за своите претстави независно од претходно поставените параме-

три. Тоа во одредени претстави („Пастели“, „Бесконечно патување“) внесе сосема нов профил на звук на традиционалната танцова сцена, но Шукарова не беше и единствена која го практикуваше овој музички израз (Д. Градишки во „За непознатиот“ 1991 поставуваше на музика на авторот Вангелис, Г. Деан-Поп Христова во „Храбриот нов свет“ 1998 го покани Мирко Попов да ја креира музиката).

Во вториот период од вкупно тринаесет претстави во авторство на македонски кореографи, осум како избор го поставија комерцијалниот вид музика. Меѓу селектираната музика ги пронаоѓаме имињата на Toksidomoon, Калиопи, Проект Жлуст, Кирил Џајковски. Од прегледот може да согледаме дека во првиот период овој вид музички текст е застапен со 7 претстави од вкупно 17 поставени, додека во вториот овој тренд се засилува при што од 13 дела има 7 со музика која ѝ припаѓа на популарната сфера. Тоа укажува дека современите македонски кореографи сè почесто се обраќаат кон новите извори кои стануваат дури можеме да констатираме одреден вид стандардизиран норматив. Оваа музика ретко е наменски пишувана за танцова сцена, односно најчесто се прават компилации од постојниот музички фонд на еден автор или музички избор во кој влегуваат повеќе автори, но тоа е повторно со еден мошне смел стилско-колажен пристап.

Авторите во потрага по што податлива подлога во однос на аудиелната текстовнат предлошка направија уште еден мошне невообичаен (барем за танцовиот театар) зафат преземајќи филмска музика⁵. Во балетите „Филм“ (2011), „Самсон и Далила“ (2012), „14 часа“ (2013), „Петар Пан“ (2014) во одредени делови се користени познати филмски музички парчиња кои дејствуваа како елемент кој веќе од самиот почеток ја настројува публиката кон нешто што е познато и прифатено. Популарната филмска музика не беше ползувана единствено од танцовиот театар. Во рамките на програмските содржини на Македонската филхармонија следиме неколку концерти⁶ со овој вид музички избор. Преку овие примери го детектираме отвореното посегнување кон полето на популарната култура, но притоа ефектот добиен од танцовите претстави и концертите на Македонската филхармонија се разликуваат. Ан Иберсфелд во текстот „Задоволство на гледачот“ забележува: „Светот на фикцијата претставен наспроти гледачот го повикува референцијалниот свет на гледачот, оној на неговото доживеано искуство, како и неговото културно искуство“ (Иберсфелд, 1998:305). Од една страна оваа постапка е свесно практикувана од авторите/кореографите кои во правец на популаризација на сопствениот продукт интегрираат позната звучна матрица. Но повторно овој начин на монтажа (кога станува збор за танцовите претстави) имплицира нешто што е одлика на постмодерниот стил. Користењето звучни цитати вградени во комплексен музички композит го реконтекстуализира преземеното парче, давајќи му многу често иронизиран поттекст. За наменско и сознајно користење цитатна постапка во доменот на реконтекстуализација и рекодирање на значењата од страна на авторите можеме да зборуваме со одредена резерва. Примарно во овој избор е естетиката на избраното парче и неговите ритмичко-мелодиски перформанси. Но постапката што ја следиме ни дава можност на оваа карактеристика да ѝ пријдеме и преку постмодерната теорија.



Следејќи ги изјавите на носителите на постмодерната сцена на американскиот танц⁷, може да најдеме неколку идентични позиции во однос на поимањето на новиот постмодерен контекст и неговиот толкувачки дискурс, а тоа е пред сè нагласувањето на потребата од присуство на реалниот момент кој е видливо соединет во своевиден креативен пачворк. Дефинирајќи го постмодернизмот, Фулкерсон го поставува наспроти модернизмот во танцот. „Модерниот танц се обидува да покаже, да искомунцира нешто, да го трансцендира реалниот живот. Постмодерните дела се обидуваат да бидат, да ги испитаат текстурите и комплексноста на реалниот живот“ (Fulkerson, 1998:210). Имено, тој тренд на опседнатоста со реалното или можеби посоодветен термин е актуелното, масовно прифатеното, кое е реконтекстуализирано го дава одговорот на прашањето за актуализацијата на сферата која носи ознака ниска/популарна/тривијална. Филмската музика, актуелните жанрови, обидот преку овие елементи авторот да си поигра со доминантните корпуси на современата култура, а сепак да создаде уникатно дело со сопствен сензибилитет, формат и значенски капацитет ни дава простор за аплицирање на горенаведените теориски ставови.

Куси заклучни согледби

На претходните страници беше извршена анализа на актуелните случувања на академската сцена со акцент на домашната продукција. Беа констатирани тенденции кои ни дадоа материјал во кој аплицирајќи одредени теориски позиции забележимо клучни поместувања и иновации.

Прашањето на постапките, алатките и методите не навлегува во валоризирање на овие дела, што е и далеку од интенцијата на оваа анализа. Преземањето одредени механизми карактеристични за постмодерната не го одредува квалитетот на продукцијата, туку само ги нотира елементите на транзиција. Текстот ќе го завршам со цитат од книгата *Постмодерна ѝоетика, каде шиио* авторот во заклучниот дел констатира: „Овде (говорејќи за пројавите на постмодернизмот во уметноста – авт. заб) секако, наместо за 'поетика' зборуваме за 'проблематика': низа проблеми и основни прашања кои се создадени во различни дискурси на постмодернизмот, прашања кои досега не беа проблематични“. (Наџион, 1996:370) Иако нотиравме елементи кои упатуваат на одредени постмодерни практики во македонското современо танцово творештво, сепак тоа не може да се подигне на рамниште на практичен одговор на теориските истражувачки потреби на авторската фела, туку можеби многу повеќе како одговор на трендовите еднадвор, модулација на сопствениот естетски профил кај кореографите. Сепак, овој кус истражувачки екскурс низ поставките на МОБ ни ја потврдува тезата за прифаќање, постоење, интегрирање елементи кои се дел од светските културни збиднувања, при што истите се лоцирани како практики во творештвото на домашниот автор.

Користена литература:

Бест Стивен, Даглас Келнер (1996) *Посимодерна теорија*. Скопје: Култура.

Brown, Trisha/Douglas Dunn (1998) "Dialogue on Dance" in *The vision of modern dance* ed. J.M. Brown, N. Mindlin and C. H. Woodford 2nd edition. London: Dance Books, pp.177-187.

Gans, Herbert (1999) *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation Of Taste*. New York: Basic books.

Gopnick Kirk, Adam Varnedoe (1990) *High and Low : Modern Art and Popular Culture*. New York: MOMA.

Здравкова-Џепароска, Соња (2010) „Македонската музика во корелација со македонските современи танцови текови“ во *Музика*, бр 16, Скопје:СОКОМ; стр. 45-54.

Здравкова-Џепароска, Соња (2011) *Артисти на перформативна кинеска театарска сцена*. Скопје: Југореклам.

Иберсфелд, Ан (1998) „Задоволството на гледачот“ во *Теорија на драмата и театралноста*, Ј. Лузина прир. Скопје: Детска радост, стр. 297-318.

Cohen, Ted (1993) "High and Low Thinking about High and Low Art" in *The Journal of Aesthetics and Criticism* vol. 51, no.2, The American Society for Aesthetics, pp.151-156.

Rainer, Yvonne (1998) "The Mind is a Muscle" in *The vision of modern dance* ed. J.M. Brown, N. Mindlin and C. H. Woodford 2nd edition. London: Dance Books, pp. 157-167.

Fisher A. John (2005) „High art versus low art“ in *Routledge Companion to Aesthetics* 2 nd. Ed. B. Gaut and D. Lopes, London: Routledge Press. Pp. 527-540.

Fulkerson, Mary (1998) *Post-modernism?* in "The vision of modern dance" ed. J.M. Brown, N. Mindlin and C. H. Woodford 2nd edition. London: Dance Books, pp. 209-217.

Hačion, Linda (1996) *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi.

Horkheimer Max, Adorno Theodor (1989) *Dijalektika prosvetiteljstva*, Sarajevo: Veselin Masleša.

Џејмсон, Фредерик (2006) „Културната логика на доцниот капитализам“ во *Ог модернизам кон постмодернизам*, Лоренс Кахун уредник, Скопје:ТЕМПЛУМ, стр. 275-329.

Dženks, Čarls (1985) *Jezik postmoderne arhitekture*. Beograd: Vuk Karadžić.

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

Белешки:

1 Во однос на класичните поставки (од типот на *Лебедово езеро*, *Заспаната убавица*, *Жизел*, *Оревокршачка*) констатираме мошне цврсто одржување, петрификација на постановките од XIX век и во овој сегмент не можеме да зборуваме за каков било иновативен зафат.

2 Многу често кореографите и покрај видливото присуство на одредени елементи, постапки и форми од популарните жанрови го негираат нивното користење од причини што сметаат дека тоа ќе ја намали вредноста на нивните дела.

3 Сферата на независната танцова сцена во Македонија е оставена настрана од конкретната анализа од неколку причини. Најнапред оваа сфера ја карактеризира не-



континуитетност и драстично поинаков приод кој е пред сè поттикнат од носителите на овој вид активности (доминантно два центра). Потоа разликата во самото функционирање на авторите и самите институции во однос на државните политики за развој на танцовата уметност и поддржувањето одредени проекти во рамките на конкретните стратегии и планови за развој. Конечно, поради драстично поинаквата програма и целите што ги има вонинституционалното дејствување во рамките на граѓанските здруженија.

4 „Македонската музика во корелација со македонските современи танцови текови“ во *Музика*, бр. 16, Скопје:СОКОМ.

5 Во однос на изборот на филмска музика тоа се сведува како правило на комерцијални филмови кои добиле популарност и чии аудиелни подлоги се добро познати за реципиентот.

6 Македонската филхармонија имаше неколку концерти со филмска музика „Слушајте филм“ 2011, „Филмска вечер со Македонската филхармонија“ 2013.

7 Потребно е да се направи дистинкција помеѓу постмодерниот танц во САД (со групацијата која беше дел од Џасон движењето) и постмодерниот танц на Европа примарно пресликан во творештвото на П. Бауш, М. Борн и др. Преку овие две историски линии може да се согледаат различните формати во однос на толкувањето и профилацијата на постмодерната танцова продукција, што резултира со драстично поинаков по содржина и форма танцов продукт.

СОВРЕМЕНОСТА И КАПИТАЛИЗАЦИЈАТА НА СОВРЕМЕНАТА ИЗВЕДБЕНА УМЕТНОСТ¹ / ТРЕНДОВИ ИЛИ РЕФОРМУЛИРАЊЕ НА МОДАЛИТЕТИТЕ

UDK 792.8:7.091:069

Билјана Тануровска - Кулавковски

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

The programation of dance and performance in the museum and exhibition spaces is becoming a trend in the western discourse of contemporary art. Ephemerality is entering the monumentality, or dance is entering the museums and exhibitions spaces such as MOMA, Whitney Biennale, TATE Modern, George Pompidou and other cultural and art centres internationally.

They become part of curated programmes, not being incidental or one off event. Museums have had performance programs in the past, but in fact now are not ad-hock event but curated programme since choreography is standing toward the conceptual fits in a museum context rather than a theatre, as some curators are commenting.

This text will read different examples of opinions towards this trend, researching the preconditions for its development. The questions that this text will try to research are: whether this is a trend, or step in setting the foundation for the transdisciplinary approach development that would allow reformulation(s) of different aspects in the field of choreography and dance, as well as the institution. If correlation between choreography, dance and visual arts context can affect the reformulation of modalities of institution in culture and the art field, or would reproduce the power relations between the fields.

Key words: Institutional modalities, choreography, dance, curating, cultural development, transdisciplinarity



Вовед

Прашањето дали современиот танц, перформансот и кореографијата припаѓаат во музеите е едно од прашањата кое денес е во центарот на вниманието на кураторите во светските музеи, но и на независните куратори на полето на визуелната уметност, како и во круговите на кореографите, танчарите и сите што ги засега развојот на кореографијата и танцот. Проблематиката сè уште не е детаљно анализирана во теориските кругови, иако преку одредени текстови се начнуваат прашања за програмирањето на танцот и кореографијата во музејот, курирањето на изведувачките уметности итн. Мислењата се поделени, некои веруваат во традиционалната поставеност на танцот и на кореографијата на сцената, а други ја застапуваат трансдисциплинарноста во претставувањето на уметностите.

„Поканата“ доаѓа од страна на музејот, односно од најетаблираниот „храм“ на визуелната уметност, што отвора прашања за моќта, превласта и други шпекулативни, но и размислувања поддржани со факти.

Несомнено, трендот да се курира танцот во просторите на визуелната уметност се шири и сè почесто може да видиме програми во музеите или во изложбените простори како што се „Мома“ во Њујорк, „Тејт модерн“ во Лондон, „Џорџ Помпиду“ во Париз, „Витни биеналето“, „Документа“ и други изложби и центри. Танцот и кореографијата стануваат дел од кураторските програми, но не како еднократни настани, туку претставени како посебни програми или како интегрален дел од курирана изложба, каде што кореографијата и танцот се истражуваат или прикажуваат. Еден пример е проектот „Лабораториум“ на Ханс Улрих Обрист [Hans Ulrich Obrist] и Барбара Вандерлинден [Barbara Vanderlinden], преку кој градот Антверпен се претвора во трансдисциплинарен проект во кој гледачот може да истражува во лабораториите на истражувачите и во студијата на уметниците. Во рамките на проектот учествуваат научници и уметници, каде што Хсавиер Ле Роа [Xavier Le Roy], кој е кореограф, а студирал молекуларна биологија, преку автобиографско експозе го претставува телото како прашање на социјални и културни структури и како пракса на апсолутна потреба претставувајќи го делото Product of Circumstances. Познатата кореографка Мер Стјуарт [Meg Stuart] има своја кореографска лабораторија.

Ова е само еден од примерите со кои се илустрира како овој пристап го поместува танцот од местото каде што секогаш припаѓал – театарската сцена - и дава можност да се следи и да се разгледува на поинаков начин, односно да ги прошири своите граници, но во исто време на праксата на изложување како најиманентна на музејот ѝ дава можност да се прошири или да ја надополни својата улога и функција.

Услови и тренд

Сепак, прашањето е дали е ова тренд или чекор во поставување база за развој на трансдисциплинарен пристап кој ќе овозможи реформулација на полето на уметноста и на институцијата. Дали овој тренд на проекти на полето на изведувачките уметности и претставувања во

музеите може да го помести просторот во кој денес се наоѓа танцот и кореографијата и дали тоа поместување ќе влијае на поместување и/или реформирање на една од најстарите институции во културата - музеите?

Мојот интерес е дали она што веќе се случува со години надвор од институционалните простори ќе се врами, односно ќе се манифестира себеси во изградба на нов институционален амбиент или ќе се себеасимилира во веќе постојните институционални прагми, принципи, протоколи и начини на комуникација и менаџирање. Дали ваквите примери ќе овозможат институирање и институционализирање (Sheikh : 16) на нови модели кои ќе имаат улога на управување со уметничките процеси на творење, продукција, дисеминација што ќе вродат со поинаков третман на трудот на оние што творат на полето на танцот и кореографијата.

Новите уметничките практики кои условуваат нови начини на продукција, дисеминација како и комуникација со гледачот, бараат нови простори каде што ќе се институираат и институционализираат. Подолго време овие практики живеат надвор од големите и моќни институции, вмрежувајќи се и воспоставувајќи релации со нив, одржувајќи се како трансгресивни тела кои се самоорганизираат и самоменаџираат.

Примерот за трендот на изложување на танцот во музеите, го разгледувам со цел да потенцирам дека влијанијата (уметност-институција) се во реципроцитет, и може да бидат плодни, но под еден услов, а тоа е - да се надминат анахроните согледувања за тоа која е естетиката што ѝ припаѓа на танцот, што е кореографијата и која е функцијата на културната институција, во овој случај музејот.

Важно гледиште кое се отвора овде е изместувањето на танцот и кореографијата од театарската сцена, каде што единствено и припаѓаат денес пошироко гледано, дури и во културната политика формулирана како сценска уметност. Дали ваквите глобални трендови може да навлезат и во пошироката област на создавање политики во културата каде што ќе се отвори можност за поинаков третман на овие полиња и можност да дејствуваат во трансдисциплинарен простор?

Дополнително, тоа навлегува во политиките што се создаваат во локален контекст и се наметнува прашањето кои се институциите што го капитализираат создавањето на танцот денес, или кои се тие што ќе го запаметат она што е ново, што се создава, а не припаѓа на балетската, театарската сцена или на традиционалните сценски танци. Западот наоѓа начини како да го зачува или негува она што се случува на тоа поле преку градење нови институции или формирање компании во 60-тите и 80-тите години на 20 век, кои ја градат својата историја, формализирајќи го својот јазик и грижејќи се за промовирање и зачувување на делата Триша Браун [Trisha Brown], Мерс Канингам [Merce Cunningham], Вилјам Форсајт [William Forsythe], Пина Бауш [Pina Bausch], Ан Терез де Керсмакер [Anne Teresa De Keersmaeker], Вим Вандеркејбус [Wim Vandekeybus] и многу други...



На почетокот на 21 век капиталистичкиот систем се менува и со економската криза се менува и неолибералниот пазар, а со тоа и условите за работа, политиките што влијаат и на уметничкиот свет, начините на продукција, претставување како и начините на капитализација на самите дела. Теоријата на полето на современиот танц почнува да внесува нови термини, да ја разгледува кореографијата преку различни аспекти, нудејќи нови алатки за читање на уметноста, која излегува од полето на формализираните академски гледишта на историјата и на теоријата на балетот.

Се јавуваат поединци, кореографски имиња, кои себеси се самоорганизираат преку разни начини на легално дејствување во зависност од контекстот, се повеќе како прекарнијатни фриленс (самостојни) уметници. Политиките во одредени контексти на разни начини преку разни видови субвенции ги поддржуваат, воспоставувајќи инструменти за поддршка со кои вложуваат во потенцијалот за развој на новите млади уметници кои се јавуваат на сцената. (Швајцарија, Германија, Белгија, Холандија, Австрија, Франција итн..)

Полето на едукација се формализира, се јавуваат дипломски и магистерски програми по танц и кореографија, неформални едукативни центри, работилници, со што и квалитетот се менува, а и знаењето во полето се проширува, се надградува.

Пазарот се менува, се етаблираат фестивали кои претставуваат некаков вид „големи сцени“, каде што станува престиж да се појави некој млад кореограф, а истите ги претставуваат и веќе препознаените, детерминирани – „свездите“. Се јавуваат мрежите на резиденции кои овозможуваат дополнување во и онака малите буџети за продукција, сепак овозможувајќи простор и време за истражување, творење.

Овие формати како неолиберални постулати за одржување на пазарот, кој расте, го формализираат и поддржуваат растот, но и развојот на современата изведувачка уметност, односно полето на современиот танц и кореографијата, но сè уште незабележителен во однос на пазарот на современата визуелна уметност.

Во таква констелација, понудата на музеите отвора можности танцот и кореографијата да обезбедат нов простор, нова публика, па и нов пазар, но од друга страна и музејот или визуелната уметност има можност да ја прошири својата превласт, пазарот, публиката итн.

Како и да е, пазарот е несомнено перпетуум мобиле, од каде што нема можност да се скршне, единствено е можно менување на вредностите во самите тие структури кои ќе може да репродуцираат нови вредности и дела.

Современа перспектива - кореографија и танц

За да појаснам за што зборувам кога реферирам на кореографија и танц во овој текст, ќе го парафразирам Мартен Спанберг [Mårten Spångberg]² во неговото интервју за списанието Movement Research: „Кореографијата и танцот не се меѓусебно зависни и имаат различна функција. За танцот не е нужна кореографија и не сите танци се кореографирани. Кореогра-

фијата не е каузална на танцот и обратно. Кореографијата е прашање на организација, на уредување и стабилизирање. Кореографијата пред сè се занимава со култивирање на движењето. Таа се занимава со структури и структурирање, а очигледно секоја структура има потреба од изразување. Еден од тие изрази е танцот, но тоа не е единствениот израз што кореографијата го има. Танцот, од друга страна, е стратешки, не работи со уредување, туку со маневрирање, со навигација низ структурите, редот. Танцот е израз во/на светот, танцот е, секако, организиран, но организацијата не е танцот. Потребата да се кореографира нема ништо заедничко со танцот, а тоа подразбира дека не треба да имате танц вештини за да кореографирате. Слично на тоа, танцувањето е секогаш организирано, но не треба да немате идеја за кореографија за да танцувате. Неодамна терминот кореографија како проширена практиката се користи да се потенцира колку организирањето е нелинеарно на изразувањето, како кореографијата со танцот. Кореографијата треба да се смета за кластер на алатки кои може да се користат за да се произведе и да се анализира, автономна од изразувањето, односно кореографијата стана генерички сет алатки, технологија или поле на знаење.“

Земајќи го овој пристап, кој Мартен го артикулира на свој начин влегуваме во полето на организирање и политика на организирање одреден израз, со свои специфики, во овој случај танцот. Политиката на организирање треба да биде во корелација со потребите на уметноста, со цел истата да може да се реформулира. На таков начин е можно да се реформулираат институциите, односно моделите по кои истите функционираат. Несомнено, еден модел на репертоарски театар не може да го поткрепи развојот на оваа уметност, ниту треба, но очигледно уметноста го бара и го истражува просторот во кој може да се удоми, односно да се (про)изведе.

Перспективата на институциите денес - музејот и неговите политики

Денес културните институции се наоѓаат помеѓу конзервативната геополитика на неолиберализмот поткрепена од јавните власти кои сметаат дека сè повеќе јавните институции стануваат луксуз, барајќи начин да ги стават на пазарот. Стратегиите да се постават јавните институции на пазарот е концепт кој може долгорочно да има реперкусии на образованието на публиката, на градењето на нивните навики, потреби, интереси и вкус. Постои опасност да се постават како задоволувачи на потреби, а не на клучни постулати во градење на хуманистичките вредности, и поради тоа сè повеќе се во функција на спроведување на барањата, на потребите, заборавајќи дека тие се сведоштво за едно минато, но и центарот во кој се формулира и се гради иднината и она што се случува сега.

Институциите во културата се едни од главните столбови во културниот развој. Развојот како општа социолошка категорија подразбира процес на напредок во сите домени на човечките активности и живот, а како посебна научна дисциплина се јавува како студии на развој кои имаат две основни компоненти: а) проучување и анализа и б) планирање, насочување и проектирање (Драгичевиќ – Шешиќ: 139)



Културниот развој е условен од разни фактори, како традиција, економија, наследени и наметнати клишеа, или модели на однесување, уредување како и општествено политички околности. Тој, како инструмент почнува да се воведува во 20 век, пред сè во социјалистичките општествени уредувања, но подоцна во 50-тите години се воведува во многу земји во светот, а планирањето на културниот развој станува дел од општите планови во 60-тите години во Западна Европа кога почнуваат да се формираат и министерства за култура. Во дел од тој план спаѓаат и институциите за култура како едни од столбовите на културниот развој. Денес, во плановите за развој не спаѓаат само јавните институции за култура, туку и сите други клучни чинители во полето. Уредувањето на институциите и нивното функционирање е во релација со планирањето на културниот развој и е неизоставен дел од него. Сепак, културниот развој или културните политики треба да претставуваат само насоки, а не детерминанти на програмата во самите институции. Институциите за култура, треба да имаат автономија во своето програмско уредување и промислување на моделот според кој функционираат, пред сè поради својата еманципаторска улога.

Дилемите околу функцијата, развојот и улогата на институциите денес се движат во следниот правец: Што денес претставува институцијата за култура, како да се обезбеди пристап до содржините што ги нуди, како да го оправда своето постоење, цел, формат како и иднина? Каков формат треба да имаат институциите - дали тие се простори за архивирање, презентирање и продукција, или и едукација, односно која е нивната улога во преносот на знаењето? Како тие ги селектираат и колекционираат изразите, искуствата, идеите, наративите? Дали може да постои автономно уредување на институцијата? Дали секој автономно може да го промислува моделот на институцијата во својот контекст или пред нас стои моделот на Западот? Како денес да се обезбеди интердисциплинарна или (и) трансдисциплинарна пракса, а не сегментација по сектори и/или хронологија?

Во тој контекст сè повеќе се наметнува прашањето за публиката, за нејзината интеграција и развој во рамките на институцијата, настаните, проектите. Дилемите се движат околу депасивизирање, односно активирање на публиката преку обезбедување *учесѝво и корисниѝво*, односно - како треба активно да се вклучи публиката или како да се обезбеди *корисниѝво* на содржините на институцијата, што е повеќе од *учесѝво (партисипација)*, која креира когнитивна релација и има потреба од средства за продукција. Со други зборови, не само демократизација на културата, односно дисеминација на културни добра и подигнување на животниот стандард, туку и културна демократија, која обезбедува достап до културната продукција.

Лоренс Расел [Laurence Rassel], директорка на Fundació Antoni Tàpies, од Барселона, на Годишна конференција *Нови динамики на музеите: кураѝор, уметничко дело, јавносѝ, уѝравување* - во Рио де Жанеиро, која се одржа во Музејот на модерната уметност од 12 до 14 август, 2013, зборува за автономијата и улогата на музејот како институција.³ „Генерално, музејот се однесува како креатор на историја, историја. Има потреба за минатото, потреба од пасивност, не од акција. Функционира како архива - трансформирајќи ги акциите во објекти и менувајќи

ги дијалозите и интеракциите во перцепции. Ја лимитира физикалноста на работата на уметноста и ги редуцира активностите на гледачот на внимателно лимитирани сет на акции. Интеракцијата е дефинирана како регулирана консумација, но не преку модификација на самата институција. *Корисниот живот* е активно во сегашноста, нема релација со сопственост. Тоа е користење, што е секојдневен еманципаторен акт (зајакнување). Предусловот на еманципацијата се наоѓа во прифаќањето на музејските експерти да го изгубат тоа што Стивен Рајт [Stephen Wright] ја нарече нивното „вертикално достоинство“ и така да ги отворат полињата на можности, презентирајќи некомплетно знаење како структура која треба да ја постигнат, што говорникот ја нарече когнитивна релација со уметноста/институцијата.“

Овие преиспитувања се само едни од многуте во редот на промислувања на оваа институција, како на Пјотр Пјотровски [Piotr Piotrowski], кој го предлага концептот на критички музеј сметајќи дека музејот треба да функционира како концепт надвор од категоријата нација, кој треба да работи во корист на демократијата која е втемелена на дискусија, која треба да биде самокритичка институција што го преиспитува сопствениот авторитет. Тој, исто така, споменува дека улогата на „граѓанинот не е само да остане пасивен член на хиерархиизираното општество, туку да преземе контрола над ритуалите кои ја образуваат таа структура. Само тогаш можеме да кажеме дека се остваруваат историски демократски процеси кои се наоѓаат во основите на концепцијата на јавниот музеј“. (Piotrowski: 29)

Музејот сè повеќе се отвора како институција кон нов(и) концепт(и) и модел(и) на свое дејствување, што неминовно доведува и до проширување на неговите формални програмски и содржински граници и цели.

Ханс Улрих Обрист вели дека за него сè почнува со изложба, односно дека изложбата е неговиот медиум, но тоа е проширено поле, од кое се излегува, односно се оди подалеку од границата на музеите. Постојат дематеријализирани изложби, кои одат дома кај гледачот. Ја посочува „Музеј во прогрес“, која се случува во дневен весник. (Obirst : 44)

Курирање во изведувачките уметности

Трендот на поставување на изведувачките уметности во музеите може да се каже дека следи или е тесно поврзан со праксата на курирањето на изведувачката уметност, чиј дискурс добива подлога на симпозиуми, конференции, интервјуа, текстови во кои се проблематизира самиот термин, но и значењето и функцијата на овој пристап и(или) пракса.⁴ Се формираат и дипломска програма на Wesleyan University (U.S.A) во 2011 на The Institute for Curatorial Practice in Performance (ICPP), и во Канада курс за курирање во изведувачките уметности како мастер-програма во Музејските студии на Универзитетот на Квебек во Монтреал (Museum Studies at the University of Quebec in Montreal (UQAM)). Се јавуваат и уметнички проекти и дела на таа тема, меѓу кои кореографското дело на Теа Тупаиќ и Петра Занки, „Кураторско дело“ (судење против уметноста)⁵ во кое го предизвикуваат утопискиот идеал за одговорноста на уметноста во поширокото општество. Се „осудуваат“ уметниците, кураторите и публиката. Неколку ку-



ратори се обидуваат да ја артикулираат потребата од постоењето на уметноста и дека без неа светот би бил мртов. Одговараат на прашања како: Каква уметност сакате?, За каква уметност би умреле?, За што би умреле?, Дали сте виновен или невин? итн., правејќи приказна за потребата од уметност, одговорноста кон нејзиното создавање и нејзиното постоење. Ова дело е дел од поголемиот проект „Кураторско дело“ кое, меѓу другото, опфаќа и издавање на бр. 55 на списанието „Фракција“, посветено на курирањето во изведувачките уметности, каде што се испитува, анализира и дефинира терминот, улогата и функцијата на курирањето или кураторот во изведувачките уметности.

Освен поддржувачи, се јавуваат и скептици како Енди Хорватиц [Andy Horwitz], кој ја коментира појавата на кураторот во изведувачките уметности велејќи на својот блог: „Поимот „перформанс-куратор“ се чини дека доаѓа од светот на музеите/визуелна уметност и дека е прифатен од секторот на изведувачки уметности, што изгледа како борба за моќ.“⁶ Занимавајќи се со таа проблематика, во својот есеј *Curatorial Practice and Cultural Production*⁷ ја истражува врската помеѓу перформансот и визуелната уметност преку различни перспективи кои вклучуваат економика, кураторска пракса и културна екологија. Го поставува прашањето зошто танцот во музеите и зошто сега? Предлага да се испита прашањето на мотивот на музеите, како и долгорочните стратегии, а и економијата на културна продукција преку која се создава вредноста околу танцот или перформансот генерално. Тој вели дека изведувачките уметности ризикуваат да бидат вклучени во светот на визуелните уметности, свет кој базично е пазарно ориентиран систем кој ја креира вредноста околу објектите, систем кој е ненаситен и кој константно бара новости и нови пазари кои ќе ги експлоатира. Ја нагласува разликата помеѓу трудот на овие две полиња, истакнувајќи дека во визуелната уметност сè повеќе трудот е нареден, односно други ги изработуваат делата, а музејот го поддржува и го потпомага тоа. Додека во изведувачката уметност се важни присуството, времето и субјективитетот кои потсетуваат на потребната работа, труд, знаење, вештина итн. Споменува дека терминот куратор во изведувачките уметности се јавува во 70-тите во Америка, и за разлика од истиот во визуелните уметности се уште нема употреба или дефиниција. Ги споменува Дејвид Вајт [David White], Марк Расел [Mark Russell], Марк Марфи [Mark Murphy], Филип Бајтер [Philip Bither] и неколку други кои започнуваат во 70-тите во Америка нови организации водени од уметници како DTW, PS122 и On The Boards во Seattle кои го зачнуваат плодниот културен развој поддржан од NEA. Заклучува дека тие куратори во време кога не постои формален тренинг, или академски програми ја комбинираат својата страст за експериментален танц или авангарден театар градејќи ја инфраструктурата која ќе стане американски современ перформанс.

Сосема друго гледиште нуди Ханс Улрих Обрист, кој вели дека за него Дијагљев [Diaghilev] е најзначајниот куратор на 20 век, објаснувајќи дека тој ги спојува музиката, визуелната уметност и кореографијата заедно, работејќи со уметници, композитори, кореографи од своето време и сметајќи дека тоа е идејата на трансдисциплинарното курирање.⁸

Овој пример на Дијагљев кој го дава Обрист го наведувам и како провокација за она дека поделеноста на уметничките полиња е условена и диктирана од пазарот, а не од содржина-

та, тематиката. Обрист денес во едно етаблирано поле и пазар на визуелната уметност, ги вклучува кореографите и танчарите од овој век, додека Дијаглев тоа го прави на почетокот на истиот од исто, една воспоставена сцена и уметност, доминантна во полето на танцот. Сепак, сметам дека со својата работа и двајцата ја поместуваат на функцијата на самата институција, (балет, музеј/изложба), односно Дијаглев во тоа време во просторот на една многу традиционално поддржана форма, балетот, се обидува да внесе современост преку соработка со други уметнички полиња, како критика на конзервативизмот на Русија во тоа време, додека Обрист вели дека медиумот на изложба е каде што сè може да се соедини, каде што заедно може да се продуцира реалност, споменувајќи дека светот на визуелната уметност е на добро место денеска, каде што сите дисциплини може да се сретнат.

Институциите во источна Европа се исцрпени во својата имагинација на имитирање на моделите од западна Европа, а нови модели на соработка почнуваат да се раѓаат во западните институции. Иако институциите се способни да се заложат за формирање на најпрогресивните формати на политичко промислување, тие не успеваат да ги рефлектираат промените во нивната логичка рамка или целина бидејќи не се отворени надвор од институционалниот опсег. Тие не учествуваат во просторот во кој се артикулираат промените, во јавната сфера која не е водена од државата или во независната сцена. Во таа јавна сфера, се случуваат настани, соработки и нови економии, развиени од новонастанати ситуации. Овие ситуации се изродија од економиите на размена помеѓу уметниците, културните работници, новите или паралелни читања на историјата, размена на знаење, тактичко вмрежување и вклучување на локалните практики. Новите платформи, мрежи, соработки и форуми што работат на инклузија на уметници, теоретичари, куратори, проекти, институции, независни организации, економски структури, делови од цивилен, приватен и јавен сектор се базирани на хетерогени интереси, инвестиции и практики.

Погледано целосно, тие се комбинација на мултиплицитет кој продуцира нови ситуации на заедништво. (Pristaš: 33)

Во тие ситуации се јавуваат и потреби од нови процеси, практики, пристапи како кураторската практика, преку која се испитуваат врските и заедништвото.

Заеднички именител – или каде се среќаваат овие две полиња

Како теориска перспектива ги предлагам студиите на изведба, преку кои може да се понуди едно ново гледиште за спојувањето на сферите на дејствување или создавање кореографија и танц и визуелна уметност. Односно, перспектива каде што границите се арбитрарни, и тие истите треба да се поместат, избришат, со што ќе може да се создаде едно ново гледиште на спојување на овие две полиња, во политичка, уметничка, социокултуролошка, па дури и економска смисла. Перспектива која ќе ја помести хегемониската позиција на музејот како институција, односно ќе дозволи реформулирање на полето, моделот и начинот на дејствување како и на кореографијата и танцот кои ќе ги помести од сцената во лиминалниот простор.



Студиите на изведба се нова и специфична дисциплина, метод на изучување на изведбата. Тие настануваат како синтеза на голем број дисциплини како социологија, феминистички теории, теории на род, историја, психоанализа, queer теорија, семиотика, етологија, кибернетика, теории на медиуми, теорија на популарна култура итн. (Schechner :2) кои овозможуваат анализа, изучување на сите аспекти на човечкото однесување, од изведување во секојдневниот живот до уметничко изведување во визуелните и изведувачките уметности.

Овие студии се занимаваат со чинот на изведба, но и неговите општествени, политички, културолошки консеквенции и со секојдневно продлабочување на тие контексти. Го разгледуваат изведувањето како витална уметничка пракса, но и со прегледување и воспоставување средства за подобро разбирање на општествените, политичките и културолошките процеси. (Jovićević: 7)

Шекнер [Schechner] ја објаснува изведбата како акција, односно како широк спектар на човечки активности кои ги опфаќаат ритуалот, играта, спортот, популарната забава, изведувачките уметности (театар, танц, музика) како и секојдневните животни изведби објаснувајќи ги четирите насоки на интерес, примена и вклучување: 1. Човечкото однесување како предмет на изучување 2. Уметничката пракса и изведување 3. Работа на терен или пракса преку набљудување на учесникот и непосредно учество преку кое се посматра сопствената култура или однесување 4. Активно учество во општествени процеси во кои главната премиса е дека ниеден пристап или став не може и не треба да биде неутрален.

Овие студии се блиски на авангардата, маргинализираното, миноритарното, субверзивното и проектите од ова поле се однесуваат против стриктно одредени, формални, хиерархии на идеи, организации или луѓе.

Или според Барбара Киршенблат – Гимблет [Barbara Kirshenblatt – Gimblett], американска теоретичарка на изведбата и една од основачите на катедрата за студиите на изведба на Њујоршкиот универзитет, *овие студии почнуваат од претисањата дека предметите на изучување не треба да биде одвоен или партиципаторен медиум но медиум, на различни групи дисциплини – музика, танц, драмска литература, историја на уметностиа[...]. Преовладувачката поделба на уметностиа по медиум е арбитрарна, како што е создавањето на полиња и оддели посветени на секој од нив.* (Schechner : 3)

Од друга страна, исто во рамките на прегледување на културната институција, или во овој случај музејот, ја предлагам теориската рамка на постмодерната перспектива на теорија на организации која ја нагласува постојано променливата релација помеѓу концептите, кои се дефинираат само во релација со други концепти. Тие сметаат дека сите зборови, вклучувајќи концепти се дефинираат во релација со други зборови и концепти, а не во релација со објекти. (Hatch :17). Фокусот на оваа перспектива во организациската теорија е дека треба да се деконструираат организациските текстови, а се дестабилизираат менаџерските идеологии и

модернистичките модели на организирање и теоризирање, откривајќи ги маргинализираните и угнетените гледишта, поддржувајќи ги рефлексивните и инклузивните форми на теоризирање и организирање.

Ова гледиште нуди теориска база за преиспитување на организацискиот формат на една културна институција преку деконструкција на моделот на управување, кој е секако условен од содржините како и политичката идеолошка премиса врз која се развива.

Заклучоци

Разгледувајќи ги промислувањата во полето, дилемите и позициите, сметам дека ако се спојат понудените две теориски гледишта, може да се воспостави нова перспектива низ која ќе се конструира позиција која не е неутрална, туку е заедничка, каде што музејот деконструирајќи го својот модалитет ќе отвори можност за продор на едно маргинализирано поле како кореографијата која во својата потенцијалност се отвора кон создавање нови парадигми на своето постоење.

Во овие услови, или ако се вратам на прашањата на почеток, ќе забележам дека теориските и практичните основи за формирање нова модуларност во позицијата на музејот се можни ако се реформулира изведбата на институцијата, организациска изведба, или перформанс-менаџментот не како утврдена парадигма, туку како парадигма на различни концептуални модели, дискурси и практики (McKenzie: 56), каде што се изведуваат содржини, поместувајќи се во ефемерното, темпоралното и од местото на објект - ориентираност, во концепт - ориентираност. Тогаш овој тренд ќе стане сериозно поместување на полето на институирање нови содржини во рамките на културна институција. На ваков начин кореографијата ќе може да настапи како проширена практика која ќе развива нови структури и сет алатки, технологија или поле на знаење, а танцот ќе маневрира, навигира во нови простори, освојувајќи ги стратешки.

Сепак, сметам дека ова е подлога за можна реформулација за една специфична институција, односно разгледување различни перспективи за да се анализира трендот на „музеализација“ на танцот и кореографијата.

Во секој случај, истата оваа понудена перспектива може да се употреби во формулирање модел на институција која ќе се занимава со капитализација на овие нови современи кореографски и танцови практики или изведбени практики (перформанс-уметност) кои во Македонија сè повеќе се јавуваат, во нови форми, имајќи ги своите корени во неколку различни полиња како визуелна уметност, театар и танц.

Модерниот перформанс или перформанс-уметноста почнува да биде препознаена во текот на 70-тите како уметнички домен. Роузли Голдберг [RoseLee Goldberg], која ја напиша првата „историја на перформансот“ во 1979 зборува дека овој феномен се должи на иконокластичниот фокус: „Историјата на перформанс-уметноста во 20 век е историја на попустлив, отворен медиум со бескрајни можности, остварен од уметниците кои се нетрпеливи со лимитите на



етаблираните уметнички форми, одлучни да ја пренесат својата уметност директно на јавноста.“ (Goldberg : 9). Во својата книга, Голдберг оди низ историјата на револт и експеримент, почнувајќи од футуризмот, продолжувајќи со експерименталниот театар на руската револуција, дада и сурреализам, Баухаус, Кејџ [Cage] и Канингам, live art, хепенингите, Ан Халприн [Anna Halprin] и новиот танц, Ив Клајн [Ives Klein], Пиеро Манцони [Piero Manzoni], Јозеф Бојс [Joseph Beuys], до боди арт и модерен перформанс. Оваа книга претставува и историја на 20 век на авангарден театар. Авторите на *Performance: Texts and Contexts* (1993) Карол Симсон Стерн [Carol Simpson Stern], Брајс Хендерсон [Brice Henderson] забележуваат дека перформанс-уметноста и „припаѓа на традицијата на авангардата“. (Carlson:79) Ова наследство го одбележува и дефинирањето на перформанс-уметноста.

Авангардата се јавува како алтернатива на доминантните матрици на уметноста на 20 век создавајќи свои означувачи, јазик, поими. Следејќи ја оваа линија на студиите на перформанс, изведбеноста и нејзиното издвојување од традиционалната сцена, во Македонија можеби ваквите појави може да се следат не само преку одредените уметнички матрици и полиња, туку преку алтернативните и авангардните форми кои се јавуваат во овој контекст во одредено време како одговор на лимитирачкиот или затворениот институционален дискурс, или фиксираниот поле што го нуди детерминираната уметничка пракса.

Современието ни налага менување на перспективите во следење на уметничкиот пробој. Менувањето на перспективата од следење на дисциплина во следење на заедничка парадигма на одредени практики е предлог со кој овде завршувам, нудејќи го како еден преговарачки концепт за моделирање нова културна институција во Македонија која ќе ги негува, изучува, произведува и потпомага новите современи парадигми во кои се создава уметноста без поставување лимити што претставуваат забрана за изразување и манифестација на идеја надвор од историски детерминираното поле на дејствување.

Користена литература:

Sheikh Simon (2011), “Instituting the institution”, in *Open Institutions, Institutional Imagination and Cultural Public Sphere*, Zagreb, Alliance Operation City, pp. 16-20

Dragičević Šešić Milena, (2002), “Kulturni razvoj i prostorni menadžment kulturnih delatnosti” in Milena Dragičević Šešić ed., *Javna i kulturna politika, socio kulturološki aspekti*, Beograd, Magna Agenda, pp 139-147

Pjetrovski Pjotr (2013), *Kritički muzej*, Markić M., Beograd, Evropa Nostra Srbija, Centar za muzeologiju i heritologiju, Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu.

Jovičević Aleksandra, Vujanović Ana (2006), *Uvod u studije performansa*, Beograd Edicija Reč

Schechner Richard, (2002) *Performance Studies, An introduction*, New York, Routledge

Hatch Mary Jo, with Ann L. Cunliffe (2006), *Organization Theory, Modern, Symbolic and Postmodern Perspective*, New York, Oxford University Press, 2nd ed.

Goldberg RoseLee, (2011) *Performance art, From Futurism to the present*, 3rd ed. London, World of Art, Thames and Hudson

Carlson, Marvin, (1996) *Performance, A critical introduction*, London, Routledge

Obrist, Hans Ulrich,(2011, "Diaghilev is the most important curator of the 20th century, Interview with exhibition maker" *Frakcija, Performing Arts Journal*, no. 55, (*Curating Performing Arts*), pp. 44- 47

Pristaš, Sergej Goran,(2011), "Looking Backwards," *Frakcija, Performing Arts Journal*, no. 55, (*Curating Performing Arts*), pp 30-35

Белешки:

1 Од перспектива на студии на изведба

2 Dance and the Museum: Marten

Spangberg Responds, Movement research, critical correspondence, <http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=8100> (преземено 21.07.2014)

3 Annual Conference New Dynamics in Museums: Curator, Artwork, Public, Governance to be held in Rio de Janeiro and hosted by MAM Rio, Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 12-14, 2013 August. <http://cimam.org/laurence-rassel-2/> (преземено 10.06.2014)

4 Форум на изведувачки уметности во 2007 е организиран во Квебек од The Réseau independent des diffuseurs d'événements artistiques (RIDEAU) ја вклучува темата на средбите со креатори, продуценти и презентери. Во 2010, збирка на текстови под наслов Curating Performing Arts во издание на списанието *Frakcija Performing Arts Journal* No. 55 во Хрватска. Во 2014, летното издание на *The Yale Journal Theatre*, е наречено Performance Curating. Следат и неколку средби на уметници и куратори во Северна Америка и Европа: The Culture of Curation во Торонто, (Канада) во 2010 од Канадската асоцијација на презентери на из-

ведувачки уметности (Canadian Association of Performing Arts Presenters (CAPACOA)), и Beyond Curating: Strategies of knowledge transfer in dance, performance and visual arts, одржано во Есен (Германија) 2011 поддржано од Tanzplan Essen итн. (преземено 05.07.2014)

5 <http://www.culturebot.org/2014/04/20761/the-autodidacts-guide-to-curatorial-practice-in-performance/>
преземено 10.07.2014

6 *Автїодидактїички водич низ кура-тїорскаїа їракса во Перформансої* (The Autodidact's Guide to Curatorial Practice In Performance)<http://www.culturebot.org/2014/04/20761/the-autodidacts-guide-to-curatorial-practice-in-performance/> Преземено 20.06. 2014

7 <http://www.culturebot.org/2012/10/14839/curatorial-practice-and-cultural-production/>
преземено 10.07.2014

8 Sergei Pavlovich Diaghilev, кој живее на крајот на 19 и почетокот на 20 век, е уметнички критичар, патрон и балетски импресарио (оној што ги организира, финансира настаните) на Ballets Russes, која е една од најзначајните балетски компании на почетокот на 20 век, со седиште во Париз. Таа е една од најиновативните компании во тоа време поради уметничките соработки помеѓу младите кореографи, дизајнери, танчари итн. како works Igor Stravinsky, Claude Debussy, Léon Bakst, Pablo Picasso, Henri Matisse, Coco Chanel итн.



ARS ACADEMICA || БРОЈ 2 || ГОДИНА 1 ||

ПОЛИФОНИЈАТА ВО КОМПОЗИЦИЈАТА ПАСАКАЛЈА ЗА ЕДЕН ХЕРОЈ ОД ТОМИСЛАВ ЗОГРАФСКИ

UDK 781.4:785.11(497.7)
781.1:78.071.1(497.7)Зографски Т.

Тихомир Јовиќ

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

Why Tomislav Zografski?

This year a jubilee - 80 years from birth of Tomislav Zografski is being celebrated. Tomislav Zografski (1934-2000) is one of the most significant Macedonian composers. With his vast opus diverse in terms of genre, as well as his fruitful social-pedagogical work, Zografski leaves a significant mark in the Macedonian music history. Following the contemporary world music trends, he is one of the first composers in the Macedonian music that enters the features characteristic for the neoclassicism. Zografski has been awarded with a great number of significant awards and recognitions for his work.

Why *Passacaglia for a hero*?

Passacaglia for a hero (1980) for a symphonic orchestra, based on a topic according to the song *Bilekanka* (1940) by Milan Apih, poses a unique autonomous polyphonic form in the instrumental-orchestra work of Tomislav Zografski. Zografski won the 13 November award of the city of Skopje for this composition (1981).

The purpose is to explain the approach of the composer towards the traditional music form *Passacaglia*. The following components will be analyzed through an analytical approach: music form, syllable and texture, the modality system and modality plan, the features and the construction of the thematic material, the application of the polyphonic syllable as a constructive composition - technical element, the type of polyphony and polyphonic procedures, vertical structures etc.

Keywords: Musical form, theme, syllable, polyphony, multilayer



Томислав Зографски (1934-2000) е еден од најзначајните македонски композитори. Со својот обемен и жанровски разновиден опус (146 опуси), како и со плодната општествено-педагошка дејност, Зографски остава значаен белег во македонската музичка историја. Следејќи ги актуелните светски музички трендови, тој е еден од првите композитори кои во македонската музика ги внесува карактеристиките својствени за неокласицизмот. За своето творештво Зографски е добитник на голем број значајни награди и признанија.

Оваа година се одбележуваат 80 години од раѓањето на Томислав Зографски.

Пасакалја за еден херој, оп. 91, за симфониски оркестар (1980), на тема според песната *Билеџанка* (1940) од Милан Апих (1906-1992, учител по професија, словенечки политички активист и писател), претставува единствена самостојна полифона форма во инструменталното оркестарско творештво на Томислав Зографски.¹

Пример бр. 1

Композицијата започнува со излагање на темата во длабокиот регистар (бас кларинет, два фагота, виолончела - *divisi* и контрабаси) во *pianissimo* динамика. Модусот е хармониски - *in D*, тактот е триделен - $3/4$, а темпото умерено - *Andante moderato*, што е вообичаено кога станува збор за оваа традиционална музичка форма.

Темајта (1-15 такт) е дијатонска, амбитусот на мелодијата е мала секста - *d-b*, а по форма претставува период изграден од две реченици од по седум такта. Покрај горенаведениот изведувачки состав, на крајот од темата (14. такт) се вклучува и пијано во кое се јавува октавно удвојување на основниот тон од модусот *D* во длабокиот регистар. Продолженото траење на основниот тон од модусот на крајот од темата (проширување на темата) со истовремена промена на видот на тактот ($4/4$) е со цел темата да биде синциресто поврзана со првата варијација.

Пример бр. 2

Варијацијата I (15-29 такт) ја донесуваат виолончелата (*divisi*). Станува збор за четиригласен хармониски слог (хомофона фактура), при што тематскиот материјал е изложен во виолончела 1. Акордите што го креираат хармонискиот слог се од типот еднородни моноакорди, изградени со суперпозиција на терци. Тие се поставени на еден од основните видови фигурациски преобразувања - колористичко наслојување, односно со октавно удвојување на еден од тоновите од акордот. Функцијата на акордите е променлива (модална и фонска), во зависност од видот на применетите акорди во проширената тоналност, како и од стандардноста, односно нестандартноста на хармониските прогресии. Хармонискиот ритам, пак, со мали исклучоци, е идентичен со мелодискиот ритам на темата.

Bilečanka
Umyereno Milan Aphi
Sred pu-ša-ka, ba-ja-ne-ta, stra-že o-ko
nas, ti-ho-kre-če na-ša če-ta kraz bi-le-čki
kras. Ču-je se od-jek ko-ra-ka po ka-me-nju
her-ce-gov-skin: he-ja hoj! He-ja hoj!

Andante moderato

The musical score is for the piece 'Andante moderato'. It features five staves in the first system: Bass Clarinet, Bassoon 1, Bassoon 2, Violoncello 5, and Contrabass. All parts begin with a piano (*pp*) dynamic. The second system continues these parts, with the piano and Violoncello 5 parts also marked *pp*. Circled numbers 1 and 2 are placed above the Bass Clarinet staff to indicate specific measures.

Варијацијата II (29-43 такт) е изведена по истиот принцип како првата варијација, меѓутоа изведувачкиот состав е проширен на гудачки и на дувачки инструменти. Од партитурата може да се забележи и тоа дека на крајот од првата (35-36 такт) и втората реченица од периодот (41-43 такт) се вклучуваат тимпани и пијано кое има третман на удиралка. Темата настапува унисоно во кларинет 1 и виолини 1, во *piano* динамика (динамика во која се одвива целата варијација), а забележителна е и примената на хармониско варирање.

Варијацијата III (43-56 такт) е во триделен такт - $3/4$, *piano* динамика, со проретчен изведувачки состав во однос на претходната варијација. Карактеристично за оваа варијација е тоа што донесува полифонизација на хармонискиот слог (по примерите од Баховите корали). Темата настапува во длабокиот регистар (контрабаси, втори виолончела, а повремено доаѓа до удвојување на делови од темата и во други инструменти - контрафагот, бас кларинет), додека, пак, останатите мелодиски линии кои се издвојуваат и контрапунктираат на темата (комплементарен ритам) се резултат на полифонизацијата на хармонискиот слог. Во оваа варијација повторно се забележуваат моменти на хармониско варирање.



Варијација IV (56-69 такт) е со проширен инструментариум, а динамиката останува иста (*piano*). Слогот е хармониски, а фактурата хомофона. Темата, која е ритмички варирана, е изложена во длабокиот регистар (контрабаси, виолончела, пијано, фагот, бас кларинет), додека, пак, останатите инструменти формираат акордска придружба. Акордите во хармонискиот слог се изложени во фигурациски преобразувања (колористичко наслојување, хармониска фигурација и ритмичка фигурација), а и во оваа варијација е забележително хармониско варирање. Карактеристична е и ритмичката компонента, односно примената на контртан (*contretemps*).

Следи **Варијација V** (69-86 такт) во која ритмички варираната тема повторно настапува во ниските „гласови“ (виоли, контрафагот, фагот и бас-кларинет), додека, пак, во високите „гласови“ (пиколо флејта, алт флејта и кларинет) настапува контрапунктска мелодија која се карактеризира со осминска пулсација. Контрапунктската мелодија е конструирана по принцип на мелодиско-хармониска фигурација на акордите кои го креираат хармонискиот слог во гудачите. Според функцијата која ја исполнуваат двете мелодиски линии кои го креираат полифониот слог (темата и контрасубјектот), ќе констатираме дека станува збор за разнофункционална или хомофона (подгласна) полифонија. Наспроти така формираните двогласен полифон слог стои хармониски слог во гудачите (*tremolo*), при што хармонискиот ритам е идентичен со мелодискиот ритам на темата (освен во 76-77 такт). Истовременото звучење, односно наслојување на двата слога (полифон и хармониски) еден врз друг, со нивна јасна диференцијација (во различни групи инструменти), доведува до констатација дека во оваа варијација се јавуваат елементи карактеристични за полиформите, поточно сумирачките полиформи.

Варијација VI (86-99 такт) е градена по сличен принцип како и претходната варијација. Темата настапува во средниот регистар (англиски рог, кларинет 1, тенор саксофон, баритон саксофон) со мали ритмички измени. Контрапунктската мелодија настапува во фагот 1, кларинет 2 и 3 и флејта 1 и 2, а гудачите (со исклучок на контрабасите) продолжуваат во хармониски слог - акордска фактура (*divisi - tremolo*). Акордите во гудачите се нецелосни (без терца), но созвучјата се дополнуваат со мелодиските линии што го креираат полифониот слог. Полипластовоста е забележителна и во оваа варијација.

Во **Варијација VII** (99-112 такт) е задржан истиот конструктивен принцип. За разлика од претходната, оваа варијација донесува зголемување на динамичкото ниво за еден степен - *mezzopiano*, за во понатамошниот тек да следи постапно зголемување на динамиката (*crescendo poco a poco*) до *forte* (106. такт - почеток на втората реченица од периодот), а сето ова е придружено со постапно проширување на инструменталниот состав. Ритмички варираната тема настапува во контрабасите, фагот 2 и двата саксофона (тенор и баритон), а повремено се вклучуваат: туба (106-108 и 109-111 такт) и бас-тромбон (107-108 такт). Гудачите (виолончела, виоли, виолини 1 и 2) ја донесуваат изразитото моторичната контрапунктска мелодија (шеснаесетинска пулсација) конструирана од мелодиско-хармониска фигурација на акордските комплекси. На тој начин повторно се формира двогласен полифон слог (разнофункционална полифонија). Останатиот изведувачки состав донесува хармониски слог, така што и во оваа варијација доаѓа до напластување на два принципа на организација на музичката материја.

Во *Варијацијата VIII* (112-125 такт) темата (повторно ритмички варирана) настапува во хорните. Контрапунктската мелодија, која е градена по истиот принцип како во седмата варијација, ја донесуваат контрабасите, виолончелата, контрафагот, фагот 1 и 2 и два саксофона (тенор и баритон). Останатиот дел од оркестарот кој учествува во оваа варијација има придружна улога (хармониски слог - акордска фактура). Покрај шеснаесетинската пулсација на контра-субјектот, карактеристична е и изразената ритмичка пулсација остварена со континуираниот настап на акордите како нагласени осмини. Целата варијација се одвива во *forte* динамика.

Варијацијата IX (125-138 такт) е со идентична концепција како претходната варијација. Ритмички варираната тема повторно настапува во средните „гласови“, но покрај хорните, ја донесуваат и следните инструменти: труба, фаготи, бас-кларинет, англиски рог и алт флејта. Гудачите, пак, виолини 1 и 2, виоли и виолончела, ја донесуваат истата контрапунктска мелодија како и во претходната варијација. Кон тоа повремено се приклучуваат и пиколо флејта, флејта 1 и 2, кларинет 1, 2 и 3, обоа 1 и 2, за кон крајот на варијацијата (135. такт) да се вклучи и пијаното. Кога станува збор за акордската фактура образувана од останатиот инструментариум во оваа варијација, ќе кажеме дека повторно хармонискиот ритам, со мали отстапувања, е идентичен со мелодискиот ритам на темата.

Варијацијата X (138-155 такт) е во *fortissimo* динамика. Темата е повторно ритмички варирана, а настапува во лимените дувачи и тоа: тромбон 1 и 2, труби и две хорни. Примената на пунктиран ритам, динамиката, како и изборот на инструментите кои ја донесуваат темата придонесуваат таа да добие еден сосема поинаков (фанфарен, воинствен) карактер кој провејува низ целата варијација. Забележителна е и мелодиската линија во камбаните (свона) која контрапунктира на темата, а во гудачите (со исклучок на контрабасите) и повремено во пиколо флејта се јавуваат пасажи (франц. *passage* = премин, поминување) изградени од кратки нотни вредности (триесетвторини и шеесетчетвртини). Карактеристично е тоа што при секој настап од 138-141 такт пасажите се поместуваат за секунда, а почетните тонови на секој од нив се - **a h c h**. Во 145. такт, во гудачите се јавува секвенца изведена во секундно нагорно движење почнувајќи од тонот **g**, а моделот од кој е конструирана претставува надолна скалична низа од четири тона во триесетвторини како нотни вредности. По секвенцата, од 146. такт следат нагорни и надолни скалични движења. И во оваа варијација наспроти полифониот слог стои хармониски слог. Што се однесува до хармонискиот слог, ќе го посочиме специфичниот звучен ефект кој се добива со континуираната низа паралелни квинтакорди, сектакорди и квартсектакорди во дрвените дувачи во кратки нотни вредности (триесетвторини). Пијаното е во функција на удиралка, односно тоа е применето како „поддршка“ на тимпаните.

Примената на *ritardando* во последниот (154.) такт од десеттата варијација го подготвува настапот на следната варијација која карактерно е идентична со претходната. *Варијацијата XI* (155-167 такт) е во малку побавно темпо (*meno mosso*), тактот преминува во 4/4, а динамиката останува иста (*fortissimo*). Мелодиско-ритмички варираната тема (пунктиран ритам) настапува во длабокиот регистар - контрабаси, виолончела, пијано, туба, тромбон, контрафагот, фагот 2,



баритон саксофон и бас-кларинет. Во оваа варијација слогот е хармониски, но се забележуваат и моменти на негова полифонизација. Всушност, на темата контрапунктира мелодијата во своната, која произлегува како резултат од хармониско-мелодиската фигурација на акордите. Од ритмичка гледна точка, покрај пунктираниот ритам, карактеристична е и континуираната пулсација на акордите на второ и четврто време од тактот. На крајот од оваа варијација тактот преминува од 4/4 во 2/4 (166. такт).

Варијација XII (167-181 такт) започнува во *forte* динамика, 3/4 такт, во прозачна оркестарска фактура за разлика од претходната варијација. На почетокот, ритмички варираната тема настапува во виолини 1, хорна 1 и англиски рог, а со оглед на тоа што во текот на варијацијата постепено се проширува изведувачкиот состав, кон нив се приклучуваат и други инструменти (фагот 1 и 2, тенор саксофон, хорна + 1-a², обоа 2 и алт флејта). Контрасубјектот се формира на тој начин што во различни групи, односно соло-инструменти, постојано се надоврзуваат ритмичко-мелодиски варијанти на мотиви (работа со мотив) од уште една позната револуционерна песна.²

Пример бр.3 (168 - 171 такт)

167 31

fl. piccolo

fl. 1 2

fl. 3

fl. alto

ob. 1 2

cor. ing.

cl. 1 in B₂

cl. in B₃

cl. basso in B

170

Што се однесува до хармонискиот слог во оваа варијација, како карактеристична ќе ја посочиме концепцијата на хомофоната фактура во гудачкиот оркестар, односно совпаѓањето на хармонискиот ритам со мелодискиот ритам на темата (темата настапува во првите виолини). Во контекст на ова, карактеристична е и ритмичката градиција која се постигнува со постапно намалување на нотните вредности, како и со примена на разновидни ритмички комбинации.

Варијација XIII (181-195 такт) започнува во *fortissimo* динамика која е подготвена со *crescendo* во последните два такта од претходната варијација. Темата (ритмички варирана) започнува во гудачите - виолини, виоли, виолончела (*divisi - tremolo*), а во понатамошниот тек од варијацијата нејзини делови настапуваат и во други инструменти. Контрасубјектот е креиран по ист принцип како и во претходната варијација, а покрај тоа што се надоврзуваат едни на други, кратките мотиви настапуваат и во стрето имитација во различни групи инструменти.

Пример бр.4 (183 - 184 такт)

Варијација XIV (195-214 такт) е во *fortissimo possible* динамика. Тактот е 3/4, но се забележува негова промена и тоа: 4/4 - 198. такт и 5/4 - 199. такт. Темата, која е ритмички варирана и проширена, настапува во високиот регистар (гудачки оркестар - *tremolo*). Проширувањето, кое се јавува на крајот од темата, донесува смирување на интензитетот на звукот со примена на *decrescendo do piano*, со што се подготвува настапот на последните две варијации кои ја заокружуваат формата. Слогот е пред сè хармониски, но се забележува и повремена полифо-



низација со настап на карактеристичните мотиви во оркестарската фактура, слично како и во претходните две варијации.

Варијацијата XV (214-221 такт) донесува нецелосен настап на темата во високите „гласови“. Всушност, настапува само дел од првата (ритмички варирана) реченица од периодот во дрвените дувачи, во 4/4 такт, во *piano* динамика. Во последните два такта од варијацијата се вклучуваат и тимпани и пијано, во кои настапува удвоен основен тон од модусот - **D**, што асоцира на тонална стабилност. Слогот е хармониски, а фактурата хомофона.

Варијацијата XVI (222-240 такт) донесува финално смирување и заокружување на формата. Видот на тактот, динамиката, слогот и фактурата остануваат исти како и во претходната варијација, со таа разлика што е изменет изведувачкиот состав. Темата е повторно ритмички варирана, а настапува во бас кларинет и контрабас 1, додека, пак, акордската придружба ја донесуваат останатите контрабаси - *divisi*. Повремениот настап на тимпаните и пијаното се со иста функција како и во претходната варијација. Оваа варијација по концепција е идентична со првата варијација, со таа разлика што е проширена и со изменета (поисполнета) оркестарска фактура (темброво варирање).

* * *

Поводот за создавање на оваа композиција е најверојатно тоа што во 1980 година починува претседателот на тогашната СФР Југославија, Јосип Броз Тито, за што говори и фактот што изборот на темата за варијации - *Билеќанка*, како и мотивите од песната *Уз Маршала Тито* кои се јавуваат како контрастубјект од XII - XIV варијација се во директна врска со него.³

Пасакалјата е напишана во духот на неокласицизмот. Во неа се сублимирани основните карактеристики на музиката на XX век, конкретно на неокласичниот стил, при што Зографски прави успешна синтеза на традицијата со современиот музички израз. Пасакалјата е конструирана од тема со XVI варијации кои се синциресто поврзани (со исклучок на последните две варијации), односно крајот на секоја варијација истовремено претставува почеток на следната. Композицијата претставува тонално заокружена форма градена врз база на хармониски модус - in D.

Темата, која на некој начин има улога на *cantus firmus*, има стандарден третман. Таа на почетокот е изложена во длабокиот регистар (каде што и најчесто настапува), но во текот на варијациите истата настапува и во средниот и во високиот регистар. Со исклучок на варијацијата XV, формата на темата (период) е задржана во сите варијации, но нејзиниот настап најчесто е ритмички вариран.

При следот на варијациите евидентен е градацкиот развој кој достигнува кулминација во варијацијата XIV. Градацкиот развој се остварува со заемно дејствување на неколку компоненти и тоа: слогот како принцип на организација на музичката материја, ритмот, оркестрацијата и динамиката.

Значајна улога во градацкиот развој има слогот како принцип на организација на музичката материја. Имено, во првите две варијации слогот е хармониски (хомофона фактура),⁴ следи полифонизација на хармонискиот слог во третата варијација, а во понатамошниот тек на варијациите постепено доаѓа до раслојување на музичката материја на два пласта - хармониски и полифон слог.⁵ По постигнувањето кулминација во варијацијата XIV, во последните две варијации, кои донесуваат намалување на интензитетот на звукот и ја заокружуваат формата, слогот е хармониски, а фактурата хомофона.

Кога станува збор за ритмичката компонента, ќе посочиме неколку постапки кои влијаат на градацкиот развој:

- Ритмичко варирање на темата
- При следот на варијациите контрасубјектите се дадени во сè пократки нотни вредности
- Промените на видот на тактот.

Постапноста во проширувањето на оркестарската фактура, како и постапната динамичка градација од *pianissimo* (при излагањето на темата) до *fortissimo* (во варијацијата XIV) се исто така влијателни фактори за постигнување на кулминативниот момент во композицијата.

Иако традиционалната форма пасакалја претставува еден вид контрапунктски (полифони) варијации, полифониот слог како принцип на организација на музичката материја не е доминантен во пасакалјата на Томислав Зографски. Евидентно е дека ниту една од варијациите не е изразито, односно самостојно полифоно конципирана. Сепак, полифонијата зазема значајно место во креирањето на музичката форма, а според функцијата која ја исполнуваат мелодиските линии кои го креираат полифониот слог ќе констатираме дека во неа преовладува *разнофункционалната или хомофона (погласна) полифонија*.⁶

За оваа композиција Томислав Зографски е добитник на наградата **13 Ноември** на град Скопје (1981).

Користена литература:

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

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

Бужаровски, Димитрије (1989) *Историја на естетиката на музиката*. Скопје: ФМУ

Велковска-Трајановска, Валентина (2006) *Присујноста, употреба и улогата на музичките инструменти во дел од оркестарското творештво на Томислав Зографски* (магистерски труд). Скопје: ФМУ

Георгиева, Стефана (1989) *Историја на музиката на XX век: Неокласицизъм*. София: Државно Издателство Музыка

Голобовски, Сотир (1999) *Историја на македонската музика*. Скопје: Просветно дело

Голобовски, Сотир (1984) *Традиционална и експериментална македонска музика*.

Скопје: Македонска ревија

Григорјев, Степан и Теодор Мюллер (1977) *Учебник по полифони*. Москва: Издательство Музыка

Eschman, Karl (1968) *Changing forms in modern music*. Boston: E.C. Schirmer Music Company



Кировска - Ралева, Жанина (2001) „*Нео-класицизмот како акулиурациски процес во творештвото на Томислав Зографски*” во: *Музика*, год. 5, бр. 8, Марко Коловски (ур.), стр. 23-32. Скопје: СОКОМ

Коловски, Марко (2013) *47 македонски композиции*. Скопје: СОКОМ

Коловски, Марко (2011) *Томислав Зографски - живо и дело*. Скопје: Музички издавачки центар - МИЦ

Kohoutek, Stirad (1984) *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*. Beograd: Univerzitet Umetnosti

Krenek, Ernst (1978) *Studije dvanaesttonskog kontrapunkta*. Beograd: Univerzitet Umetnosti

Leichtentritt, Hugo (1961) *Musical Form*. Cambridge: Harvard University Press

Lučić, Franjo (1954) *Polifona kompozicija*. Zagreb: Školska knjiga

Манолов, Здравко и Димитър Христов (1977) *Полифонија*. Софија: Музика

Machlis, Joseph (1961) *Introduction to Contemporary Music*. New York: W.W. Norton & Company Inc.

Манчев, Томе (2001) *Движењето сунштински елементи кај симфониското творештво*. Скопје: СОКОМ

Nikolovski, Vlastimir (2003) "The Neoclassicism and the Sonority Reflected in Macedonian Composers' Works" in: *Macedonian Music*, No 3, Special Edition, Marko Kolovski (ed.), pp. 71-6. Skopje: Association of the Composers of Macedonia

Ортаков, Драгослав (1986) *Ars Nova Macedonica*. Скопје: Македонска книга

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

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

Persichetti, Vincent (1961) *Twentieth - Century Harmony*. New York: W.W. Norton & Company Inc.

Piston, Walter (1962) *Counterpoint*. New York/London: W.W. Norton & Company Inc.

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

Salzman, Eric (1988) *Twentieth - Century Music (an introduction)*. New Jersey: Prentice Hall (Englewood Cliffs)

Skovran, Dušan i Vlastimir Peričić (1986) *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet Umetnosti

Стоянов, Пенчо (1993) *Музикален анализ*. Софија: Музика

Stuckenschmidt, Hans Heinz (1969) *Twentieth Century Music*. New York/Toronto: McGraw - Hill Book Company

Tovey, Donald Francis (1978a). *Essays in Musical Analysis: Symphonies 1*. London: Oxford University Press

Tovey, Donald Francis (1978b) *Essays in Musical Analysis: Symphonies 2, Variations, and Orchestral Polyphony*. London: Oxford University Press

Tovey, Donald Francis (1972) *Essays in Musical Analysis: Illustrative Music*. London: Oxford University Press

Hindemith, Paul (1983) *Tehnika tonskog sloga*. Beograd: Univerzitet Umetnosti

Cooper, Grosvenor and Leonard B. Meyer (1963) *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: The University of Chicago Press

Белешки:

1 Традиционалната музичка форма *Пасакалја* (итал. *Passacaglia*) е често применувана форма во музичкото творештво на XX век (се применува како став од циклична форма, но и како самостојна композиција). Тука ќе наброиме неколку оркестарски примери: Антон Веберн, *Пасакалја*, оп.1 (1908), Ц. Ф. Малипиеро, *Пасакалја* (1952), Франк Мартин, *Пасакалја* за гудачки оркестар (1952), Властимир Николовски, *Пасакалја* (тема со XX варијации, 1964).

2 Станува збор за мотиви од песната *Уз Маршала Тиџа* (*Со Маршалој Тиџо*), чии стихови ги напишал Владимир Назор (1876 - 1949), а музиката Оскар Данон (1913 - 2009).

3 Композицијата *Passacaglia* за еден херој, оп. 91, за симфониски оркестар *a quarto*, проширен (1980), првпат е изведена 1981 година од Белградската филхармонија, под диригентската палка на маестро Живојин Здравковиќ. Траење - *cca 14'*.

4 Акордите што го креираат хармонискиот слог во пасакалјата се од типот еднородни моноакорди изградени со суперпозиција на терци, а се претставени во фигурациски преобразувања и тоа: **колористичко наслојување, хармониска фигурација, ритмичка фигурација и мелодиска фигурација.**

5 Раслојувањето на музичката материја - **џолийласџовосџ** - е една од главните карактеристики на музиката на XX век. Примената на полипластовост во одделни варијации од пасакалјата укажува на тоа дека таа претставува **џолиформа**, конкретно **сумирачка џолиформа**.

6 Појавата на мотивите од друга песна (*Уз Маршала Тиџа*) како контрастсубјект во варијациите XII, XIII и XIV може да се дефинира и како примена на полифон слог креиран врз принципите на т.н. *еднакво функционална (контрасџна, разноџемаџска) џолифо-нија*, иако во конкретниот случај разработката на овие мотиви имаат секундарна улога во однос на примарниот тематски материјал (*Билеџанка*).



ARS ACADEMICA || БРОЈ 2 || ГОДИНА 1 ||

ОПШТЕСТВЕНО ОДГОВОРНИОТ АКТЕР НА БРЕХТ

UDK 792.01

Кристина Леловац

Факултет за драмски уметности,
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“
Македонија

What Brecht introduced was the idea of the intelligent actor, capable of judging the value of his contribution. There were and still are many actors who pride themselves on knowing nothing about politics and who treat the theatre as an ivory tower. For Brecht such an actor is not worthy of his place in adult company: an actor in a community that supports a theatre must be as much involved in the outside world as in his own craft.

(Peter Brook, 1972)

Brechtian socially oriented actor is sensitized to recognize how much the role he/she has been entrusted is needed in the society he/she lives in. The play he/she is creatively engaged in must critically reflect the current world. The approach and the circumstances in which it is produced are directly influenced and stimulated by the present-day politics. Thus contemporary theatre should be a representation which, reflecting the ideas and problems of actual life, in the best case, will have a political interference.

Why Brecht's Marxism and his belief in utopia, in the utopian potential and open political engagement of art today still do not seem outdated nor historically irrelevant? The real question is whether that is just symptomatic? Are manner and reasons why today we return to Brecht indicate that, in today's society, something is desperately slumped, as well as the role of art? Are questions which Brecht sets about the purpose and role of the theater, equally topical today? Is it not true that we live in circumstances whose consequences are not very different from those that transformed the world after the economic collapse in 1929? Is today's issue of the role of theater in social change equally as popular as it was in the 30's, when leftists opposed to fascism and Stalinism?

Keywords: Socially oriented actor, Brecht, theater, activism

Навраќањето кон Брехт не е само можност да се размислува за улогата на театарот во денешни услови, туку и можност како луѓе од театарот да ги реevalуираме нашите навика, практики, нашите чувства, страсти вредности и ставови. Тоа може да нè стимулира соодветно да се одредиме себеси како актери во хаосот на нашиот театар, денес и овде. Тој што го живееме и тој што нè боли.

„Она што Брехт го откри е идејата за интелегентен актер, актер кој е способен да ја процени својата задача во претставата. Секогаш имало и ќе има актери што себеси се опишуваат како незаинтересирани за политика и кои на театарот гледаат како на замок од слонова коска. Според



Брехт, за таков актер нема место во една зрела, возрасна, театарска труппа. Актерот во средина во која се создава театар мора да биде упатен во политиката исто колку и во сопствената уметност (вештина).“ (Brook, 1972: 85-86)

Идејата за актерот на Брехт е идеја за актеровиот влог во претставата. Во основата на тој комплетен влог - физички, интелектуален, емотивен и многу повеќе, е токму таа општествена одговорност која Питер Брук ја препознал додека ги следел пробите на Берлинер ансамбл. Намерите на Брехт како режисер отсекогаш биле првенствено политички, а потоа естетски. Како уметник исклучително сензибилизиран за општествените случувања и промени, Брехт многу рано почувствувал дека неговата уметност мора да соодветствува на општествените промени. Неговите професионални почетоци се случуваат во извонредно турбулентни политички околности: во Минхен почнува да работи во годината на формирање на новата социјалдемократска влада по абдицирањето на кралот на Баварија, во околности на отворен судир меѓу реакционерниот национализам и левоориентираните револуционери. Неговите први успешни режии на „Тапани во ноќта“ (1922), „Во џунглата“ (1923) и „Баал“ (1923) се случуваат во годините на растечка инфлација во Германија и загрижувачки подем на националсоцијализмот. Во 1923 година ја запознава Хелена Вајгел, тогаш истакнат активист, подоцна една од најголемите актерки на Берлинер ансамбл, и своето политичко внимание го насочува кон марксизмот како отворена спротивставеност на растечкиот фашизам. Во 1933, кога Хитлер ја презема власта, принуден е на егзил, кој трае речиси 15 години. Во Источен Берлин успева да се врати дури по Втората светска војна.

Целиот професионален век на Брехт е немилосрдно обележан и диктиран од актуелните политички превирања: тоталитаризам, војна, геноцид, егзил. Општеството во кое тој живее и твори е исправено пред историски одлуки. Во такво општество треба сериозно да се запрашаме, критички да размислиме, да ги процениме последиците од изборот кому ќе му ја довериме својата поддршка, доверба, живот. Она што се прикажува како факт мора да се провери, мора одново да се преиспита неопходноста на она што се пласира како неопходно, неизбежноста на неизбежното, вистинитоста на вистината. Бидејќи не можеме да го менуваме она што однапред го сметаме за непроменливо: „Историските детерминанти - економските, политичките и социјалните фактори - не треба да се доживуваат како темни сили. Тие се создадени и се одржуваат од човекот и само тој може да ги промени; условени се од она што ќе го преземеме во моментов.“ (Brecht, 1967: 682)

Основниот принцип на театарот на Брехт се промените. За него театарот е најсоодветно место за истражување на општествените околности кои ги условуваат односите на луѓето. Тоа е театар кој општеството, па и светот воопшто, ги претставува како променливи, а општествените односи како процеси кои се состојат од спротивставености. Таквиот театар е жива слика на спротивностите во луѓето и во меѓучовековите односи и околностите во кои тие се случуваат.

И општествената функција на театарот е подложна на промени: „Театарот на ова десетлетие треба да забавува, подучува и да ги воспитува масите. Треба да понуди уметнички дела кои

стварноста ја прикажуваат така што изградбата на социјализмот се чини возможна. Театарот, значи, треба да ѝ служи на вистината, човечноста и на убавината.“ (Brecht, 1979: 322). Зборувајќи за новиот театар, Брехт вели: „Не се работи за унапредување на квалитетот, тука за целосна промена на целта/намената на театарот, т.е. театарот сега не треба подобро да ја исполнува истата цел, туку треба да исполнува друга цел...“ (Brecht, 1979: 102). Традиционалните стилови на игра и закостенетиот драмски репертоар влијаат на општествениот *сџаџис кво*, ја држат публиката пасивна. Новиот театар има ново темпо зашто процесите на размислување подразбираат поинакво време од она во кое се одвиваат емотивните процеси. Прикажувањата во него не се само слика на реалноста, туку во себе ја содржат и опачината на таа слика. Така, на гледачот му се нудат две опции, две можности за избор. Односот кон публиката Брехт го учи од кабаретските изведби на Франк Ведекин од кои е фасциниран. Таму речиси детски наивно се изговараат смртно сериозни нешта. Токму во кабарето најсекојдневните нешта нè изненадуваат, насмеваат, провоцираат и заболуваат. Така, Брехт ја поттикнува публиката да развие капацитет *ga buge изненадена од вообичаеноио*. Сцената се користи за раскажување, не за соживување; се бараат одлуки, а не емоции; се комуницира знаење, а не искуство; се презентираат аргументи, а не сугестии. Целта е да се допре до разумот, а не до инстинктите.

Брехт никогаш не напишал книга-систем за правење театар или метод за актери. Никогаш не бил теоретичар кој понекогаш режирал, туку режисер кој постојано ги проверувал своите теории за целта на театарот во театарската практика. Неговите сфаќања за театарот не можат да се преточат во манифест. Пристапот на Брехт во работата со актерите како режисер најјасно се чита во текстовите „Продажба на месинг“ (*Dialogue Aus Dem Messingkauf* 1937 - 1940) и „Мал органон за театар“ (1948), во малкуте сочувани снимки од пробите на Берлинер ансамбл и од зборникот „Работа во театарот“ (1952) – збирка на есеи, записи, фрагменти и фотографии од првите две години на работата на ансамблот, но за него не може да се зборува како за творец на нов метод на актерска игра. Негова цел е создавање нова интерпретативна основа на работата на актерот која соодветствува на новата улога која би требало да ја има театарот што актерот го создава.

Актерот на Брехт е хиперсензибилизиран за светот што го опкружува. Тој со еднаков интензитет е интелектуално, емотивно и физички активен. Од него се бараат сериозни инвестирања во своите познавања од историјата, политиката, литературата и владеење со широк спектар изведувачки техники. Се бара имање став и страст за нештата. Јасен став и комплетна предаденост на она што се игра.

На прашањето за разликата на приодот во градењето *брехтџијанска улога* и која било друга, Екехард Шал, еден од најистакнатите актери на Берлинер ансамбл (ги играл насловните улоги во „Едвард II“, „Артуро Уи“, „Кориолан“) одговара: „Главна, нема разлика. Откако ќе ја прифатам улогата, мојот приод е секогаш ист. Не правам разлики како актер, туку како драматург - како некој кој ја проучува литературата и историјата, некој кој е општествено ориентиран. Затоа одредени улоги, одредени претстави, воопшто не ме интересираат.“ (Shall, 1981: 99)



Потребата на актерот да одигра извесна улога е основа на секое градење. Општествено ориентираниот актер на Брехт е сензибилизиран да препознае колку улогата што му е доверена му е потребна на времето и општеството во кое живее, бидејќи етичкиот и естетскиот императив на Брехт е полезното, ефикасното. Главното прашање е „Кому ќе му биде оваа претстава од полза?“ Претставата во чие создавање актерот се впушта, мора критички да го одразува актуелниот свет. Приодот и околностите во кои таа ќе се создава се под директно влијание и стимулирани од политиката. Тоа треба да биде претстава која, рефлектирајќи ги идеите и проблемите од актуелниот живот, во најдобар случај, ќе има и политичко влијание.

Затоа, влегувањето во процесот на создавање подразбира дека актерот е навистина заинтригиран од текстот/улогата. Тој интерес не е само актерски предизвик, ниту потреба да се биде оригинален, туку повеќе филозофски предизвик да се реши проблемот во драмата. Актерот, низ карактерот што го портретира, има потреба да го реши тој општествен проблем, актуелен во светот што го опкружува. „Не му препорачувам на актер кој не е барем близок до комунистичката позиција да ја говори 'Песната на класниот непријател' или која било друга која ги презентира комунистичките убедувања - зошто би го правел тоа?“ - вели Шал - „Зошто да ја говори 'Песната на класниот непријател' кога не е комунист, кога лично не ја застапува каузата? Треба да се откаже од таквата задача. Има еден куп други убави песни за говорење.“ (Shall, 1981: 101)

Актерот на Брехт е постојано соочен со големината и сериозноста на својата работа во претставата и со нејзината цел: „Што може да се постигне преку театарот? Па, не мислам дека тој може многу да влијае. Задоволен сум ако барем неколкумина поттикнам на размислување, ако ги задржам да сослушаат што имам да кажам преку ликот што го играм. Кога почнував да играм, моите побуди не беа општествени - бев обичен егзибиционист. Но кога созреав, почнав да се соочувам со проблемот да ја оправдам и да ја застапувам својата професија пред себеси и пред другите“ - вели Шал (Shall, 1981: 103). Личната одговорност кон претставата ја вклучува одговорноста кон сопствената професија, кон партнерот, но и кон целиот ансамбл.

Во текстовите на Брехт нема големи улоги за актери-свезди. Дури и големи историски личности се сведени на обични луѓе, поставени во дадени историски и општествени околности кои се остваруваат во односот со другите. Фабулата и околностите во текстот се секогаш пред карактерите, тие и ги градат карактерите. Фокусот е целосно поместен од индивидуалното кон општото. Сите иманентни обележја на Брехтовата естетика се остварливи само преку заедничка работа на ансамблот. Таквиот театар е остварлив само со вистински посветен ансамбл. Сите фази на создавање на претставата се одвиваат со заеднички проби. Режисерот, драматургот, актерите и сценските работници постојано работат заедно, со ист драматуршки пристап, заеднички развивајќи ги специфичните техники и јазикот. Резултат се претстави кои носат печат на трупа, а не на индивидуи и свезди. За таа идеја за заедништво, Брехт вели: „Најмалата општествена единка не е човекот, туку двајца луѓе. Во животот се создаваме едни со други.“ (Brecht, 1967: 688)

Брехтовата работа со актерите е составена од специфичен процес на проби на кои актерот ја осознава големината/важноста на својот удел во претставата и ја достигнува истата. Актерите

се поттикнати да ги градат своите карактери исклучиво во соработка со партнерите. Ликот не се одредува како индивидуа, туку во односот со другите ликови. И најситното дејство на сцената е реакција на дејството на другиот. Примерите на Брехтовата работа со актерите не откриваат доминација на конкретен метод на актерска игра или на одредена техника на актерска изведба, туку се пример на достигнување доследност на актерот во однос на режисерските барања. Актерите не се инструираат *однаговор* или *одозгора*, не се третираат како марионети. Напротив, тие се поттикнуваат сами да дојдат до откритија.

Ние главно „градиме од ништо“, испржуваче секакви можности. Говориме тексти, се движиме во рамките на околностите. Полека откриваме што од се што што е интересно. И што го задржуваме, а останилото го отфрламе. Дури што им се посветуваме на ликовите и на мизансцената.

(Brecht, 1975: 125)

Опишувајќи ги првите проби на Берлинер ансамбл на кои присуствувал, Карл Вебер, истакнат театарски режисер кој во 1952 му бил асистент и драматург на Брехт, а по неговата смрт во 1956 продолжува редовно да режира и да игра во Берлинер ансамбл, се сеќава на неформалната атмосфера: Брехт, неговите асистенти и актерите стоеле, пушеле, се смееле. Одвреме-навреме, некој актер ќе се качел на сцената и ќе пробал еден од можните триесет начини да се падне од маса. Вебер мислел дека всушност влетал за време на паузата, сè додека на сцената не се измениле сите актери и тој сфатил дека гледа проба - проба на која најпосветено се трагало по најсоодветниот начин да се падне од маса, кој ќе ги отслика конкретните историски околности во кои се случува паѓањето. (Weber, 1967: 102-103)

Подготовката на претставата се однесува на работа на текстот, кој има третман на историски документ, чии историски и социјални контексти се откриваат со повеќеслојна анализа преку процес од проби со целиот ансамбл во три фази: читачки проби и грубо поставување на мизансцената (1), идентификување на актерите со ликот (2) и структурирање на гестуси и на мизансцена (3).

Првата фаза се состои од развивање на првите впечатоци за драмата и за ликот со постојано трагање по причините за неговите постапки со кое се откриваат контрадикторностите во него – несогласувањата на неговите лични чувства и ставови со побарувањата на општеството. За разлика од Станиславски, чиј приод се темели на тоа дека сите постапки на ликот се условени од неговиот карактер, што кај публиката поттикнува соживување и извесна психолошка дебата, Брехт причините за однесувањето на ликовите ги бара во околностите во кои тие живеат и постапуваат. Тоа поттикнува етичка дебата бидејќи гледачот е доведен во состојба да биде критичен кон она што го гледа на сцената. Ако околностите, а не човечките потреби, се оние што го условуваат однесувањето и владеат со него, актерите настојуваат да ги прикажат како променливи за публиката да се почувствува поттикнува да ги менува. Таквото проучување на ликот се одвива само низ проучување на околностите во драмата и на неговото место во драмата воопшто. За систематичното истражување на историските и социјалните контексти на фабулата, Екехард Шал вели: „Пред почетокот на пробите, сакам да го проширам и да го продлабочам моето знаење. Ако сè внимателно се прочита, а не само да се протрча низ материјалот,



доаѓаме поблиску до она што ни е потребно за изведбата. Акумулираното знаење ја поттикнува креативноста на пробите, се ефектуира.“ (Shall, 1981: 99-100)

Втората фаза е *Станиславскијанска* фаза во процесот на Брехт. Брехт никогаш, особено не во својата зрела фаза во која и се случува работата со Берлинер ансамбл, не ги отфрлил емоциите и психолошката доследност. Напротив. Работата на Брехт со актерите е нивно предводење низ употребата на цела палета познати актерски техники, од гласовни и физички до техники на достигнување конкретна емоција. Отстапувањето од *Системот* на Станиславски се случува постепено низ процесот и е директно условено од новата улога која, според Брехт, театарот треба да ја има. Оваа фаза може да се детерминира како сеопфатна и длабока потрага по вистината за ликот во субјективна смисла. Целта е да се открие што повеќе за ликот, за потоа, во следната фаза, од сето тоа да се издвои и искористи само тоа што го одредува неговото општествено однесување. Да се помести фокусот од психолошкото кон општественото: не она што ликот е, туку она што тој го прави. Вежбите не се насочени кон укинување на емотивната доследност, туку кон откривање можности чувствата на актерот да бидат поинакви од оние на ликот. Тоа е неопходно за актерот да може да оствари таков однос кон ликот со кој ќе може едновременно на сцената и да го претставува, но и да го набљудува однадвор, објективно и критички. Така публиката постојано да се прашува себеси за она што се случува на сцената.

Јас не играм емоции, играм однесувања. Не е важно што чувствуваш тука и тука (покажува на лавата и на градиште), никој не го интересува тоа. Мораш да пронајдеш наговорешна експресија за тоа што ти мислиш и то сакаш. (Shall, 1981: 100)

Одредување на позициите кои ликовите ги имаат еден кон друг, на ниво на физички израз, е услов за апсолутно транспарентната физичка одреденост на фабулата карактеристична за Брехт. Тоа одредување се случува во третата фаза - фаза на откривање на ликот *однадвор*. Во оваа фаза, преку заедничка соработка на ансамблот, актерот го утврдува местото на својот лик во односот со другите. Највисоката цел е во изведбата да се достигне дијалектичко единство на презентацијата на ликот во неговите односи во општеството и реалистичката емотивна основа достигната во фазата на идентификација. Дијалектичката смена на доживувањето (не преживувањето!) и претставувањето е едно од основните обележја на играта на актерот на Брехт.

Чистите големи емоции и размислувања треба да се изостават. Јас се обидувам секоја улога да ја играм на социјално детерминиран начин, особено конфликтните, и да ги редуцирам емоциите со објективна, реална процена. Кога висинските емоции ќе се преточат во ставови, тие поворно стануваат големи, но на еден друг начин, кој ојкако еднаш ќе се потврди, останава актуелен засекогаш. (Shall, 1981: 102)

Актерите на Брехт претставуваат многу повеќе од она што го играат. Едновременно го претставуваат ликот, но ги застапуваат и своите ставови за неговите постапки. Опишувајќи го својот впечаток за играта на Екехард Шал и за актерите на Брехт воопшто, Џозеф Чајкин, режисер и долгогодишен соработник на Питер Брук, вели: „Актерите се *двојни агенти* - понекогаш работат за ликовите, а понекогаш за себеси... Никогаш не мислам дека тој (Екехард Шал) игра

некој лик, ниту, пак, дека се игра себеси. Игра како *воен агент* кој едновременно е дел од двата света – оној на претставата и на ликот, ама и дел од својот личен свет.“ (Chaikin, 1991: 16)

Актерите се соживуваат со ликот/ликовите онолку колку што би се соживеале кога би сакале да ги претстават во секојдневието. Просто да ни го *раскажат* својот карактер или она што се случува на сцената. Таа постапка може да се нарече едновремена реконструкција и деконструкција на ликот, но не и градење лик и емотивна доследност кон него. Нивната игра личи на својвиден *форшил* – се подвлекува техничкиот дел на изведбата и се остава впечаток дека тоа е само еден од можните начини за изведување на сценското дејство. Од актерите се бара капацитет постојано да *влегуваат* и да *излегуваат* од ликот, да демонстрираат и да коментираат, сè во полза на јасно претставување на идејата. Тоа најчесто подразбира владеење со широк спектар актерски техники: мим, клоновски трикови, азиски изведувачки техники, пеене.

Преведувањето конкретна емоција во типизирано сценско дејство е карактеристична традиционална кинеска актерска техника. Брехт ја проширува додавајќи ѝ општествен контекст. Секоја сцена се состои од т.н. *џрунгџестис* – заедничка интерпретација на содржината на сцената на сите ликови преку односите меѓу нив. Секој *џрунгџестис* се состои од општествен гестус (*og Geste* - *џерм. „џест“*) – миметичка експресија на општествените односи на луѓето во една историска епоха. Гестусот го претставува општественото јадро на секоја сцена. Тој произлегува од општествената поставеност на ликовите еден кон друг и претставува презентација на економските и социолошки контрадикции на човековиот идентитет и однесување. Гестусот е општествено-политички, а не естетски поим: овозможува историските детерминанти конкретно да се манифестираат низ физичката елаборација на мотивирани акции кои ликовите ги движат од една во друга сцена. Гестусот произлегува од општествената позиција и историјата на ликот и се одредува со внимателно откривање на контрадикциите во неговото однесување и во она што тој го говори. Во процесот на проби се истражуваат дури и најситните движења кои би го одредиле ликот во однос на околностите во сцената.

Хелена Вајгел ја одредува контрадикцијата на ликот на Мајка Храброст со физички манифестации на нејзиниот однос кон парите: гризењето на паричките за да се осигури дека се сребрени, постојаното пребројување... Овие навидум стилизирани и пренагласени ситни сценски дејствија својот вистински израз и ефект го добиваат во последните сцени, кога Мајка Храброст, плаќајќи за погребот на последното дете изгубено во војната, одново ги пребројува парите и во моментот пред да ги даде, зема една паричка и ја враќа назад во џебот.

Сепак, најсовршениот пример на гестичен израз кој содржи совршен баланс на гестична елаборација на ликот и конкретен израз на емотивниот контекст на сцената е прочуениот безгласен крик на Хелена Вајгел како Мајка Храброст во моментот кога ја дознава веста за смртта на својот син Швајцарско Сирење. Останувајќи неподвижна на триножникот, таа широко ја отвора устата, толку широко што се добива впечаток дека во секој момент ќе ѝ пукне вилицата, но не испушта никаков звук. Ова е непрекорен пример на внимателна физичка елаборација на тагата и на очајот кои се толку зачудувачки што на гледачот не му оставаат простор просто да се соживее и комплетно да сочувствува. За да биде појасна одговорноста на мајката за сопстве-



ната несреќа, во моментот на безгласниот крик, војникот што ја носи лошата вест ја напушта сцената. Тоа е оној ист војник што Мајка Храброст пред неколку сцени имаше можност да го потплати за да си го заштити синот, но не го направи тоа. Од актерите на Брехт се бара токму ваква подготвеност за конкретни физички манифестации на чувствата и интимните ставови, ваков совршен баланс на претставувањето и доживувањето.

Гестусот е клучен аспект на тренингот на актерите кај Брехт и е одредувачки квалитет на неговите претстави. Во смисла на актерски израз, тој во себе ја вклучува и содржината што се игра, ама и коментарот за истата. Кога гестусот е соодветно изведен, публиката добива длабок впечаток за сценските случувања дури и без актерите да изустат еден збор. Гестусот е презентација на одреден став. Во него ставот ги надгласува зборовите.

Целта на Брехт е со своите претстави кај гледачот одново да го разбуди вниманието така што кај него ќе предизвика градење критички став. Брехт се обидува во претставите да ги нагласи, илуминира, оние места, појави и односи кои во животот ги нарекуваме *нормални појави* и на нив веќе не реагираме, бидејќи ни се чинат вообичаени, дури и природни. Оние што ги земаме *здраво за дојово* иако во суштина некои од нив се нечовечни и угнетувачки. Тие места актерот ги игра така што гледачот, одново соочен со *навиките и нормалните појави*, ќе се праша: „Зошто? Зошто токму ова? Зошто токму вака? Колку убаво длабока мисла, но зошто актерот така ја изговара?“... И така, преку заклучоци ќе ја увиди *реалната реалност*, вистинското значење на нештата.

Сценските случувања ги прикажуваат социјалните контрадикторности – спротивности меѓу субјективноста на ликовите и вистинското приспособување на нивните позиции, ставови и чувства во однос на реалните околности. Така, на гледачот му се овозможува да биде критичен од општествен аспект. *V-ефект* (*Verfremdung Effekt*) е техника на актерска уметност која се користи за на прикажаните односи меѓу луѓето да им се даде печат на нешто што не е вообичаено и очигледно. *V-ефектот* не е метод сам по себе. Тој само ја означува припадноста кон одредена естетика. Во техничка смисла е стар и не го има откриено Брехт. Го има кај секој добар комичар. Брехт само се обидува да му најде нова употреба. Основа за неговото остварување е кршењето на фамозната театарска илузија: уривање на познатиот четврти ѕид. Во текот на брехтијанските претстави светлата во публиката остануваат запалени и по почетокот на претставата, гледачот се држи во постојана напнатост. „*V-ефектот* е едноставен. Може да се постигне на разни начини – преку игра, со костимите, со уредувањето на сцената, со изведба на песните. Во суштина, секој еклектицизам, секоја промена на стилот е *V-ефект*. Кога контрадикцијата е препознаена, таа на сцена може да се реализира на начин што ви се чини најсоодветен, кој ќе биде најефектен. Кога контрадикцијата ќе ѝ биде јасно прикажана на публиката, таа веднаш ќе се праша „Зошто?“ - вели Шал, објаснувајќи го *V-ефектот*.

Ако целта на една сцена е на публиката да ѝ се прикаже невообичаеноста на секојдневно-то, репликите, кои се чинат како логичен и вообичаен текст, актерите ги изведуваат необично. Вежбите со кои се постигнува таа необичност се состојат од систематичен приод кон текстот

чија цел не е да се дојде до она што Станиславски го нарекува поттекст, туку до метатекстот содржан во текстот, кој го поврзува со надворешниот свет, светот што треба да се менува. Тој метатекст се бара преку одговорите на низа прашања за секоја реплика која актерот треба да ја изговори, како:

- На што се однесува оваа реплика? Што таа значи?
- Во кои околности е изговорена?
- Кој ја изговара?
- Кому му служи оваа реплика?
- Кој тврди дека таа е од полза?
- Кое физичко дејство ѝ одговара?
- Кои реплики произлегуваат од неа? Со кои други реплики таа може да се потврди и застапува?

Дел од овие прашања му се повеќе од познати на секој актер кој се образовал на *Системот* на Станиславски, но дел од нив се однесуваат исклучиво на општествениот контекст или, поточно, на метатекстот на претставата. Токму нивното „активирање“ е она што обично го сметаме за оригинално *брехтвијанско*. Токму тие му служат на создавањето и изразувањето на коментарот за тоа што се говори, кој самиот се содржи во начинот на говорење.

Остварувањето на објективен, критичен став кон она што се говори, актерот го реализира со серија понудени вежби како говорење на текстот во трето лице, во минато време, говорење на текстот и ремарките, додавање на „не... но“ во репликите (секогаш кога прашуваме „Зошто?“ да се прашаме и „Зошто да не?“). Така се остварува однос кој се содржи во начинот на говорење на текстот дури и кога во една фаза на процесот овие *технички йомагала* ќе се изостават и текстот ќе почне да се говори како што е напишан.

Актерот е аларм на општествената условеност на секоја човечка постапка, дури и на онаа најсекојдневната. Тој мора постојано да ја практикува својата љубопитност, постојано да се чуди, да се изненадува, секојдневните нешта да ги доживува и да ги претставува на несекојдневен начин за да го поттикне гледачот да се посомнева во нивната конечна даденост. Затоа тренингот за актерите кај Брехт почнува со набљудување на надворешниот свет. И тоа извонредно внимателно и систематично набљудување. Набљудување водено од постојано препроведување.

Актерот не може да знае/чувствува/игра нешто што не го увидел, што не го забележал. Очигледното мора да се види доволно јасно за во истото да можеме да се посомневаме. Секое набљудување вклучува критички пристап, бидејќи без него секое *имитирање* на општествени-те случувања и процеси е неоправдано. Недостига јасен личен став за она што нè опкружува и она што ни се случува, а токму тој е основата на играта на актерот.

Ако сте навистина актер, не постои начин да се заштитите од надворешниот свет, да живеете под стаклено своно, да не ве допираат бесмисленостите и неправдата. Ако сте навистина актер, вие сте во постојан допир и со историјата и со актуелните општествени случувања.



И оттука прашањето - Зошто марксизмот на Брехт и неговото верување во утопискиот потенцијал и отворената политичка ангажираност на уметноста, денес сепак не ни се чинат застарени, историски нерелевантни? Вистинското прашање е дали токму тоа е симптоматично? Дали начинот и причините поради кои денес му се навраќаме на Брехт индицираат дека, во денешното општество, нешто е тргнато прудолу, *заедно* со улогата на уметноста?

Дали прашањата за целта и улогата на театарот, кои ги поставува Брехт, се подеднакво актуелни и денес? Зарем не е вистина дека денес живееме во околности чии консеквенции не се многу поинакви од оние што го трансформираа светот по економскиот колапс во 1929? Зарем денешното прашање за улогата на театарот во општествените промени не е подеднакво актуелно како и во 30-тите, кога левичарите му се спротивставија на фашизмот и на сталинизмот?

Вистинските *пеејарци* мечтаат за театар кој има моќ да го смени светот. Вербата во таа негова моќ е неопходна, без неа нема смисла да се прави театар. Секако, целокупната уметност е фикција, претпоставка за реалноста и вистината, но на нас е да забораваме на тоа. Нашата уметност не смее да биде цел сама за себе. Таа не смее да рефлектира нечии туѓи погледи и ставови. Вистини кои некој друг сака да ни ги наметне како единствени точни. Зашто правењето театар е исклучително одговорна работа. Особено во време во какво што живееме денес. Зашто на ваквото време не му прилегаат *прејисјави за мали деца*. Веќе нема простор за премолчување, за забавување. Нашите костими не може да бидат кадифени, нашите реплики треба да бидат поостри, да сечат како нож. Зашто театарот денес има морална обврска да ги искористи своите моќи и да го промени светот. Да го направи подобар!

Користена литература:

Brecht B. (1975) "Über die Arbeit am Berliner ensemble", in Werner Hecht (ed.) *Brecht im Gespräch, Diskussionen, Dialogue, Interviews*, edition suhrkamp 771, Frankfurt/Mein:

Suhrkamp

Brecht B. (1967) *Gesammelte Werke in 20 Banden*, Werner Hecht (ed.), Frankfurt/Main:

Suhrkamp

Brecht B. (1979) *Dialektika u teatru*, Beograd:NOLIT

Brook, P. (1972) *The Empty Space*, Harmondsworth: Penguin Books.

Chaikin, J. (1991) *The Presence of the Actor*, New York: Theatre Communications Group

Schall, E. (1981) од отворениот разговор со студентите на Роуз Брафорд Колеџот во Англија во 1981 објавен во *New Theatre Quarterly* volume II number 6, May 1986, Cambridge University Press, England. Editors Clive Barker and Simon Tussler; pg. 99-105

Thomson R. "Brecht and the Actor Training: on whose behalf do we act?", во Hodge Alison (ed.) (2009) *Twentieth Century Actor Training*, London & New York, Routledge

Weber, C. (1967) 'Brecht as Director', *Drama Review* 11, 1: 102-3

ДРАМАТА ВО СОВРЕМЕНИОТ МАКЕДОНСКИ ФИЛМ

UDK 821.163.3-2:791(497.7)

Сашко Насев

Факултет за драмски уметности,
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“
Македонија

The main idea of our text is the idea of the necessary presents of drama in the contemporary Macedonian films. As topic this is not something new, but, for small cinema as Macedonian cinema is, the present of the drama is question of culture. Absence of good plot is very much characteristic for the feature films in small cinematography. In the contemporary conditions of the new European film, we believe, main aesthetics researches are not with the plot, characters or the story. New European movies are insisting to be “more different” from the American movies for any price! - According our personal researches we discovered that, the drama is the tool for making good, new and better films in small cinematography because of many conditions. Firstly, the plots and characters in the contemporary Macedonian drama are much more precise. Secondly, the dialog of the films is much more realistic. On the end, the drama tradition in our film history is smaller than in the theater. Beside of everything the drama has to be something as “mother” of the modern screenplays and scenarios written in Macedonian tongue.

Keywords: Drama, contemporary Macedonian films, dialogue, screenplay

Зборот филм секогаш потсетува на филмска лента, на „филм“, на ставање лента во фотографски апарати, „на негатив“ од „сто аса“, за да нема проблем со светлото кога аматерски се фотографираат излети, родендени и свадби. Друг збор за таа лента, за тој филм кој со принципот на „хемиска“ реакција запишува дел од стварноста - не постои. Иако постојат, особено денеска, разни видови „правење запис“, на фотографија или како и да се вика она што го гледаме на тие слики. Филмски ленти одамна не се користат. Сè е „електронско“. „Хемијата“ е заменета со „струја“, а нештата се претвориле од аналогни во дигитални. Некогашните инвентивни „сликачи на стварноста“, т.е., ние, фотографите-аматери, заменети сме со мобилни апарати. Подвижни телефони, ајпади и ноутбуци, лесни (по грамажа) лаптопи и слични направи. Фотографии има насекаде, а богами и филмови фрчат на интернет. Дали доаѓаат до нас од „Јутјуб“, „Инстаграм“ или од „Фејсбук“, најмалку е важно. Емитувањето *зайиси од стварноста* станало *граматично*.

Некогаш, пред 80-90 години, *радиошо* и неговото *шекшонско* и драматично поместување на пласирањето на приказните (особено оние од стварноста), довело до сознанието дека сликата и звукот може да бидат две од трите основни естетички изразни средства на еден филм. Водејќи се по таа едноставна логика, денеска се замислуваме над прашањето дали стварноста пополека, но сигурно станува *филмска*. А се знае дека покрај сликата и звукот, трето основно изразно средство на филмовите е *дејствието*, односно *грамата*.

И до тука сè е во ред. Такви се нештата. Таков е естетскиот материјал со кој располагаме. Сепак, треба да се каже дека ние и многу генерации пред нас сме еден вид „жртви“ во однос



на наједноставната дефиниција на драмата. Сите сме слушнале (барем илјада пати) дека литературното творештво се дели на проза, поезија и драма! - Едноставно и неинвентивно. Можеби има читател кој си помислил дека прозата на Гогољ е *недраматична* или поезијата на Рацин е помалку драматична од драмите на Тенеси Вилијамс?! - Нема. Таков читател не постои затоа што творештвото на Гогољ и на Рацин е *сујердраматично*.

Овој тип поедноставување во дефинициите за тоа што е, за жал, ѝ го одземе правото на драмата таа исто како и музиката да биде присутна со својата уметничка сила во времето додека влијае врз сетилата и на тој начин да се бараат вредностите на нејзината посебност. Драмата да се третира како „временска“, а не „просторна“ уметност. Се разбира дека таа (драмата) е и литературен вид, но само ако се изразува во книги. Исто така, драмата е и театарски вид, но ако се изразува на сцена преку пиеси за театарска сцена. Драмата од друга страна, пак, е парадигма за секое пристojно филмско сценарио и за секој снимен филм. Значи, драмата ја има често и речиси насекаде во изведувачките уметности. Не е важно дали се случува со зборови, со слики или со танц. Драмата е драматична сама по себе како факт, приказна што се случува на одредено место, во одредено време и како силно дејство! Боксот е драма, а да не зборуваме за кавга на две пензионерки во автобус за јавен превоз за тоа чија боја на косата е поубава додека истиот автобус излетува од мост затоа што возачот го удрил инфаркт?! - Сè околу нас е драма, а понекогаш и ние сме претворени во драма. Како би се чувствувале ако почнат да ви кркорат цревата на концерт на камерна музика? Драматично возбудени или смирени како будистички монах?

Како и да е, Дејвид Мемет во својата книга „Бамби наспроти Годзила“, барајќи решенија како еден филм да биде успешен, се обидува да изнајде некакви патишта кои драматично ја напуштаат само естетската ангажираност на делото. Тој инсистира филмовите да ја третираат публиката како публика, а не како културен промотор и консуматор. Затоа што според разбирањата на Мемет, публиката сака драма во кино, а културниот консуматор или промотор сака моќ да расудува, не моќ која доаѓа од делото, туку од фактот што некој може да му суди на делото. А и двете состојби се драматични. Во првата емотивно се ослободувате и уживате/се забавувате со драмата пред вас, а во вториот случај драматично драмите со пресуда над драмата?! Затоа, според Мемет, секој од учесниците во процесот, сценарист-филмација-публика, треба да си ја врши својата работа, а не да презема туѓи одговорности и да создава драми околу драмата. На тој начин се воспоставува редот во уметноста. Особено онаа што ја доживуваме како драматична уметност.

Последниве неколку години драмата е присутна во македонскиот современ игран филм. И тоа експлицитно. Според драми - *театарски пиеси* - од познати наши автори во последниве неколку години снимени се три филма. „Ова не е американски филм“, според драмата на Сашо Миленковски, „Балканот не е мртов“ според драмата на Дејан Дуковски и „Соба со пијано“ според драмата „Диас ирае“ на Жанина Мирчевска. И порано во историјата на нашата кинематографија имало реализација на драми преку сценарија во играни филмови („Македонска крвава свадба“, „Црнила“, „Хај-Фај“ и други), но последниве неколку сезони дефинитивно оваа појава е најзабележлива.

Не сакајќи да навлегуваме во естетски анализи и квалификации на самите филмски дела, би сакале да го промовираме фактот дека *врската* на драмата и филмот е одлична. Барем онолку

одлична како кога се адаптира добар роман во филмско сценарио („Црно семе“, „Црвениот коњ“, „Големата вода“ и други). Но, има нешто што ја издвојува оваа појава и врска на современата македонска драма и современиот македонски филм. Тоа е фактот што сите драми до една (претходно споменатите) се мајсторски драми. Занаетчиски совршени, жанровски разиграни, тематски разновидни и, секако, на една инстанца многу над обичните сценарија со долги заплетени акции и „празни“ кадри кои би требало да се рефлексija на режисерската психологија додека снимаат некаков филм. Не! - Ова се радикално добри драми на јаки карактери и моќни преврати со одлични дијалози. Тоа е факт. А такви драми во нашата современа драматургија има многу. Има и многу добри современи романи, секако. А се разбира дека не ја криеме идејата дека е дојдено време во кое е потребно да започнеме да промовираме и една генерација млади, наши драматичари, кои се одлични драматурзи и сценаристи и кои од секоја добра театарска пиеса (или роман) можат да подготват сценарио, т.е. филм. И тука науката сега се повикува на помош – како тоа сознание за нашата свежа драматургија да допре до институциите и до творците од други области? - Да допре до Агенцијата за филм, Македонската телевизија, до сите оние што водат културни политики за трајните вредности на нашата кинематографија?!

Ние сме на мислење, со сиот респект кон сценаристите кои едновременно се режисери или писатели, новинари и луѓе од раскажувачкиот еснаф, значи ние сме на мислење дека современата македонска драма треба да биде основниот архитектонски цртеж на кој ќе се издигнува нашиот нов филм. Затоа што таа „архитектура“ е толку моќна, па може да му понуди десетина филма на светот според македонските современи драми според кои би можеле да зборуваме во иднина и за автохтона, за „скопска“ драмска школа, како некогаш што зборуваа филмовите на Емир Кустурица за Сараево или драмите на Душан Ковачевиќ за Белград, а најнакрај и творештвото на Вуди Ален за Њујорк. За тоа што го споменавме се знае во целиот свет.

Гуруто на современата светска сценаристика Сид Филд, во својата книга „Разрешувач на проблемите на сценаристот“, вели дека структурата е фундаментот, темелот, основата на пишувањето сценарија. Тој вели дека зборот го разбира како градење и ставање на нештата заедно. На купче. Филд нè учи дека пишувањето сценарио е како да градиш и ставаш сцени, секвенци и чинови во една бесконечна празнина од која треба да се изроди некаков почеток, средина и крај. Драма. А ние длабоко во себе веруваме дека токму тоа треба да му се понуди на нашиот современ филм – најпрво добри драми со почеток, средина и крај (се разбира дека не е неопходно да бидат наредени по тој ред), а другото само ќе се каже. Важно е да започнеме со она со што се одликува секоја добра драма – да почнеме да правиме филмови кои прикажуваат нешта и состојби, а не да дојавуваме дека таму некаде има добри идеи, ама, ете, немало добри драми?! - Како да не, за иднината на македонскиот филм ќе се најдат секогаш добри, ма одлични современи драми.

Користена литература:

Mamet David (2008), *Bambi vs. Gondzila*, New York: Vintage Books.

Field Syd (1998), *The Screenwriter's Problem Solver*, New York: Syd Delta Book.



ARS ACADEMICA || БРОЈ 2 || ГОДИНА 1 ||

BODY AND MOVEMENT

UDK 793.322
37.015.31:793.322

Dunja Njaradi

*Department for Performing Arts, University of Chester, UK
Faculty of Music, University of Arts, Belgrade
United Kingdom/Serbia*

Трудот претставува дискусија на тема - основните проблеми со кои се среќаваат студиите за танц и движење. Првиот дел од трудот нуди историски пресек на базичните размислувања за танцот и ги дава причините за релативната запоставеност на студиите за танц во историјата на западната уметност, тргнувајќи од нематеријалноста на танцовиот медиум до неможноста да се артикулираат задоволителни теории на *танцовите* тела иако теоријата за телото и телесноста се мошне популарни во општествените науки. Вториот дел се задржува на поновите прашања за танцовата техника како за начин на размислување за танцот. Танцовата техника се разгледува преку *интимноста* која се воспоставува меѓу танчарите и таа интимност се дефинира на политички и на педагошки начини.

Keywords: the study of dance, body, dance technique, intimacy

In a pioneering paper presented in 1934, French sociologist Marcel Mauss (1973) introduced culturally codified techniques of the body (*techniques du corps*) to sociologists and anthropologists. Mauss pointed out that, although the body is a basic biological category, people use it according to habits and customs of their own societies. Since Mauss' groundbreaking research, the body became cultural as well as biological fact and the role of the body in human action, symbolism and politics has been of long-interest in anthropology and other social sciences.

The research on embodiment especially came to the fore in the last few decades with the advent of feminism and poststructuralism. Other domains of science, such as the various domains of cognitive science and philosophical approaches based on phenomenology, have also devoted special attention to and raised significant interest in the ways in which the specific nature of human embodiment contextualizes and makes a contribution to our mental states and properties (Clark, 2008). Dance studies seemed to fall outside this general shift in social sciences, that is, this interest in the body did not foster the better understanding of human movement (Farnell, 1994; Desmond, 1993; Koritz, 1996). Brenda Farnell in her *Ethno-Graphic and the moving body*, argues that there is a fundamental problem with Western ways of viewing human movement. She suggests that despite an upsurge of interest in 'the body', an understanding of a person as a moving agent is still absent from cultural theory and ethnographic accounts (Farnell, 1994). Jane Desmond traces this 'turn to the body' in the social sciences with the advent of cultural studies, concluding, much



in line with Farnell, that this critical work focused on the representation of the body rather than on bodily movements/actions. To Desmond this 'academy's aversion to the material body, and its fictive separation of mental and physical production, has rendered humanities scholarship that investigates the mute dancing body nearly invisible' (Desmond, 1993:34).

The second interrelated problem that dance studies faces is the almost ontological condition of dance: dance vanishes– 'It doesn't "stay around" (for such is the unfortunate condition of its materiality)' (Lepecki, 2004a:130). The ephemeral nature of dance performance is one of the oldest and most pressing questions for the whole project of dance theory (Noverre, 1983; Siegel, 1972; Lepecki, 2004b, Franko, 1995; Sparshott, 1982; Carter, 2004a; Thomas, 2004; Foster, 1996a). Marcia Siegel summarizes this issue as follows:

People are thrilled by it because it is so singular an occurrence. When you have seen a dance, you've done something no one else will do again. But for this very reason scholars can't get hold of it. Dance leaves them with nothing tangible to analyze or categorize or put on reserve in the library. (Siegel, 1972:pxiii)

Marcia Siegel further claims that dance's ephemerality is often mistaken for triviality and is the reason for the relatively subordinate position of dance within the system of art, and, I would add, for the underdevelopment of dance studies. Indeed as early as 1760, one of the first dance critics, writer and choreographer Jean-Georges Noverre cried:

Why are the names of maitres de ballet unknown to us? It is because works of this kind endure only for a moment and are forgotten almost as soon as the impressions they had produced [...]. (Noverre 1760, cited in Copeland and Cohen, 1983:10)

One of the ways of capturing dance's ephemerality throughout dance history (in order for dance to have a history) is through writing and seeing dance as a written text. Mark Franko in *Dance as Text: Ideologies of the Baroque body*, claims that '[a]t the dawn of theatrical dance in France, choreography was frequently likened to, and indeed contrived to suggest, a written text' (Franko, 1993:15). The other, more recent, but interconnected ways of 'capturing' and historicizing dance is through extensive documentation, preservation and reconstruction of dances especially of the early American modern dance era (Thomas, 2004:32). Of course seeing dance or a dancing body as a text, has historical repercussions and dynamics within histories of dance theory. Here I am thinking about specific post-structuralist approaches to dance that re-emerged in dance studies, albeit from different theoretical, historical and political standpoints. Dance writings such as criticism, notation, autobiographies are one way of documenting/preserving dance history. Seeing dance as a text, from whichever historico-theoretical standpoint is one way of understanding/analysing dances in their historical contexts. The second possible way of thinking about dance history is through the development and succession of dance technique(s) and this pathway will be considered in detail in the next section.

Dance technique and dance stories

According to the prominent early twentieth-century critic, John Martin, with the succession of Romantic ballet the technique ceased to be '[...] supplementary reinforcement to (the dancer's) art...it is the dance itself' (Martin, 1980:302). What Martin implies is that only with the 'victory' of ballet's 'pure' technique in the nineteenth-century Romantic ballet, did ballet finally become an art in itself detached from opera, pantomime, and acting. To understand the change Martin implies it is helpful if we look at, for example, Noverre's eighteenth-century understanding of ballet. Noverre divided dance into technique (what he calls mechanical or technical dancing) and the artistic component (what he calls pantomime and narrative dancing) (in Franko, 1993:146). Needless to say Noverre places much more emphasis on the artistic component to define 'good' ballet. Although the question of the artistic and technical components of dance is far from being resolved as Martin implies, there are good reasons to pay attention to dance technique.

First of all, the development of dance technique could provide analytical lenses to look at gender, and the social and cultural circumstances of a given historical epoch. However, technique is also a live and physical signature passed from a dance master to pupil and consequently 'rewrite[s] bodies' and communities' relationship to space and time, and to the intersections of both [...]' (Hamera, 2007:60). Dance technique also delineates dance from other socially constructed movements of the body. Randy Martin observes that:

[t]echnique can be viewed as producing both the dancer's means of sustenance and the basis of exchange, both among other dancers and between culture and polity [...] Technique is the means through which the raw kinetic materials of dance are transformed into movement which have identifiable and repeatable value within dance [...]. (Martin, 1990:112)

There are several means by which we can observe the development of dance technique. First of all, unlike dancers from previous decades who were usually educated exclusively in one technique (ballet, Graham, Cunningham, and others), contemporary dancers are encouraged to train their bodies in as many techniques as possible in what Susan Foster calls the phenomenon of the 'hired body'. To Foster, this eclectically trained dancer as a 'hired body' is shaped by economic forces and lacks depth and specific artistic vision (Foster, 1997). I will not take issue with the implication of this statement regarding the artistic lack of the 'hired body', but draw attention (as Foster rightfully does) to the idea that technique and training patterns are shaped also by economic imperatives.

The second important issue related to dance technique is that historically it seems that technique is getting more and more technical, i.e., acrobatic (Gard, 2006; Wainwright and Turner, 2004). As one dancer recently observed:

Technical levels have improved dramatically around the world [...] when you have someone like Sylvie Guillem [Principal dancer of the Royal Ballet], who has that kind of body [almost skeletally thin and incredibly flexible] you wonder where one day it's going to stop. I just wonder how much you can push their bodies to the limits. The thing is bodies have changed dramatically over the years...I think as dance goes it's like an evolution of mankind. Bodies will change to adapt to do



better and better things. It's much more athletic than it was 20 years ago. (cited in Wainwright and Turner, 2004:325)

This quotation opens up some important questions. Generally, it points to the way in which the body has historically been invaded and transformed by subjective definitions that accord with particular sociocultural values and aspirations. More specifically, it points to the way we might think about the relationship between dancing bodies and the development of (bio)technologies (De Spain, 2000), a question that seems to be gaining in urgency. Increasing technical demands on dance bodies, however, can be also seen as inherent in the internal development of ballet technique. Hammond and Hammond (1979) observe ballet history from the perspective of development of its technique. They claim that the development of technique has less to do with talented individuals (famous ballet masters) who had been 'inventing' new and daring steps, but instead, in Weberian fashion, they emphasize the accumulative character of technical development—changes are only imaginable and new possibilities arise only from within existing technical conventions. Hammond and Hammond's research is significant as they emphasize ballet's technical history and occurring changes as twofold—both influenced by external social, cultural and political factors and deeply rooted in already existing technical traditions and pasts.

Judith Hamera (2007) reimages the role of technique in dance, describing it as both an object of dancers' study, but also an everyday practice that brings dancers together. Illustrating how technique serves as archive, Hamera describes how dancers refashion older technical forms to forge new identities. Hamera follows how dancers express themselves through dance technique and understand the expressions of others through that same language.

However, Hamera's take on dance technique also contains significant links between art of dance and community building. She explains how the connecting tissue between transcendental and spiritual dimensions of art and hard physical practice, reveals itself in the everyday acts of rehearsing, risk-taking, cleaning and sharing. In fact this is the greatest contribution of Hamera's work for understanding of dance communities. There is an intimacy among dancers which is cultivated through a shared understanding of the body's physical limits, the metaphors used to organize the body in practice, and the sharing of personal stories in the studio all of which leave that mark on the workings of dance technique. Thus, in general, the affective and embodied 'work' of dance can shed some light on the embodied aspects of participation (within ethnic, national or global communities). In Judith Hamera's words, dance technique:

[...] recreates neighbourhoods as sites of productive, diverse allegiances. It transforms the sparseness of studios into home places and bodies into maps. It organizes relationships across culture and class to form affective environments, geographies of the heart. (Hamera, 2007:60)

Similarly to Hamera, Deborah Kapchan (2006) explores aesthetic and linguistic practices of the salsa community in Austen, Texas. Kapchan describes 'communities of affect' based on shared intimacies rather than on blood or genealogy. These communities of affect create a 'public'

home, a space of intimacy in public sphere that perhaps challenges the established historical concepts of 'private' and 'public'. Both Hamera and Kapchan follow the work of queer theorist Lauren Berlant in imagining community through intimacy with Hamera concluding that 'real and vicarious intimacies create and expand possibilities for community within the global city through the accumulation and deepening of interpersonal exchanges' (2007: 18). This critical linking of interpersonal exchanges to matters of dance technique, aesthetics and politics, reflects a wider move in emerging dance and performance methodologies.

Conclusion: Dance pedagogy and politics

Recently the political and ethical potential of dance practice and dance pedagogy became important considerations for both dance practitioners and dance scholars (Lewis, 2007; Mowitt, 2008; Peter, 2005). Ramsay Burt and Valerie Briginshaw edited the volume *Writing Dancing Together* (2009) in which they gave voice to topics related to the ethics of dance performance and dance creation, but they also raised a question of the ethic of writing (about) dance as a collaborative process. Within the US field of dance studies, it was Randy Martin (1998) who forcefully connected dance with the political, developing the idea of dance as a reflective body practice that can serve as a model for the political mobilization of bodies. Along the same lines theorist Bojana Kunst claims that the main characteristics of contemporary cultural and economic relations is the so-called economy of proximity, which means: '[...] a shift from the autonomy and dynamism of movement to the broader social and cultural distribution of bodies' (Kunst, 2010:85). Although Kunst was referring to changes in contemporary dance, this shift towards an ethics of performing and spectatorship is also characteristic of post-dramatic theatre as discussed by Lehman (2002). Lehman argues that the specific quality of theatrical perception in post-dramatic theatre is not only aesthetic but also entails an ethic of performing and spectatorship: 'In the reality of theatre itself the co-presence of actors and audience can make us aware that communication always means responsibility' (Lehman, 2002:76).

Dance technique therefore entangles plethora of political and ethical questions which are surfacing in a broader field of performing arts and in an increasingly globalized dance communities. To return to Randy Martin, dance can only be political if it can stand for a more general hermeneutic of practice. And stories about dance (and dance technique) are pivotal to this, because after all: 'while dance may not be signifiable, stories about dance certainly are' (Martin, 1985, 57).

**References:**

- Briginshaw, V. and Burt, R. Eds (2009) *Writing, dancing together*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Carter, A. (2004) Introduction. In: A. Carter, ed. *Rethinking dance history: a reader*. London: Routledge, pp.1-10.
- Clark, A. (2008) Pressing the Flesh: A Tension in the Study of the Embodied, Embedded Mind? *Philosophy and Phenomenological Research*, LXXVI(1), pp.37-59.
- Copeland, R. and Cohen, M. eds. (1983) *What is Dance*. Oxford: Oxford University Press.
- Desmond, J. (1993) Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies. *Cultural Critique*, 26, pp.33-63.
- De Spain K. (2000) Dance and Technology: A Pas de Deux for Post-Humans. *Dance Research Journal*, 32(1), pp.2-17.
- Farnell, B. (1994) Ethno-Graphic and the moving body. *Man, New Series*, 29, pp.929-974.
- Franko, M. (1993) *Dance as Text: Ideologies of the baroque body*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Franko, M. (1995) *Dancing Modernism/Performing Politics*. Bloomington, Ind: Indiana University Press.
- Foster, S. (1996) *Corporealities: dancing, knowledge, culture, and power*. London; New York: Routledge.
- Foster, S. (1997) Dancing Bodies. In: J. Desmond, ed. *Meaning in Motion: new cultural studies of dance*. Durham; London: Duke University Press, pp.235-257.
- Gard, M. (2006) *Men Who Dance, Aesthetic, Athletic & Art of Masculinity*. New York: Peter Lang Publishing.
- Hamera, J., 2007 [2011]. *Dancing Communities: performance, difference, and connection in the global city*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Hammond, P. and Hammond, S. (1979) The internal Logic of Dance: A Weberian Perspective on the History of Ballet. *Journal of Social History*, 12(4), pp.591-609.
- Kapchan, D. (2006) Talking Trash: Performing Home and Anti-Home in Austin's Salsa Culture. *American Ethnologist*, 33(3), pp.361-377.
- Koritz, A. (1996) *Re/Moving Boundaries. From Dance History to Cultural Studies*. In: G. Morris, ed. *Moving words: re-writing dance*. London: Routledge, pp.88-107.
- Kunst, B. (2010) The Economy of Proximity. *Performance Research*, 14(3), pp.81-88.
- Lehman, H.T. (2002) The Political in the Post-Dramatic. *Maska*, 17(74-75), pp.61-72.
- Lepecki, A. (2004a) Inscribing dance. In: A. Lepecki, ed. *Of the presence of the body: essays on dance and performance theory*. Hanover, N.H.: Wesleyan University Press, pp.124-140.
- Lepecki, A. (2004b) Concept and Presence: The New European Dance Scene. In: A. Carter, ed. *Rethinking dance history: a reader*. London: Routledge, pp.170-182.
- Lewis, T. (2007) Philosophy–Aesthetics–Education: Reflections on Dance. *The Journal of Aesthetic Education*, 41(4), pp.53-66.
- Martin, R. (1985) Dance as a Social Movement. *Social Text*, 12, pp.54-70.
- Martin, R. (1990) *Performance as political act: the embodied self*. New York: Bergin & Garvey.
- Martin, R. (1998) *Critical Moves: dance studies in theory and politics*. Durham, NC.: Duke University Press.
- Mauss, M. (1973) Techniques of the body. *Economy and Society*, 2(1), pp.70-88.
- Mowitz, J. (2008) Spins. *Postmodern Culture*, 18(2), no page.
- Noverre, J. (1983) Letters on Dancing and Ballets. In: R. Copeland, and M. Cohen, eds. *What is dance? Readings in theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press, pp.10-15.
- Peter, A. (2005) Somaesthetic, Education, and the Art of Dance. *The Journal of Aesthetic Education*, 39(1), pp.48-64.
- Siegel, M. (1972) *At the vanishing point: a critic looks at dance*. New York: Saturday Review Press.
- Sparshott, F. (1982) Why Do Philosophers Neglect the Aesthetic of the Dance? *Dance Research Journal*, 15(1), pp.5-30.
- Thomas, H. (2004) Reconstruction and dance as embodied textual practice. In: A. Carter, ed. *Rethinking dance history: a reader*. London: Routledge, pp.32-46
- Wainwright, S. and Turner, B. (2004) Epiphanies of Embodiment: injury, identity, and the Balletic body. *Qualitative Research*, 4(3), pp.311-337.

VINKO GLOBOKAR: A NON-MUSICAL POETICS OF MUSIC

UDK 78.071.1(497.4) Глобокар, В.
78.01

Leon Stefanija
*Department of Musicology, Faculty of Arts,
University of Ljubljana
Slovenia*

Прилогот ги анализира погледите на создавање како што се изнесени во експлицитната поетика на Винко Глобокар (1934), пред сè во неговите две книги, *Inhale ↔ Exhale* (Ljubljana: Slovenska Matica, 1987) и *Laboratorium. Texte zur Musik 1967-1997* (Saarbrücken: Pfau, 1998). Кај Глобокар може да се одредат три меѓусебно поврзани сфери на интерес кои го етаблираат како еден од најпознатите словенски композитори и тромбонисти.

- Како ученик на модернизмот од педесеттите години на минатиот век, неизмерно го интересираат релациите на тоа што е музичко и тоа што ги преминува границите на музиката.
- Како уметник кој е роден во туѓина и кој целиот живот го минува во странство, со изразена чувствителност за социјалните прашања, постојано се враќа на прашањата во врска со околината на уметникот: ги тематизира односите на своето место меѓу други продуктивни и репродуктивни уметници, меѓу индивидуум и колектив, меѓу колективи итн.
- Како уметник на генерацијата во која индивидуалноста постојано бара потврдување, постојано се бори за својата уметничка слобода. За него секое музичко дело е нова авантура, а секој почеток повторно пронаоѓање.

Прилогот е преглед на овие три главни тематички од музичката филозофија на Винко Глобокар и на неговиот – ако може со ознака за жанр да се опфати целосно неговиот опус – музички театар.

Keywords: Vinko Globokar, avant-garde music, musical modernism, contemporary music, Slovenian music, French music

Ranking with the most eminent classics of the 20th century, Vinko Globokar does not require a detailed presentation; it would be therefore appropriate to make at the outset only a brief summary of his life.

Vinko Globokar was born on 7th July 1934 in a Slovene emigrant family living in Anderny in France. From the age of thirteen to the age of twenty he lived in Ljubljana, where he finished secondary music school. He continued his studies at the Paris *Conservatoire national supérieur de musique*, where he studied trombone under Professor Andre Lafoss. He graduated in trombone and chamber



music, and then studied composition and conducting with René Leibowitz and composition with Luciano Berio in Berlin. He lived as a composer and performer in Buffalo, and set up New Phonic art, a quartet for free improvisation. He lectured at the Musikhochschule in Köln, whilst in Paris he was the head of the department for vocal and instrumental music at IRCAM. At present, Globokar, a cosmopolitan often returning to his hometown Žužemberk, lived long in Berlin and lives right now he lives in Paris unless he is roaming some distant places in pursuit of new artistic challenges.

His oeuvre, now available for scholars in the archives of Paul Sacher Stiftung, is a fairly rich one, consisting of musical scores, performances and written word. And it is primarily his word that interests me. My aim is to reflect on the common threads that run through all of his activities and have found clear diction in his texts: at the heart of his creation and reflection are his reactions towards the environment. Closer examination of his reactions reveals three themes featuring prominently in his work: 1) the relationship between what remains in the realm of music and what goes beyond it; 2) the issue of the artist's environment and 3) the snares of the inventor's freedom. In what follows I shall focus on those three positions by Globokar – as a musicological compliment to his 80th birthday.

In the realm of music and beyond: music, musics and non-music –

In 1996, *Delo*, a Slovene daily newspaper, featured Globokar's article, in which he expressed an afterthought, typical of his spiritual horizon: I may have never said »Let's go home«, but often you would hear me say »Let's go« as we were setting off for France, Germany, the United States, France and Germany again.¹ His way of life has not only contributed to an array of environments he was exposed to, but also to the moulding of his attitude towards the world as well as his artistic and creative point of view.

Having been exposed to different environments with various sorts of music, Globokar is not familiar just with one music. Unlike many, who view a musician or a composer as participating in one and only music, Globokar has hardly been attracted to music as a celestial otherworld or *musica perennis*:

»I came across a trombone in a very funny way. Upon my arrival to Yugoslavia I lived in a hall of residence... There was a small dance orchestra. I wanted to play a trumpet but they already had it covered. »Why don't you take up a trombone« they said. So off I went to the music school to borrow the instrument. It was the first time I saw it up close. I remember being disappointed because it sounded too low ... What's more, I also became a composer more or less by chance. After all, even at the Paris Conservatoire I could only take interest in jazz. I reached thirty when I wrote my first composition, a highly extensive cantata on Majakovski's text ... VOIE ... Then I did it again and again, and only later did I realise that people thought of me as a composer.«²

Small wonder that all repeated attempts to put Globokar's music into a specific musicological framework have encountered formidable obstacles. After all, Globokar is highly cautious in defining music as an institution. His aim is not to create an institutionally recognisable music belonging to a certain group or school ... Nor does he try to create a music initially playing a nation-building role or a music composed by *infant terrible* with a suspiciously self-presentative, seditious or similarly

arbitrary and indecent objectives. His sonorous works are nevertheless clearly recognisable, as are his artistic themes. The latter are the result of the mature toughness refined by experience and the lively spirit of a child as well as different forms of his artistic realisation.

Globokar concurrently pays attention to his environment and sounds emerging from it. Always regarding music as a consequence - be it a consequence of »an idea, an issue, worry, a problem or an event transcending music«³. Globokar regards the question of the purpose and message of music as being of equal significance as the question of »how to compose?«⁴. »The art is not only an emotional and personal expression, it is also a criticism.«⁵ Globokar sees criticism in every great music created in the West: »Lack of concessions is typical of the work.«⁶ Each creation is also a criticism simply because »every activity is political«⁷.

Aesthetically, Globokar's music is *homeless*. It eludes the grasp of established institutions and thus risking becoming a negative and *rebellious* institution itself. However, it would be questionable to think of his work in terms of auto-institutionalisation. Of course, Globokar, like some avant-garde extremists, insists on the relationship of honesty which should be retained with courage even though the audience might vote with their feet⁸. However, unlike them, he does not strive for newness just for the sake of it, nor does he create on behalf of tomorrow. Rather, his attention is devoted to the present - a mixture of what was and what is to come. He believes that this very moment holds more clues for what is to come than a hardly definable idea about the future as advocated (among others) by avantgardists. Taking neither a negative nor an elitist line towards tradition, he attempts to draw lessons from the past, examining and embracing certain layers of it, in order to put them into practise in another and different environment.

Bearing in mind that Globokar believes in the decentralisation of contemporary society »with the dissolution of musical language«⁹, the question naturally arises as to the environment in which he wants to create his music. Of course it would be questionable to say that his view is based upon the hidden apathy and disappointment of a mature man. It is after all, the (post)inventor, constantly examining sonority in its ever changing soci(ologic)al dimension, who expresses the thought about complete »fragmentation« of musical language. It would be more appropriate therefore to regard the supposition of the fragmented present as a horizon, in (to) which Globokar speaks with enlightening eagerness. What's more, Globokar, as a musical philosopher of the present who is constantly examining the environment from Rotry's view on meta-physicist and ironist, poses a counterbalance to this pessimistic view arising out of »fragmentation«. His is a view of those »obsessed with creative ideas.«¹⁰

As for himself, he sees himself as belonging to those composers who regard man and his destiny as the heart of their reflections. In other words, Globokar deals with »humanistic, social as well as psychological issues«, which have incidentally always failed to lead composers to the extremity urging them to »invent for every work a new shape, a new technique, a new presentation as well as means«¹¹

Rather than bringing to the fore the relationship between »music-my music-the environment«, Globokar highlights the relationship between »Me-music-the environment«. Consequently, his



music is to some extent subject to institutionalisation at the expense of losing a romantic dimension, typical of music as a socially respected medium. Globokar finds it highly questionable to think of »music without an adjective«, of »Music« (with a capital), as astrophized by H.H. Eggebrecht. In addition, Globokar makes music transform itself into an institutional »reality laboratory« perceived through the eyes of an individual; in other words, a medium which »irrevocably loses its pure character and connects itself with theatre and audio-visual means«¹². The artist voices his view of society and talks about (to) the man living in it. By attempting to be »non-music« and resisting music as a (relatively) autonomous aesthetic medium with a distinguished history, Globokar's music transforms itself into music.

Ties with the environment: acting/reacting, composition/improvisation, inventing/disclosing

It is likely that Globokar is reproached by those invoking the musical tradition of the West for *being inartistic and non-musical* because he transcends music as lectured daily in an inertial fashion. What's more, Globokar's creations could hardly be regarded in terms of a »musical work«, let alone the style definitions derived from a number of similar works. His works predominantly amount to musical theatre and sonorous activities measured with care; or in other words, to the performance of sonority.

Like many other sonorous attempts at shattering the tone and the sonorous (both concert and opera) space in the 50s, 60s and 70s, Globokar's creations have only recently escaped the fate of being solely limited to the daily critical and simplified musicological ideas or the (analytically urgent) inventory of compositional or musicological features. It should be also born in mind that the reproaches directed at Globokar, though principally understandable and to a certain extent also justified, disregard the fact that the grand musical history has been (predominantly) made by those who viewed the past not as their possession but rather as the future gone by, as well as by those who either instilled it with purity or took it away from it. Consequently, it would be more appropriate to view the pursuit of transcendence in his daily life, part and parcel of all Globokar's works, in terms of the reflection on language as defined 200-odd years ago by W. von Humboldt: »Language is not merely a work (ergon), it is also an activity (energeia). Its true definition could therefore be only genetic.«

An attempt at defining the genesis of Globokar's music more widely - while taking into consideration Globokar's genesis of his personal creativity - would reveal an extreme underestimation of one of the fundamental (also music)-historical premises of contemporaneity: *fragmentation*. The question naturally arises about how to define the genesis of the musical present, in which music is interwoven with conflicts between »emancipation of dissonance«, »emancipation of consonance«, »new simplicity«, »new complexity«, »intentionality«, »engagement«, »disinterested aesthetics«, »explosion of tone«, »return to the classical and the old«, and a number of various artistic shades of »the past«, »internality«, »marginality« and in particular »foreignness«?

It seems that Globokar's *musical theatre*, if I am allowed to generalize his basic approach towards composition with a term for musical genre, springs from two ideological environments. Firstly, it is tradition of *New Music* of post-war avantgardists which has left an imprint on Globokar's music in

that his music echoes a yearning for shaping sound as well as arranging it, a desire for inventing new sonorous constellations as well as a lust for creating and *acting*. Secondly, based on Feyerabend's (not Cage's) idea *anything goes*, »post-modern ethics« (L. Kramer) too has influenced Globokar, whereby it does not demand from him to invent something anew, but urges him to *react*, to respond to events. It is obvious that the second environment is a mixture of various faces as well as a blend of compositional and ideological effects, which do not belong to the celebrated exceptions of concert (»serious«) music.

Such a world of mirrors, where the present only amounts to a vague pile of »the ruins of modernity« (A. Debeljak), and where the only solid foundation is the fluctuation of a youthful playfulness and a mature experience, has resulted in Globokar's display of three »interest areas«:

»The first area is interdependence among performers, the second one deals with the opposition between music and what lies beyond its realm, while the third interest area maintains that an instrument could be all which is »scattered around.«¹⁵

It could be claimed that the third interest sphere is the »generator of sounds« of Globokar's musical instruments, and is therefore intrinsically linked to the question of each materialisation of relationships between music and what lies beyond it. The issue of the interdependence of performers is, on the other hand, an encounter of different musical experiences - various musical histories and musical segments. Globokar's view of the co-performer, like that of a group musical play, is based on a typically practical-psychological assumption. Closer inspection of Globokar's attitude towards the instrument reveals a psychologically experimental level of research of the musical in the non-musical objects and procedures which could be to some extent compared to childlike curiosity and liveliness. This relationship discloses musically creative basic instinct urging towards the »emancipation of instruments«¹⁴. Hence Globokar's interest, applying both to improvisation and composition, in new performing techniques and means of producing sound from various instruments.

Consequently, the question arises as to the difference between composition and improvisation. Globokar in fact has on many occasions emphasised the fact that he does not regard the composition (the written text) and the improvisation (the text produced on the spur of the moment) as the same. Furthermore, drawing on his personal experience, he frequently elaborates and comments on the links between composition and improvisation in terms of general differences. Capitalising on his tested wisdom, Globokar undoubtedly regards them as different levels of activities: while the spontaneous idea is fine with improvisation, it does not suffice for composition, as it has to be amended, altered, even substituted. However, for Globokar's *musical theater* could be said – notwithstanding his own persuasion – that improvising and composing constitute the two halves of his notion of music: his reactions towards, or interpretations of, the environment. After all, composition, however abstract, is for Globokar always a deliberated *interpretation*. »The difference between both activities is therefore a question of time,«¹⁵ differentiation of the sound material and occasion, and not a fundamental question of the musical substance.



The difference between composing and improvising should therefore be searched in the degree to which a play of a specific number of musicians expands into a real creative enterprise with the purpose of telling »something more«. The difference is therefore in the degree to which »foreignness, banality, nonsense, unpredictability«¹⁶ are merging with »joy, play and irony« on the one hand and »seriousness, anxiety, and doubt«¹⁷ on the other. Despite the fact that this level cannot be defined with ease and, moreover, is not typical of all of his creations, the idea of such levels of transitions should be born in mind when dealing with his works. For Globokar, composing does not merely amount to arranging tonal and sonorous material which is known in advance; rather it is an interplay of musical and »beyond-musical« differences which are, as is his way of improvising, committed to certain responses: be they social-political, compositional-ideological or practical.

Of course this notion of relationality is too vague. Both composing and improvising mean demarcating, marking of tones, harmonies, sounds as well as taking decisions to come to certain solutions. Thus the question consequently arises about the relationship between *creating* (composing) and *disclosing* the existent and the sensible.¹⁸

The bulk of compositional solutions Globokar has found could describe his opus as an enormous wealth of contemplation with sounds. Naturally his compositional treats could not be described as *musical logic*, as introduced by Johann Gottfried Herder (1769) and related by musicologists from Nicolaus Forkel (1788) onwards to the motific-thematic and harmonic network in music. Globokar's opus also eludes *musical contemplation* as defined by some contemporary musicologists. His opus really features a juxtaposition of heterogeneous sonorous entities. Due to their heterogeneity as well as the different solutions arrived at in every part, an analysis, showing the principles of Globokar's contemplation with phenomena, should amount to the comprehensive expertise about typology of sonorous constellations, means of producing sound, subdivision of aesthetic structures, colour combinations and so forth.

Moreover, closer examination of practical solutions found for Globokar's compositional models would probably reveal a *technique perfection*. Such excellence could only be the result of self-questioning and almost utopian openness towards the musical. This utopianism, however, vanishes no sooner than Globokar makes the above a circuit of his contemplation with sounds indicated in his three »interest areas«, where *improvisation* is embedded between *interpretation* and *invention*. To emphasize again, Globokar's essay *In defence of questionableness*¹⁹ clearly shows that the composer regards the expression *inventor* (Erfinder) as the second – *contemplating* – half of improvisation. Provided that an improvisational experience »contributes to the fact that music is better experienced, understood or felt«²⁰, than it also contributes to the art of *interpretation* of a specific impulse or criticism. Bearing this in mind, it would be more appropriate to raise a somewhat different question regarding the relationship between *inventing* and *disclosing*: instead of addressing this difference, attention should be devoted to the question of creative freedom.

Freedom and »musical language«

»We should always start anew.«²¹. This conviction is Globokar's artistic creed. It would be more appropriately to say that the longing for creative freedom is also for Globokar a vital force on

account of two reasons. The first being the fact that *litentia artis* has set in a throne as classics a number of composers, in certain respect Globokar as well; whereas the second lies in Globokar's desire to create »ever new music« for new circumstances by virtue of his opposition to any form of a disinterested creation.

Typical of *creative freedom* of music of the second half of the 20th century, and important for understanding Globokar's works, are three relationships between *freedom* and its opposite – *captivity*. The first relationship is embodied in Cage's rebellious freedom of the musical institutions of the West, and is based on the fatalistic conviction about the demise of music as an autonomous art. Cage's notion of freedom was definitely one of the milestones of the 20th century, however, all it could achieve was pave the way towards freedom, rather than attain it. The second relationship relates to the composer's attitude towards the past, to the author's transformation of various musical historical styles; be it the transformation of various layers of former musical languages (historicism) or the erasure of borders between them (eclecticism). In addition, the second relationship mainly refers to the artistic alteration of *aesthetic capital* (N. Cook) of the western music, to the author's dialogues with the musical »past« as well as to the »foreign«, the »other«. The third relationship could be seen in terms of a »sociological« antipole or an extension of otherness with more or less evident cultural, social or political objectives, which help composers (or better musicians) avoid institutionalised behaviour.

While the second relationship refers to the re-contextualisation of the aesthetic sizes of various compositional traditions, the third is based on the indefinite possibilities of re-contextualising various musics and musical habits as foundations for a creative process. Such creative process, moreover, refuses to be reduced to music as the institution of the art. The third relationship manifests itself in a perpetual critical sensitivity to common human and political changes. For instance, in the face of the Balkan bloodshed, Globokar expressed concern about the lack of response by musicians towards political changes: »Nothing is worse than a cowardly silence!«²²

The first relationship, revealing an almost indefinite size of *creative freedom*, manifests itself in Globokar's works as the creative supposition about the »fragmentation of musical language in the present«. Globokar's awareness of *creative freedom* requires time, in which »sonorous experiments« have literally exhausted sonorous space and erased borderlines between different musical habits. The second relationship is entirely subordinated to the third. Focus is not on *how* to transform, but rather on *what* to say and *how* to include meaning. There is, however, a touch of confusion here... »Of course, I have developed some sort of a language. But this implies my attitude, rather than musical details.«²³ Sonorous patterns, their combinations and structures, divisions, transformations and metamorphoses are, according to Globokar, *codes*; or in other words: sonorous parallels of comprehending the world beyond music. »The more complex the circumstances beyond music, the more complex the sonorous result.«²⁴

Naturally, it is not a simplified translation of non-musical codes into the musical ones which occurs here. In this respect, Globokar differs from one work to another. In his essay *Acted speech – spoken music*, Globokar draws five parallels between speaking and playing on an instrument: firstly,



similarity between vocal and instrumental sounds in terms of sonorous colour; secondly, similarity in terms of articulation; thirdly, transfer of rhythmic; fourthly, analogy between intonation and gesticulation; and last but not least, research of gestures and body movement.²⁵

At the performance in Ljubljana, featuring three instrumentalists, three dancers and live electronics *Cactus under electricity (Kaktus unter Strom)*, Globokar compared music to »the deliberations between a man, a woman and their child.« He mentioned that music could also be compared to »a story about the question of power between three men and three women, or to some extent to the showdown between a tram, a crocodile and a star.« An intrinsic linkage between sonority and conceptuality gives birth to Globokar's sonorous theatre, in which the leading »actors« are the links between reality and fiction.

His music strives to be a sonorous play of ideas. Without really embracing it, his musical thought seems to have originated in the gulf between »the abstract« and »the real« on the threshold of the 20th century. His creations are sonorous forms of expressing his personal view, of appealing to what could be incorporated into sound without being heard. In addition, a yearning to unearth in sonorous forms the codes of other conceptual forms of human conscience does not dissuade Globokar from the concrete instincts of inventing. Quite on the contrary, Globokar's aristocratic perfection regards sound as a platform of a play and a medium to examine those instincts, which link Globokar to his environment.

Globokar is always tied to a certain – be it psychological, situational or philosophical – reality. His sonority is in perpetual search of a context. Though frequently only implied, the context, offering an inventor a host of possibilities to form sonorous images, is the foundation of Globokar's inventions. Globokar is very open in bringing the unexpressed background to the fore. His almost utopian openness to the musical, however, should not be understood in terms of complete freedom. Globokar's freedom, an illusion which he is aware of, is non-existent as well as comparable to a similarly implausible conviction that music is exclusively »a world unto itself.« The inventor can only attain freedom by facing captivity. This basic driving force behind invention applies to Globokar as well. Globokar's creative freedom lies in his free selection of his own captivity.

Such deliberations shift our attention – this time in the light of the relationship between the semantics and formability of the musical discourse – to the notion of the musical work and its equivalence for Globokar's music: dealing with sounds. The theory of musical forms of the 50s, as one of the main indicators of Globokar's musical freedom, plays a significant role in defining this relationship. Some leading composers at the time confronted the musical work with what could be called an open form, according to which some composers (Stockhausen) either urged or (Boulez's variable form) permitted the performer to arrange individual segments of form for every new performance in another fashion. As this form could be interpreted in various ways, it was referred to as the polysemous form. This notion, however, did not relate to the possible semantic interpretations of the various segments, but rather to the »meaning« of the functional hierarchy between them.

On the analogy of such a division, Globokar's music could be regarded as an extension of the meanings of the polysemous form (at the level of sonorous codes) into various ways: either »inward«s or »outward«s. Such reasoning would, however, be inappropriate. As compared to various »systematic«, compositional languages (e.g., serialism, sonority, New Simplicity, New Complexity), Globokar's language produces an extremely semantic heterogeneity of the meanings of sonority, which cannot be compared to Cage's indeterminability and unintentionality, nor to the »globalizing stance« of many contemporary artistic projects flirting with multimedia evasiveness. Quite on the contrary, his creations are intrinsically linked to the notion of the *musical work*, even though his musical vocabulary is regarded as the extreme extension of the meanings of sonorous sounds.

In sum, Globokar views the invention as an asset of »spirit« and »body«, and the process of inventing as the language of »spiritual energy«. Globokar, through the medium of sonority, is perpetually examining and undermining fundamental compositional-historical questions with the aim of offering another, other – »wider«, »narrower«, »higher« and »deeper« – perspective on musical creativity, rather than destroying what is worthy. Such an attitude allows Globokar to put his artistic questions in concrete terms, revealing them in his texts as well as replying to them with an indefatigable vitality and captivating style in his music.

Naturally, Globokar's view on the role of music, its existence, as well as his attitude to the role of the musician and the meanings of his work, is open to debate. However, the arguments supporting his views and the clarity of his attitudes towards the fundamental questions of the musical past, and in particular his curiosity of different sorts of invention and otherness, put Globokar in the company of other grand composers and, last but not least, philosophers of music in the second half of the 20th century.

(Endnotes)

1 »We«, *this common pretext of demagogues*, *Sobotna priloga Dela*, 13. 4. 1996, page. 42.

2 Vinko Globokar, *Inhale ↔ Exhale*, Slovenska Matica, Ljubljana 1987, 9-11.

3 Jakob Jež, *Interview with Vinko Globokar in Lojze Lebič on the occasion of their 60th anniversary: Naši zbori 3-4/1994*,

4 *Vdih ↔ izdih*, (*Enhale ↔ Exhale*), 1987, 12.

5 *Laboratorium. Texte zur Musik 1967-1997*, Saarbrücken : Pfau, 1998, 437.

6 *Laboratorium*, 186.

7 *Laboratorium*, 409.

8 *Laboratorium*, 186.

9 *Laboratorium*, 181-182.

10 *Laboratorium*, 188.

11 *Laboratorium*, 185.

12 *Laboratorium*, 185.

13 *Laboratorium*, 428.

14 *Ib.*, 149.

15 *Ib.*, 271.

16 *Ib.*, 195.

17 *Ib.*, 158.

18 The expression »disclosing« could be replaced by »inventing« as it is more common from an (ethno)musicological point of view. The latter, however, does not imply a pronounced psychological width in terms of substance which is of uttermost importance for Globokar's creativity.

19 *Laboratorium*, 322.

20 *Laboratorium*, 158.

21 *Laboratorium*, 323.

22 *Glass cage for these gentlemen*, Saturday daily, 6.4.1996, page 42.

23 *Laboratorium*, 425.

24 *Ib.*, 425.

25 *Ib.*, 193.



Факултет
за драмски
уметности

Скопје, 2014