



УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ – СКОПЈЕ

ФАКУЛТЕТ ЗА ДРАМСКИ УМЕТНОСТИ



**ПРИМЕНА НА МЕТОДОТ НА ХАРОЛД ГАСКИН ВО
ПРЕТСТАВАТА „БЕЛГРАДСКА ТРИЛОГИЈА“ НА БИЉАНА
СРЉАНОВИЌ**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

МЕНТОР

проф. Јорданчо Чеврески

КОМЕНТОР

проф. д-р Ана Стојаноска

КАНДИДАТ

м-р Нина Николиќ

Скопје 2021



УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ – СКОПЈЕ

ФАКУЛТЕТ ЗА ДРАМСКИ УМЕТНОСТИ



**ПРИМЕНА НА МЕТОДОТ НА ХАРОЛД ГАСКИН ВО
ПРЕТСТАВАТА „БЕЛГРАДСКА ТРИЛОГИЈА“ НА БИЉАНА
СРЉАНОВИЌ**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

МЕНТОР

проф. Јорданчо Чеврески

КОМЕНТОР

проф. д-р Ана Стојаноска

КАНДИДАТ

м-р Нина Николиќ

Скопје 2021



UNIVERSITY "St. CYRIL AND METHODIUS"

FACULTY OF DRAMATIC ARTS - SKOPJE

ФАКУЛТЕТ ЗА ДРАМСКИ УМЕТНОСТИ - СКОПЈЕ



1000 Скопје, п.фах 134; Ругер Бошковиќ б.б. Р. Македонија; тел: +389 2 306 11 88; факс: +389 2 306 12 56; е-маил: fdu@ukim.edu.mk
1000 Skopje, p.fah 134; Rugjer Boskovic b.b. Republic of Macedonia; tel: +389 2 306 11 88; fax: +389 2 306 12 56; e-mail: fdu@ukim.edu.mk

**ПРИМЕНА НА МЕТОДОТ НА ХАРОЛД ГАСКИН ВО
ПРЕТСТАВАТА „БЕЛГРАДСКА ТРИЛОГИЈА“ НА БИЉАНА
СРЉЬАНОВИЌ**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

МЕНТОР:

проф. Јорданчо Чеврески

КОМЕНТОР

проф. д-р Ана Стојаноска

КАНДИДАТ

м-р Нина Николиќ

Скопје 2021

Содржина

Апстракт	7
Abstract	8
1. Преглед на достигнувањата на научната дисциплина поврзани со предметот на истражување	9
1.1. Природност во актерската игра	9
1.2. Анализа на монолотот на Хамлет до неговите актери .	11
1.2.1. Вилијам Шекспир (1564– 1616)	11
1.2.2. За природноста во начинот на игра во монолотот на Хамлет кон актерите во II сцена од III чин од драмата	12
1.3. Анализа на предговорот на драмскиот текст „Госпоѓица Јулија“	18
1.3.1. Август Стриндберг (1849– 1912)	18
1.3.2. За природноста во актерската игра во предговорот на драмскиот текст „Госпоѓица Јулија“	20
1.4. Анализа на придонесот на Антон Павлович Чехов кон природноста во актерската игра	25
1.4.1. Придонес кон модернизирање на полето на драматургијата	26
1.4.2. Придонес кон осовременување на актерската игра	27
1.5. Анализа на придонесот на Константин Сергеевич Станиславски кон природноста во актерската игра	30
1.5.1. Придонес на Системот на Станиславски кон природност во актерската игра	30
1.5.2. Сличности помеѓу Методот на Станиславски и Пристапот на Гаскин	32
1.6. Експликација на работата на Харолд Гаскин	32
1.6.1. Харолд Гаскин (1941–2018)	32
1.6.2. Како да престанеш да глумиш – пристап кон актерска игра	33
1.7. Елементи кои ги обединуваат анализираниите актерски постапки	37
2. Предмет на истражувањето, цели на истражувањето и испитување научни хипотези	39
2.1. Цели на истражувањето	40
2.2. Хипотези на истражувањето	41

3. Мотив за истражувањето	43
4. Материјал и методологија на истражувањето	44
4.1. Опис на истражувањето.....	44
4.1.1. Фаза I (I семестар)	46
4.1.2. Фаза II (прва половина на II семестар)	46
4.1.3. Фаза III (втора половина на II и III семестар).....	47
4.2. Опис на фазите на истражувањето	47
4.2.1. Прва фаза.....	47
4.2.2. Снимање на монолозите од првата фаза.....	54
4.3. Втора фаза	54
4.3.1. Избор на драмски текст за потребите на истражувањето	54
4.3.2. Примена на процесот Извлекување на текстот од страницата (<i>Taking it of the page</i>) во сцени со партнер	58
4.3.3. Употреба на пристапот Гледни точки (<i>Viewpoints</i>) на Ан Богарт, како дополнување на Пристапот на Харолд Гаскин	60
4.3.4. Проблеми во втората фаза на истражувањето	61
4.4. Трета фаза	61
5. Цели на истражувањето и нивно образложение.....	63
5.1. Примена на Пристапот на Харолд Гаскин во пракса со студенти по актерска игра на Факултетот за драмски уметности	63
5.2. Примена на Пристапот на Харолд Гаскин на конкретен драмски текст.....	63
5.3. Употреба на Пристапот на Харолд Гаскин кај актер поединец во смисла на можност за негова примена во процеси каде што тој не се применува од страна на режисерот и останатиот дел од екипата	63
5.4. Примена на Пристапот на Харолд Гаскин на монолози, во индивидуална работа кај актер	64
5.5. Примена на Пристапот на Харолд Гаскин на современ драмски текст.....	64
6. Образложение на научните хипотези	66
6.1. Пристапот на Харолд Гаскин може да се употребува во индивидуална работа на актерот (при подготовка на лик и во форма на актерски тренинг)	66

6.2. Можно е комбинирање и споредба на Пристапот на Харолд Гаскин со други актерски техники	66
6.3. Со примена на Пристапот на Харолд Гаскин може да се постигне природност и веродостојност во крајниот резултат во актерската игра.....	68
6.4. Примена на Пристапот на Харолд Гаскин во професионалната работа	69
7. Примена на резултатите од истражувањето.....	72
8. Практична применливост на резултатите од истражувањето.....	74
9. Прилози.....	76
9.1. Постерот за претставата	76
9.2. Сценографски скици (идејни решенија)	77
9.3. Костимографски скици (идејни решенија)	83
9.4. Фотографии од третата фаза на истражувањето	85
9.5. Фотографии од претставата	90
9.6. УСБ и линкови од монолозите од првата фаза.....	97
9.7. УСБ и линк од претставата.....	98
10. Список на литература и други извори	99

Апстракт

Како да престанеш да глумиш е пристап по актерска игра на истакнатиот актер и професор Харолд Гаскин која претставува сосема поинаков „метод“ од оној кој традиционално се изучува на повеќето школи по глума во Европа, а особено на Балканот и чија крајна цел е актерите да испорачаат на сцената/пред камера толку природен резултат што публиката воопшто нема да забележи дека тие глумат.

Предвиденото истражување базирано на она што го нуди Гаскин вклучи студенти по актерска игра на Факултетот за драмски уметности кои во текот на првиот семестар од истражувањето практично ги усвоија основите на пристапот, а во текот на следните два семестра подготвија претстава работена според истиот. Истражувањето базирано на овој пристап покажа резултати кои според природноста и современоста на актерската игра се разликуваат од резултатите добиени со употребата на делумно традиционалниот пристап (детална анализа на драмата, читање на текстот на маса и негова анализа и негово поставување на сцена).

Клучни зборови: актер, актерска игра, пристап, претстава.

Abstract

How to Stop Acting is an acting approach by the prominent actor and professor Harold Gaskin which is a completely different "method" from the one traditionally taught at most acting schools in Europe, especially in the Balkans, and whose ultimate goal is for actors to deliver on stage/in front of the camera such a natural result that the audience will not even notice that they are acting.

The research, based on what Gaskin postulates, included acting students of the Faculty of Dramatic Arts, who gained an understanding of the basics of the approach during the first semester of the research, and based on it, created a theatre performance during the following two semesters of the research. The research based on this approach yielded results that differ from the results obtained by employing the partially traditional approach (detailed analysis of the play, table read of the script and its analysis and staging), in particular, by the naturalness and modernity of acting.

Keywords: actor, acting, approach, performance

1. Преглед на достигнувањата на научната дисциплина поврзани со предметот на истражување

1.1. Природност во актерската игра

Природноста во актерската игра е постојана опсесија на театарот уште од времето на неговото настанување. Веќе со векови театарските професионалци се обидуваат да постигнат игра која наликува на живот, нурнати во длабинска потрага за вистина на сцената. Актерот стои на крстопатот помеѓу желбата да го одигра она што си го поставил како цел анализирајќи го ликот, и потребата да биде во постојана состојба на непрекинато истражување на сцената со цел да креира живи ликови.

Уметноста, па и самиот театар бил/е условен/и од моменталниот целокупен општествен, политички и технолошки развој и таа претставува огледало на амбиентот во кој живее уметникот, независно дали тој го критикува или го поддржува тоа опкружување. Како жива уметност, која се случува сега и овде со физичко присуство на публика, театарот е условен од општествено-политичката слика и тој мора да биде баланс помеѓу она што го бара публиката и она што сакаат да го прикажат неговите автори.

Природноста во играта не може да се из земе од целокупната слика за театарот во одреден временски период на неговиот развој, па така и значењето на она што денес го нарекуваме природна актерска игра, низ историјата не се однесувало на ист или сличен резултат. Битката за достигнување на игра слична на животот, го менувала овој медиум низ годините и денешните достигнувања би биле поинакви доколку историски театарските создаватели ја немале таа единствена заедничка цел.

За ова говорат значајни автори: Вилијам Шекспир (William Shakespeare) во својата трагедија *Хамлет*, Август Стриндберг (August Strindberg) во предговорот на неговата драма *Госпоѓица Јулија*, Антон Павлович Чехов (Антон Павлович Чехов), Константин Сергеевич Станиславски (Константин Серге́евич Станисла́вский), а потоа и нивните современици. Стремејќи се да дојдат до посакуваниот резултат

секој од нив зад себе остава корисни размислувања, тези и насоки (индикации) како до поприродна игра и театар поблизок до актуелната публика, поплучувајќи дел од патеката која следните театарски создавачи ја надоградуваат и ја менуваат. Точно како што велел Стиндберг дека всушност тој не се обидувал да направи ништо ново, зашто тоа е невозможно. Само се обидувал да ја модернизира формата за да го постигне она што верувал дека тогашната публика го очекува и го бара од оваа уметност.

Харолд Гаскин (Harold Guskin), чија книга *Како да престанеш да глумиш* (2003) е предмет на анализа на ова истражување, основите на актерството ги изучувал и ги применувал најмногу низ призма на *Системот* на Станиславски кој по „зачекорување“ на американско тло бил подложен на низа толкувања со кои и самиот Станиславски не се согласувал.

Анализата на текстот за пронаоѓање на мотивацијата на карактерот, пишувањето на долги биографии на ликовите, трагањето по лични искуства длабоко во себе, со цел ликот да добие емоција итн., даваат импресивен сценски резултат, но како што вели Гаскин, ја ограничува слободата на актерот. Земајќи го Станиславски како основа, низ процес на селекција на корисното, а отфлање на она што го смета за ограничувачки фактор, тој формира свој пристап кој според него е поблизок и поразбирлив за современиот актер.

Потреба да го модифицираат театарот имаат сите оние кои го создаваат, секогаш верувајќи дека го модернизираат и го подобруваат. Секој следен создавач/менувач/„револуционер“ е инспириран од оние кои пред него создавале, сите со една заедничка цел: креирање систем/пристап/техника што ќе ни овозможи да создаваме вистински живот на сцената. Во понатамошниот текст, низ времеплов почнувајќи од XVI, па сè до XXI век, следува краток преглед на неколку текстови чија цел е токму тоа.

1.2. Анализа на монолотот на Хамлет до неговите актери

1.2.1. Вилијам Шекспир (1564– 1616)

Роден пред повеќе од четири века, Вилијам Шекспир се смета за еден од најголемите писатели на англиски јазик. За време на својата кариера напишал две наративни поеми, 154 сонети и други дела во стих, како и речиси 40 драми кои се движат од најделикатни романтични комедии до длабоки трагедии (Palffy and Fox, 2015: 12).

Кон крајот на XIV век тогашниот нов секуларен облик на театар каде што драмите поседувале филозофска длабочина, непристоен популизам и поетска раскошност тој го издига на уште повисоко ниво, така што низ монолози ги истражува внатрешните мотивации на ликовите. Важно за третманот и начинот на пишување на монолозите е што Шекспир ја започнал, практикувал и ја завршил својата кариера во театарот како актер, а неговата писателска кариера произлегла како резултат на тие ангажмани. Од таа причина, неговите интереси биле тесно поврзани со сцената, актерите и публиката.

Затоа, „шекспировите монолози се предвидени за играње [...] и единствено кога ќе се „извлечат“ од страницата и кога ќе станат сценски настани тие ја добиваат својата моќ, потенцијал и бесконечна животна разноликост. Шекспир повеќе од кој и да било драмски автор пред и по него му го дава на актерот сето она што му е потребно со цел да ја изврши својата работа: јасни мотивации и намери, експресивни состојби и емоции, прецизни акценти и фрази“ (Earley; Keli, 1988: viii). „Неговите монолози изобилуваат со внатрешни метафори и слики, вокални знаци и акценти, повторувања и прекини, паузи и тишини кои доколку ги следи, актерот може со леснотија да игра. [...] јазикот пак во нив, е карактеристичен според 'низите' зборови кои тој ги креира независно дали се тие во проза или во слободен стих“ (Earley; Keli, 1988: x).

1.2.2. За природноста во начинот на игра во монолотот на Хамлет кон актерите во II сцена од III чин од драмата

Иако постои уверување дека шекспировиот начин на игра изобилувал со мелодраматика и неприродност, Шекспир, преку зборовите на Хамлет, еден од неговите најзначајни ликови, во втората сцена од третиот чин на оваа трагедија, напишал монолог во кој ги искажал своите размислувања за тоа каков треба да биде театарот и играта на актерот. Најмногу преку зборовите:

„[...] Зашто сè

што е претерано излегува од намената на глумата,

чија цел отсекогаш била и сè уште е да биде,

на некој начин, огледало на природата[...],

(Шекспир, 2013: 622)

Актерите во шекспировиот Хамлет, се стремат кон симулирање на реалноста за да направат претстава која ќе биде толку вистинита што ќе стане реалност. Во таа смисла Шекспир, како филозофски автор, преку театарската уметност сервира универзални морални принципи кога вели дека театарот треба да биде огледало на природата. Следствено, и играта на актерот мора да се раководи според тие принципи. Театарот, за да може да допре и да комуницира со публиката, мора да биде налик на животот. Но, актерот е тој чие огледало треба да го прикажува само тоа што е „важно и вечно“ (А. Р. Chekhov, 2013: 34), отфрлајќи го безначајното и несущественото и земајќи го од природата само она што е есенцијално.

Со цел подетално да се увиди какви насоки им дава Хамлет на своите актери, споменатиот монолог може да се подели на неколку тематски целини:

„Говорете го говорот, ви се молам, како

што го чувте од мене, да се лизга низ јазик; оти

ако ја расчепите устата како што прават многу
наши глумци, поарно да ги дадам стиховите на
викање кај градскиот телал.“

(Шекспир, 2013: 622)

На самиот почеток на овој монолог, Шекспир го потенцира значењето на текстот и потребата публиката да го разбере неговото значење. Текстот сам по себе е доволно комплексен и обременет со значења и информации. Затоа, Хамлет ги советува актерите да не го преигруваат напишаното, туку на јасен начин да ги изговорат зборовите. Актерот кој се обидува да интерпретира анализа, се оддалечува од текстот и неговата интерпретација станува безначајна и нејасна. Задачата на актерот е да најде сврзни точки со текстот и така да ја пренесе неговата суштина понатаму на публиката.

А немојте премногу

ни да го бичите воздухот со рацете, вака, туку во
сè бидете умерени; зашто и во самата буица, бура
или, да речам, виорот на страста, мора да имате
и да покажете мера која сето ова ќе го ублажи. О
колку ме навредува до дното на душата кога ќе
чујам некој развикан, перико-бушав тип како ја
прави пуздер страста, ја кине на парампарчиња,
за да ги пара ушите на најсиромашната публика
в театар која, во најголем дел, не разбира ништо
друго освен простачка пантомима и врева. Би
сакал таквиот викач да го искамшикувам заради
надвикување на Термагант - тој би го надиродил и
Ирод. Ве молам, избегнувајте го ова.

(Шекспир, 2013: 622)

Во овие стихов, Хамлет говори за значењето на употребата на движења/гестови на сцена. И тие мора да бидат во координација со говорот. Силната емоција не треба да има јака надворешна манифестација бидејќи тоа го намалува нејзиниот вистински интензитет. Актерите треба да избегнуваат да го користат телото како средство за прикривање на недостатокот на искреност и автентичност во интерпретацијата на текстот. Потребата на актерот да ѝ се допадне на публиката преку пренагласување на емотивната состојба, има негативен ефект кај гледачот. Оние од првите редови не слушаат ништо друго освен силни непријатни звуци, а гледаат неодредени, безначајни движења.

„А немојте да ми сте ни прекротки,
туку дозволете сопствената разумност да ве
води. Ускладете го движењето со зборот, зборот
со движењето, трудејќи се притоа да не ја
пречекорите умереноста на природното. Зашто сè
што е претерано излегува од намената на глумата,
чија цел отсекогаш била и сè уште е да биде,
на некој начин, огледало на природата; да ѝ ги
покаже на доблеста нејзините црти, на презирот
неговата слика, а на самиот век и тело на времето,
нивниот облик и отпечаток.“

(Шекспир, 2013: 622)

Сугерирајќи му на актерот сепак да не биде неенергичен, Шекспир изгледа контрадикторно во однос на своето претходно кажување дека играта треба да биде умерена. Но, тајната на природната интерпретација е во балансот. Актерот не смее да ги преигрува зборовите, туку мора постојано да биде ментално и емотивно поврзан со она што го кажува. Изговорените зборови мора да имаат значење, а дејствијата треба да бидат во јасна корелација со изговореното. Од

настанувањето на глумата до денес, главен стремеж на театарот е да го постигне токму овој баланс за кој Шекспир говори уште во XVI век.

„Значи, ако во ова се претера, или затаи изведбата, може неукиот ќе го натера на смеа, но за znaleцот ќе биде мачење, а судот на овој еден мора, при оценката, да превлада над реакциите од сите оние други во публиката. О, има глумци чија игра сум ја гледал и сум слушал како други ги фалат и тоа многу, а кои, да не се изразам богохулно, немаа ни нагласок на крстена душа, ни од на крстен, некрстен или на каков било човек, туку толку се топорца и рикаа што си помислив дека природата најмила некој лаик да прави луѓе, а тој не ги направил како што треба, толку одвратно го подражаваа човештвото.“

(Шекспир, 2013: 622)

Покрај директните актерски индикации, во својот монолог Хамлет зборува каков однос треба да има актерот кон публиката и на кој начин треба да се однесува кон пофалбите. Пред сè, восклиците не смеат да придонесат за неконзистентност во играта, на тој начин актерот ги изневерува очекувањата на „образованата“ публика, чии критериуми е должен да ги задоволи. Според Шекспир, дел од публиката често фаворизира актери кои „ужасно ја имитираат реалноста“, а на сцената не можат ниту да се движат ниту да зборуваат како човечки суштества.

Шекспир не се занимава само со начинот на игра, туку и со тоа дека актерите треба да гледаат на публиката како на активен учесник во претставата. Имено, тргнувајќи од трите основни елементи на театарот: простор, актер и публика. Шекспир бил свесен дека гледачот му е партнер на актерот и дека без неговите реакции и без неговото директно учество во претставата, театарот всушност не постои. Тој бил свесен и за влијанието на реакциите на публиката на играта (па оттука и за

понатамошниот професионален развој) на одредени, особено млади, актери. Неискусниот актер може да биде заведен од реакциите на гледачите кој се смее на актерското афектирање, пренагласениот и обоштен говор и актерската игра произведена исклучиво за да ја забавува публиката. Меѓутоа, Шекспир сакал токму на овој актер да му напомене дека мора да биде свесен и за постоењето на таква публика која со презир ќе гледа на неприродните гестови, дејствија и говор, кои тој ги прикажува.

Исто така, Шекспир ја дели публиката на онаа која се наоѓа во партерот, работничка класа, помалку образована и посклона кон претстави „за забава“ и онаа која седи на балконите, која припаѓа на повисок сталеж и за која смета дека е пообразована и со поголеми очекувања, а со самото тоа и поспособна за анализа на драмското дело и актерскиот израз. Шекспир на актерите им советува секогаш да имаат на ум дека треба да ја задоволат таквата, пообразована публика.

Во еден дел од монолотот, дури и Хамлет се поставува во позиција на гледач кој е незадоволен со изведбата на актерите за кои вели дека немале ниту говор ниту движење на човечко суштество. На овој начин Шекспир на актерите им дава до знаење колкаво е значењето на публиката во театарот. Гледачот треба јасно да ја прими пораката која актерот ја испраќа од сцената, но истовремено мора да биде внимателен преку своите претерани гестукулации да не предизвика погрешна реакција кај неа со што самиот тој, а и самата претстава би отишле во непосакуван правец.

„Поправете го сосем, ви се молам. И
не дозволувајте им на оние што кај вас играат
шутови да говорат повеќе од она што им е
напишано, зашто има и такви меѓу нив кои
самите си се засмејуваат за да засмејат по некој од
празноглавите гледачи, иако, токму тогаш, треба
да се обрати внимание на некоја битна точка од
дејството. Ова е подло и покажува многу жална

славољубивост кај шутот што се служи со ова.“

(Шекспир, 2013: 622)

На крајот, тој изнесува едно длабоко современо размислување, карактеристично за современиот театар на XX век. Актерот треба да работи со зададениот текст, без да додава или да одзема инспириран од моменталните реакции на гледачите.

Според ова, Шекспир ги потенцира, односно му ги „освестува“ на актерот (читателот, гледачот) сите клучни елементи во актерската игра, притоа давајќи точни насоки за начинот на игра: **говор, држење на телото и сценски движења, координација помеѓу говорот и телото, свест за она што се говори на сцената, кому му се говори и на кој начин се прима изговореното.**

Тој отвора две теми кои се и денес важни за актерството. Говорот и физичкото присуство на сцената, наспроти разумот (свеста) на актерот. За да постигне природност актерот треба пред сè да ги совлада техничките елементи, но и да знае што/за што зборува на сцената и кому му зборува, што значи дека во секој момент тој мора да има свест што значи и кому му е насочено она што тој го зборува или го прави. Свеста за присуството на партнерот (партнерите) на сцена е нешто што е исто така клучно и во пристапот на Гаскин.

Од денешна гледна точка, Шекспир може да се смета за основоположник на современата актерска игра. Тој создава комплексни карактери чие богатство става пред актерот и режисерот широка палета на можности и избори во интерпретација. На тој начин на актерот и на режисерот им дава материјал за креирање на „луѓе од крв и месо“, но и ги става во позиција на рамноправни креатори на приказната. Практично, гледањето на актерот и режисерот кон материјата ѝ дава нова димензија на секоја нова постановка на која и да било шекспирова драма.

Комплексноста на ликовите е и извор на материјал за вистинитост во играта. Актерот кој проникливо ќе навлезе во зборовите на ликот кој го толкува, неизбежно ќе „запознае“ човек кој има длабоки

емоции, огромни недоумици, дилеми дали неговите постапки се точни или погрешни и силни внатрешни битки карактеристични за секој од нас. Токму поради тоа, Шекспир го наведува актерот да не претерува, туку да се обиде максимално разбирливо пред публиката да ја изнесе длабоката комплексност на карактерот која може да се прикаже исклучиво преку одмереност во играта за каква се залага и самиот тој преку зборовите на Хамлет.

За ова најмногу говори и структурата на шекспировите монолози кои се огледало на душата на карактерот кој како филмски крупен план тој го става пред гледачот. На тој начин да го издвојува ликот од останатите во драмата, ја изложува неговата интима пред гледачот со што предизвикува реакција и активност кај публиката независно на тоа дали таа ќе сочувствува со ликот, дали ќе застане во негова одбрана или, пак, ќе го замрази.

Како што преку зборовите на ликот, Шекспир му помага на актерот во градењето на ликот, така преку балансираната структура на драмите го насочува режисерот кон безброј можни комбинации за раскажување на една иста приказна со што до ден-денес останува ненадминат во свежината на темите кои ги обработува и кои зависно од аголот на посматрање се безвременски и постојано суштински актуелни.

1.3. Анализа на предговорот на драмскиот текст „Госпоѓица Јулија“

1.3.1. Август Стриндберг (1849– 1912)

„Шведскиот драмски писател Август Стриндберг (1849 - 1912) бил модерен ренесансен човек – напишал околу педесет драми, неколку автобиографски новели, како и различни научни и окултни дела“ (Worthen W.B, 1995: 145). Повеќето негови драми се напишани во проза, неколку во стих, а дел во мешан стил (проза и стих).

Важноста на Август Стриндберг за развојот на модерната драма е од фундаментално значење и непобитна. Ретко кој од модерните драмски автори не бил под негово влијание. Јудин О’Нил (американски драмски

писател и добитник на Нобелова награда за книжевност во 1936) веќе во 1924 година, го сметал за „најмодерен од модерните, најголем толкувач во театарот на карактеристичните духовни конфликти што ја сочинуваат драмата - крвта! - на нашите животи денес“ (Törnqvist and Steene, 2007: 9). Мартин Лам, пак, (шведски книжевен научник и прв кој систематски го обработил необјавеното наследство на Август Стриндберг) ќе го нарече „најсмелиот [-] експериментатор на модерната драма“. Ингмар Бергман (шведски филмски и театарски режисер), ќе заклучи дека се обидува да пишува како него, па дури и ги чувствувал внатре во себе неговиот гнев и виталност.

„Значењето на делото на Стриндберг е во тоа што тоа силно се идентификува во колективното свесно или пак со колективното несвесно на нашето време. Помеѓу најзначајните негови придонеси за создавањето на модерната драма и театар се формите на сензитивност кои овозможиле да се преиспита поимот на колективното свесно. Влијанието на Стриндберг на поимот на јавно/колективно и на неговата врска со внатрешниот/приватен живот на поединецот е всушност главното и трајно значење. За време на својата кариера, тој се стремел да разбере како нешто што е толку лично како свеста, или, пак, како внатрешните мисли и чувства на поединецот, се обдарени со јавна димензија и стануваат значајни во широк јавен контекст. Начинот на кој Стриндберг го изложува својот приватен живот за уметнички цели е единствен, особено поради директноста и отвореноста со која ја практикува оваа форма на експонирање. Тој е таткото на таканаречената „ЈАС – драматургија“, каде што интерперсоналното е или сублимирано или видено преку субјективните леќи на централното ЈАС“ (Rokem, 2009: 164-165).

За време на својата богата кариера, како коментар на театарот во неговото време, тој ги напишал и следните значајни текстови: Предговорот на *„Госпоѓица Јулија“*, *„За модерната драма и за модерниот театар“*, *„Отворени писма за Интимниот театар“*

1.3.2. За природноста во актерската игра во предговорот на драмскиот текст „Госпоѓица Јулија“

Предговорот на Госпоѓица Јулија е „натуралистички“ манифест на Стриндберг. За разлика од Шекспир кој бил и актер, Стриндберг, исклучиво од позиција на драмски автор, во предговорот на *Госпоѓица Јулија* не дава директни коментари и насоки за актерската игра. Но, разработува неколку важни аспекти кои придонесуваат и наметнуваат преиспитување и промена во начинот на игра:

1.3.2.1. Пристапот кон креирање на карактерот;

„За изграден карактер, во театарот раководен од луѓето од средната класа, се смета играта на актер кој секогаш игра едно исто – актер кој е секогаш пијан, актер кој е секогаш смешен или актер кој е секогаш меланхоличен. Ова претставува некомплетно видување на луѓето. Јас не верувам во едноставни сценски карактери“ (Strindberg, 1992: xii). Стриндберг, особено кога се во прашање протагонистите во неговите драми, гради ликови со богат внатрешен свет и јасно дефинирана психолошка состојба. Станува збор за ликови во чија душа можеме да сирнеме и со кои можеме да се соживееме, пред нас гледаме комплексни индивидуи со широка лепеза на карактеристики кои не се обоени со една единствена доминантна особина. Нивната вистинитост, произлегува токму оттаму што потсвесно знаеме дека ниеден човек не може да се окарактеризира со една единствена особина зашто неговото однесување зависи од моменталните случувања и од неговото опкружување. Стриндберг анализирајќи го човекот, проценил дека карактерот има право на дијаметрално различни реакции, доколку се најде во различни околности и дека токму тоа го прави жив.

Од друга страна, како поборник за пишување ликови со видливо богат внатрешен свет кои огледално го прикажуваат вистинскиот човек, Стриндберг бил критикуван дека за разлика од протагонистите, споредните ликови во неговите драми се еднонасочни и премногу едноставни. Како одговор на овие критики, тој отвора уште едно поглавје во драматургијата, во кое говори дека за време на драмата ние не ги гледаме „сите лица“ на ликот, зашто драмата само по себе е исечок

од животот. Тој сметал дека тоа што некои негови споредни карактери се сметаат за еднодимензионални се должи на тоа што во секојдневниот живот, додека се на работа луѓето се до одредена мера еднодимензионални и лишени од независна егзистенција и прикажуваат само една страна од себеси во извршувањето на задачите кои им се доделени.

1.3.2.2. Начинот на селекција на настани во рамките на нарацијата;

Стриндберг дејствието го сведува на психолошко дејствие, а не нужно на нарација која ќе ја забавува публиката. Според него, нарацијата не мора да биде во постојан, континуиран развој со цел приказната да го држи интересот на публиката. Во одредени моменти доаѓа до појава на дисконтинуитет, каде што главната нарација е нарушена од некои неочекувани помали случувања. Исто како и карактерите кои се производ на збир карактеристики кои не секогаш се меѓусебно поврзани; и нарацијата е збир од повеќе настани кои не секогаш мораат да бидат во целост поврзани со главната наративна линија.

1.3.2.3. Начинот на пишување на дијалозите;

Кога станува збор за дијалогот. Тој ја избегнува симетричната, математичка шема на францускиот дијалог и им „препушта“ на ликовите да зборуваат како во вистинскиот живот. Независно на тоа што дејствието е строго определено, а сцената е строго фокусирана на проблемот што се обработува, дијалозите не се однесуваат исклучиво и механички на главната тема, туку ликовите ги менуваат темите неочекувано. Вака Стриндберг инсистира на дијалози кои нема да бидат во функција на гледачот, туку во функција на натуралистичноста на ликот. Затоа, неговите јунаци менуваат теми и расположенија како и во животот, зависно од моменталните импулси кои им ги наметнува околината.

1.3.2.4. Непроменливост на просторот;

„Ќе бидам задоволен со еден единствен простор [...]“ (Strindberg, 1992: xviii) во кој ќе се случува севкупното дејствие. Стриндберг овде

всушност зборува за непроменлив простор, каде што дејствието нема да биде обременето со сценски промени. Така актерите ќе можат вниманието да го насочат на ликовите и на своите партнери како и на внатрешниот развој на ликот без да обрнуваат внимание на потребата од промена или дополнување на декорот или на промените кои ликот ги доживеал во друг простор и време, а кои не се инсценирани во драмата.

Според ова, Стриндберг уште во 1880 година бил предвесник на една од клучните карактеристики на денешниот театар, а тоа е потреба за создавање на еден единствен простор за игра што го обединува целото дејствие. Едноставност, а функционалност и „природност“ на просторот на игра подразбира долг креативен процес, кој бара наталожување на идеи, инспирации, референци, слики и емоции во врска со текстот во почетокот; и нивно долготрајно систематско елиминирање и сложување во креативна сложувалка до моментот на формирање на дефинитивните скици- Процес сличен на оној низ кој поминуваат актерите при примена на пристапот на Гаскин каде што актерите создаваат материјали кои потоа ќе бидат невидливи, а сепак неизоставен дел од нивната игра.

Третманот на просторот каков што го воведува Стриндберг е карактеристичен за современиот театар. Денешните сценографи, размислувајќи како архитекти, а не како дизајнери гледаат на сценографијата како простор за живот, а не само како ликовна интерпретација на текстот. Со цел да им дадат живот на сценските елементи, тие прават избор на материјали со „историја“ (природни материјали или предмети од втора рака кои веќе биле изложени на забот на времето и погледите на луѓето). Ништо не се симулира со цел да се постигне ефект, материјалите со својата меморија и историја се исправуваат пред актерите како партнери и учествуваат во создавањето на сценската игра. „Историјата“ на материјалите ѝ дава моќ на актерската интерпретација.

Доколку се вратиме на Стриндберг и на неговата потреба за непроменливост на просторот, употребата на материјали кои „паметат“ може да се смета како своевидно продолжение/надоградување на

неговата идеја. Ова објаснува дека театарот и во визуелниот израз тежнее кон едноставност, каде што декорот не треба да претставува оптоварување за гледачот и актерот, а сепак да биде силен знак и симболичен дел од целината. Едноставноста на декорот што не ја обременува актерската игра, не само што не ја осиромашува претставата, туку ѝ отвора простор да стане поуверлива.

1.3.2.5. Начинот на употреба на светлото и другите сценски елементи;

Во сличен контекст како и просторот, Стриндберг ја коментира употребата на светлото. Според него, долното светло, кое како според правило се употребувало во најголем дел од продукциите во XIX век, го изобличува актерот и публиката не може да го види делот од ликот околу устата додека кај очите се јавува сенка со што се крие природниот изглед на човекот (актерот) кој го толкува ликот. Стриндберг нагласува дека суптилните душевни црти на ликот можеме да ги видиме само ако нема извитоперување во изгледот на актерот, ниту со помош на шминка ниту со помош на други сценски помагала. Според Гаскин специфичните карактеристики на актерот не треба да се кријат, туку да станат дел од карактерните особини на ликот кој тој го игра.

Долното светло го заслепува актерот и му оневозможува да „ги употребува очите за да зборува со нив“ (Strindberg, 1992: xix). Во реалниот живот понекогаш не се потребни зборови за луѓето да разменат мисли и емоции. Исто како што говорот на ликовите не треба секогаш да биде објаснувачки и со логични промени, така понекогаш не се потребни ниту зборови за да се случи живот на сцената. Нешто за што зборува и Гаскин во својата книга. Во модерната психолошка драма, важно е треперењето на душата, а не фацијалната експресија.

Според ова, Стриндберг е предвесник на модернизмот во театарот. Неговиот револуционерен пристап, отвора врата кон еден поинаков театарски свет каде што централно место зазема актерот кој го понесува товарот да ја носи целата претстава на плеќи, доминантно преку пренесување на душевната состојба на ликот што го толкува.

Во предговорот на оваа натуралистична драма тој всушност се обидува да посочи дека актерот, неговите внатрешни мисли, способноста да го гледа и со поглед да му одговара на партнерот се клучни за прикажување на суптилностите на драмата, а сите други елементи треба да бидат доведени до неопходната едноставност во функција на прикажување на состојбите на карактерите (душите).

Стриндберг го „соголува“ актерот, ги трга на страна сите надворешни фактори (кои ги смета за непотребни и оптоварувачки за актерот) фокусирајќи се на психолошкото дејство, внатрешното дејство и емоцијата на актерот, за разлика од Шекспировиот театар, кој сепак ја става на рацијата во фокус. На тој начин, со самото свое пишување, Стриндберг нужно влијае на актерската игра со што ја прави поприродна, поумерена и повистинита во однос на неговите претходници, а пред актерите поставува покомплексна задача во поглед на истражувањето на карактерите и психологизацијата на улогите кои ги толкуваат.

Она што најмногу го врзува Стриндберг со современиот театар е непроменливоста на просторот која ја воведува. На овој начин тој обезбедува „безбеден“ простор за актерите чиишто господари се само тие од почетокот до крајот на претставата. Континуитетот на просторот, дава и континуитет на играта, зашто таа може да биде вистинита само доколку е непрекината од надворешни влијанија и доколку актерот не мора да биде во контакт со надворешниот свет. Единственоста во третманот на просторот е предизвик за режисерот и сценографот во современиот театар во стремежот да му овозможат на актерот идеални услови за игра, но и да постигнат баланс на целината.

Она што се наметнува како придобивка од неговиот, за тоа време, револуционерен поглед кон театарот е нешто што за современиот режисер претставува начин за поинтимна комуникација помеѓу публиката и претставата одиграна во камерен простор.

Ликовите на Стриндберг се исклучително блиски до современиот човек зашто под лажната слика за одредена стабилност, хармонија, среќа, тие кријат емоционални состојби кои не можат/не смеат јавно да

ги искажат. Лепезата на состојби која ја преживуваат овие ликови за време на тој мал сегмент од нивниот живот кој ние го гледаме е предизвик, но и материјал со кој лесно се поистоветува современиот актер. Времето кое Стриндберг го дава за „чувствување“ на сцената, без да се носи товарот на нарацијата претставува богат материјал за вистинита, емотивна, игра која потекнува од личното на современиот човек.

1.4. Анализа на придонесот на Антон Павлович Чехов кон природноста во актерската игра

Антон Павлович Чехов (1860 – 1904) е руски писател и лекар и се смета за еден од најзначајните новелисти на европскиот реализам. „Невозможно е да се расправа за тоа дека, како огледало на природата, неговите прикази се толку прецизни, толку *реални*, што неговите артефакти ја предизвикува истата разновидност на реакција како и самиот живот“ (Becker, 1982: 203).

„За време на неговиот краток живот (живеел само 44 години) Чехов никогаш не дозволил неговата страст кон книжевноста да го одвлече од неговиот основен повик – лекарскиот. Најголем број од неговите пациенти биле сиромашни и тој ги лекувал бесплатно, активно се борел за едукација на децата и поминал долги месеци во казнената колонија Сахалин со цел да ја изнесе бедата на неговите жители пред очите на Русија. Само човек со вродена едноставност како неговата, дефиниран поглед кон реалноста и неограничено сочувство можел да ги напише: *Три сестри, Вујко Вања, Галоб, Иванов и Вишновата градина* – уникатни ремек дела на модерната литература“ (Siegfried, 1971:0).

Како исклучително прогресивен драмски автор за своето време, својот придонес кон модернизирањето/осовременувањето на глумата, Чехов го прави преку својот писателски стил и „барањата“ кои текстот природно му ги наметнува на актерот, но и преку своето ненаметливо, но исклучително значајно активно учество во театарскиот живот во Русија кон крајот на XIX век.

„Чехов воведува огромни пронајдоци кога е во прашање драматургијата, револуционерни откритија кои се темел на театарот на XX. век [...] И затоа претставува еден од главните столбови во историјата на театарот како и во неговата трансформација. Потпирајќи се на шекспировата и на античката драматургија, но без [...] 'илузијата' на Ибзен дека може да се копира античката форма додавајќи ѝ психологизација карактеристична за XIX век, тој создава еден поинаков, нов сценски глас“ (Stein, 2002: 72).

1.4.1. Придонес кон модернизирање на полето на драматургијата

„Материјалот кој го користел Чехов бил животот. Иако цврсто се потпираше на неговите опсервации на другите, тој го користел и својот живот како извор на материјал, но само тогаш кога тој му делувал 'интересен' за другите. Никогаш не напишал ништо за што и да било кое не го разбирал. 'само имбецили и шарлатани' велел, 'веруваат дека разбираат сè“ (Siegfried, 1971:3).

Неговите драми зборуваат за малиот човек, за оној кој седи во публиката и кој се поистоветува со тагата, радостите, проблемите и трагедиите на неговите јунаци. Наместо да раскажува големи, историски настани што се недофатливи за обичниот човек, тој своите драми ги гради како сложувалка од повеќе секојдневни настани кои гледани во целина раскажуваат приказни за рушење и градење на цели светови. Чехов како голем познавач на човечката душа, преку структурата на нижење сегменти од секојдневниот живот создава ликови со богат внатрешен свет кој суптилно раѓа емпатија кај гледачот, слично како што тој самиот живеел, работел и придонесувал за заедницата.

Драмското пишување на Чехов, се развива паралелно со развојот на Московскиот художествен театар, а потоа Станиславски во голема мера вдахновен од неговите драми го создава својот *Метод*; тим кој значително и радикално го променил театарот и чие влијание силно се чувствува сè до денес и претставува темел на современиот театар. МХАТ, бил оформен од страна на Станиславски и НемировичДанченко како

реакција и револт на постоечкиот театар кој според нив поставувал застарени домашни драми и странски кич. Наместо тоа, тие ствараат ансамблски театар кој повеќе не се раководи според системот на „свезди“ и кој се бунтува против: „старовремска игра, против театралноста, против лажниот патос, декламацијата и артифициелноста, против лошите конвенции за поставување декор... против целокупниот систем на продукција и против репертоарната содржина“ (Allen, 2000: 10). Членовите на ансамблот мора да прифатат дека не постојат мали улоги, туку само мали актери и дека може денес да се најдат во ситуација да играат главна улога, а утре споредна.

Најмногу благодарение на Чехов и иновациите кои тој ги воведува во драматургијата, споредните улоги добиваат рамноправно значење како и главните. Токму малите ликови на Чехов, кои по својата значајност во структурата на драмата се неопходни, им даваат на артистите можност за бескраен простор за креација во интерпретацијата. Отсуството на главни ликови во неговите драми, неговата посветеност на групната игра, наместо индивидуалната, неговото потпирање на она што се подразбира или што се навестува, а не исклучиво на она што е изговорено; во корелација со начинот на разбирање на театарската уметност на целокупниот ансамбл на МХАТ, создава карактеристичен, за тоа време значајно посовремен начин на игра. Неговите драми инспирираат актерска школа која придава поголемо значење на деталите од која и да било претходна школа во историјата.

1.4.2. Придонес кон осовременување на актерската игра

Инсистирајќи на избегнување на играта за публика или, пак, некакво историско подражавање, Чехов пишувал за театар кој претставува предизвик за руските актери кои дотогаш имале тенденција да влезат на сцена и преку „визуелно“ дејствување и надворешно демонстрирање на чувството да го толкуваат ликот. Тој ја вовел како суштинска неопходноста за постојана промена на емоцијата и нагласувал дека светот (животот) е во постојано движење, па согласно со

тоа, и актерите на сцената мора да имаат способност брзо да ги менуваат намерите и емоциите. Сметал дека отвореноста за емоционално реагирање му помага на актерот да не игра напамет, како што „извежбал“ на пробите и на тој начин да избегне артифициелно дејствување на сцената.

Кога во 1881 г. Сара Бернар (Sarah Bernhardt)¹ со својата трупа за прв пат ја посетила Москва, Чехов ѝ замерил за нејзината артифициелност и напишал: „Секој поглед, секоја солза, грчењата во сцените на умирање, целокупниот нејзин начин на игра не е ништо повеќе од мудро, безгрешно научена лекција“ (Wellek, 1984: 88). Во театарот на Чехов, глумецот имал задача да се сврти кон себеси, да живее на сцената и да им препушти на неговите внатрешни чувства да му го диктираат надворешното однесување и да не се обидува да го имитира животот.

Освен што пишувал драми кои природно наметнуваат одреден стил на игра, Чехов исто така се спротивставувал на фалшливото и претерано глумење кое го забележувал во најголем дел од театрите:

[...] „на улица или дома – гледате луѓе како се ’распаѓаат‘, како липаат и како си ја удираат главата? Страдањето треба да се прикаже онакво какво што е во животот – не со раце и нозе, туку со глас или поглед: не преку гестикулирање, туку преку грациозност. Суптилните внатрешни чувства, карактеристични за воспитаните луѓе мора да бидат

¹ Сара Бернар (1844 - 1923) е една од најзначајните француски глумици на доцниот XIX век и една од најпознатите фигури во историјата на театарот. Бернар е незаконска ќерка на Жили Бернар, холандска куртизана која се етаблирала во Париз (идентитетот на нејзиниот татко е непознат.) [...] Својата кариера Бернар ја започнува во националниот театар *Комеди Франсез* (Comédie-Française) каде што договорот ѝ е раскинат откако ѝ удрила шлаканица на постара актерка која била нељубезна со нејзината сестра. [...] Во 1866 г. Бернар потпишува договор за театарот *Одеон* (Odéon) и во период од шест години работи како дел од ансамблот, постепено градејќи репутација. [...] Во 1872 г. го напушта *Одеон* и повторно се враќа во *Комеди Франсез*. [...] Во 1880 г. Бернар формира своја патувачка трупа и набргу станува меѓународен идол. Игра за нејзината трупа, менаџирајќи ги театрите кои ги користи и одејќи на долги меѓународни турнеи. Редовно настапува во Англија, Европа, САД и Канада (Nagler, Alois M. March 22, 2020).

суптилно покажани. Некој ќе каже сценски услови. Но ниедни услови не оправдуваат лаги“ [...](Allen, 2000: 7).

Еден од неговите најголеми професионални порази бил начинот на кој актерите во Александриски театар во Санкт Петербург ја разбрале и интерпретирале неговата драма *Галеб* чија премиера ја доживеал како силен професионален пораз. Кога ги видел пробите тој се обидува да објасни дека актерите претеруваат, дека треба да глумат помалку – бил убеден дека на сцената треба да се живее, дејствува и да се реагира исто како и во животот, преку внатрешно дејствување и прецизна мисла, но традиционализмот и застарените сфаќања придонеле претставата да излезе спротивно од сугестиите на Чехов.

Она што потврдува дека Чехов имал точна интуиција за тоа како треба да се игра драмата е постановката на *Галеб* во МХАТ од страна на Станиславски и Владимир Немирович-Данченко (**Владимир Немирович-Данченко**)² на инсистирање на Данченко. Само две години по фијаското во Петербург, московските актери преку суптилна, непокажувачка, игра свртена кон внатрешното чувство успеваат да ја донесат на сцена „атмосферата“ на драмата, како и нејзината поетичност, кои испреплетени со натуралистичните елементи создаваат живот.

Севкупно, во поглед на придонесот во осовременувањето во начинот на игра, Чехов е врска/мост помеѓу артифициелната/пренагласена игра против која се бунтуваат Станиславски и Немирович-Данченко и современата (денешна) игра. Евидентно е дека неговиот начин на мислење бил попрогресивен и од најмодерните идеи за театарот во времето во кое живеел. Не залудно, големите театарски творци на денешницата, помеѓу кои и Питер Штајн

² Владимир Немирович-Данченко (1858-1943) е доминантна фигура во рускиот театар на почетокот на дваесеттиот век, заедно со Станиславски, го основа Московскиот художествен театар и придонесува кон внесување на натурализмот во театарската игра и драмското пишување. (<https://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/nemirovich-danchenko-vladimir>) - пристапено на 4.12.2020 г.

(PeterStein)³, ќе кажат дека Чехов не е човек на времето во кое живеел, напротив, тој е човек на денешницата.

1.5. Анализа на придонесот на Константин Сергеевич Станиславски кон природноста во актерската игра

1.5.1. Придонес на Системот на Станиславски кон природноста во актерската игра

Константин Сергеевич Станиславски е руски актер и режисер, основач на Московскиот художествен театар и заслужен за развојот на еден од најзначајните методи за глума, на нашите простори познат како *Системот на Станиславски* како што и самиот автор разговорно го нарекол, а чиј официјален наслов е *Работа актера над собою*. „Денес е вообичаено овој поливалентен/комбиниран актерско-режисерско-педагошки наук или опит колоквијално да се нарекува [...] *Системот на Станиславски*“ (Лужина, 2003: ii), па дури така да биде и официјално преведуван. „Да речеме: нејзиниот прв српски преведувач, Милан Ѓоковиќ, ќе реши да ја наслови само со клучниот збор – *Систем* – кон кој ја додава и дополнителната (експликативна) синтаagma *Теорија на глума*. Токму со овој превод, инаку прв пат објавен во 1945 година, македонските театарски дејци се служат, [...] преведувајќи го дополнително и мачејќи се (дополнително) со таквата неблагодарна, не особено комуникативна работа“ (Лужина, 2003: ii - iii). Затоа, во понатамошниот текст, на оваа техника за глума ќе се осврнуваме со терминот *Методот на Станиславски*.

Кај веќе споменатите автори среќаваме забелешки за важноста на природноста во играта, како и насоки како до поприродна игра. Меѓутоа, заедничко за тројцата е што никој не нуди дефинирани

³ Питер Штајн (1973 -) е германски театарски режисер. Во 1970 г. го презема водството на театарот *Шаубине* (Schaubühne) во Берлин, кој од приватна организација го трансформира во коуредувачка установа каде што сите партиципенти учествуваат во изборот на текстови, во развојот и начинот на поставување и во креацијата на декорот. Ваквото вклучување на ансамблот, радикално ја модифицира театарската практика.

„чекори“ за постигнување на целта. За разлика од нив, Станиславски, како актер и режисер сфаќа и пред сè чувствува дека со цел актерот по свесен пат да дојде до несвесното, не му е доволен само талентот и неколку сценски трикови, туку техника која низ точно определени чекори ќе го доведе до тоа да живее, а не да репродуцира на сцената. „Имал четириесет и три години, зад себе дваесетгодишно богато актерско искуство во високо амбициозен уметнички репертоар. По педесет изведби на Ибзеновиот *Народен непријател* – го играл д-р Стокман, улога во која се прославил – пред тргнувањето на претстава помислил дека сака да остане дома; на самата претстава исчезнала радоста на играњето, а живото возбудливо чувство го заменила механика и рутина. [...] Повторувањето – го сметал за некреативно, па оттука и бесмислено за него да се троши животот, навредливо за уметноста на театарот кој го создавал.“ (Milićević, 1991: 7) Затоа кон крајот на XIX век и почетокот на XX тој го создава *Методот* кој на актерот ќе му овозможи да ја надмине дотогашната практика на правење улоги преку употреба на *актерски шаблони* и да премине кон создавање сценска уметност која го отсликува животот.

Концептот на Станиславски е во директна врска со развојот на психоанализата која ги отвора: интроспекцијата, истражувањето на меморијата и истражувањето на внатрешното. За него автентичноста и природноста се постигнуваат со постојано поставување прашања за психолошките мотивации на ликовите со кои се соочува актерот. Паралелно со тоа се развива имагинацијата, внимателното посматрање на стварноста и постојаното настојување таа да се репродуцира паралелно преку блиска комуникација со партнерите. Сето ова е, според Станиславски, неопходно за да се постигне целта: надминување на вештината на *претставување* заснована само на механички движења, со што би се постигнала автентичност во играта која овозможува да испливаат на површина потиснатите емоции што е основа за *повторното доживување*.

Станиславски поаѓа од сопственото практично искуство на сцената и создава формула според практиката како режисер, актер и

педагог и тоа преку употреба на едноставна терминологија карактеристична исклучиво за „светот на театарот“ која не се базира на научни анализи и испитувања.

1.5.2. Сличности помеѓу Методот на Станиславски и Пристапот на Гаскин

Слично како и Гаскин, Станиславски сакал да напише практичен, а не научен „прирачник“, кој во основа произлегува од праксата. Земајќи ги како појдовна точка проблемите со кои се соочувале актерите на часовите/пробите/актерските тренинзи тие формирале четива со терминологија произлезена од активниот театарски живот и од живиот театарски жаргон. Научните термини како: „потсвест“ и „интуиција“ кај двајцата се употребуваат често, но не во филозофска, туку во најобична, секојдневна смисла. Всушност, и едниот и другиот се соочиле со проблемот на блокирање кај актерот кој оневозможува автентичност на сцената. Станиславски почувствувал потреба да создаде систем кој на глумецот му го осветлува патот до улогата, а Гаскин почувствувал потреба да го адаптира методот на Станиславски преку негово прилагодување кон современиот актер.

1.6. Експликација на работата на Харолд Гаскин

1.6.1. Харолд Гаскин (1941–2018)

Харолд Гаскин е американски актер и професор по актерска игра. Роден е во 1941 година во Бруклин. Уште во неговите средношколски денови започнал да свира тромбон, потоа ја продолжил својата професионална кариера како музичар паралелно посетувајќи го Менхетен школа за музика (Manhattan School of Music). Но, неговата страст за музиката со текот на времето избледела и била заменета со фасцинацијата за театарот. Започнал да посетува часови по актерска игра, а потоа се запишал на драмски студии на Универзитетот Рутгерс (Rutgers University) каде што и дипломирал. Магистрирал на Универзитетот во Индијана (Indiana University). По завршувањето на своето формално театарско образование Гаскин настапувал како актер, а

подоцна ѝ се посветил на својата трета и најголема страст – работата како професор по актерска игра (acting coach.)

1.6.2. Како да престанеш да глумиш – пристап кон актерска игра

Пристапот на Гаскин е опишан во книгата *Како да престанеш да глумиш* која е главен предмет на анализа на ова истражување „наместо да наметнува уште еден 'метод', тој нуди стратегија базирана на радикално едноставна и освежувачка идеја: работата на актерот не е 'да креира лик', туку континуирано, од аспект на личното да реагира на текстот, и да оди таму каде што води импулсот, од првото читање па сè до последната изведба. Оттука произлегува потполно нова перспектива за настап на аудиции, како и предизвик за развивање на улога и и одржување на нејзината свежинадури и по стотина изведби. Гаскин ја прикажува глумата како континуирано истражување, а не како постигнување на точно зацртана цел“ (Lahr, 1995: 44 – 49).

Тој зборува за процес, а не систем кој мора во целост да се почитува. Верува дека актерството е како спорт, но спорт на духот и тој (духот) мора да се тренира за да ни ги покаже оние места во нашите срца каде што ги криеме чувствата. За актерот да дојде до таков резултат, тој има право да направи комбинација од вежби, пристапи и методи кои нему му одговараат, слично како што тој го формирал својот пристап. Помеѓу многуте теории кои ги истражувал и ги изучувал и со помош го формирал својот пристап, спаѓаат:

- Делењето на текстот на парчиња врз основа на „намерите“ на Константин Сергеевич Станиславски;

- Играта на повторување на зборот (Thewordrepetitiongame) на Станфорд Мајснер (StanfordMeisner)⁴ која се базира на репетиции при

⁴Станфорд Мајснер (1905 - 1997) е американски актер и професор по глума кој развил пристап за актерска игра денес познат како техника на Мајснер. Како актер, бил дел од Груп театар (GroupTheatre) предводен од Ли Стразберг каде што фокусот бил на Методот на Станиславски, но подоцна развива „радикално нова и различна техника на актерски тренинг [...] зашто, како актер, сфаќа

работа во парови и чија основна цел е преку едноставни опсервации да се оствари врска помеѓу партнерите и на тој начин концентрацијата да се насочува надвор, а не кон себе. „Вежбата има двојна намена. Го фокусира целото внимание на актерот кон партнерот и го запознава со импулсите кои се јавуваат во одговорот (реакцијата). Но исто така креира и мускулна меморија на вистинска, момент за момент, размена која обезбедува база за вистинита актерска игра“ (Rafael, 2008: 124).

- Вежбите со импровизации на Роберт Луис (Robert Lewis)⁵ кои можат да бидат корисни за постигнување на вистинитост во играта, за партнерска конекција и за „постигнување на неопходна физичка карактеризација, која едноставно не може да се добие од самата драма“ (Lewis, 1958: 80), доколку се користат внимателно и исклучиво ако не го нарушуваат *внатрешниот* ритам на ликот, а воедно и на сцената. „Јас сум ги користел [импровизациите], на пример, за да поттикнам врска, конекција, помеѓу двајца луѓе кои работната претстава и кои не можам да ги доведам да го направат она што е потребно [...] преку изговарање на текстот од драмата“ (Lewis, 1958: 80).

- Употреба на лични предмети со цел актерот да дојде до потребната емоција Ута Хаген (Uta Hagen)⁶. „Хаген употребувала *трансфери* преку пренесување емоционално искуство на *личен предмет* или слика кој/кои ќе служи/ат како тригер за емоција“ (Rafael, 2008: 117). Како и да е, таа исто така предупредувала и дека: „Ќе ти биде

дека еден од најпривлечните аспекти на театарот во живо е очигледно спонтаната интеракција на човечките суштества“ (Rafael, 2008:119).

⁵ Роберт Луис (1909 - 1997) е американски режисер и основач на Актерското студио (Actors Studio) како и член на Груп театар (Group Theatre). Покрај тоа, Луис е и успешен режисер на бројни бродвејски претстави и мјузикли; еден е од најреномираните професори по глума на XX век. (<https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1997-11-25-9711250124-story.html>) - пристапено на 5.12.2020 г.

⁶ Ута Хаген (1919 - 2004) спаѓа помеѓу најзначајните артисти на својата генерација. Најпозната како професор по глума. Една е од основоположниците на ХБ Студио (HB Studio) во Њујорк од каде што извршила силно влијание на развојот на американската глума. Нејзините две книги на оваа тема, *Почит за актерството* и *Предизвик за актерот* се важни и влијателни текстови. Тие се сведоштва за нејзиниот неверојатно детален и прониклив процес на креирање на улогите и употребата на анализи, искуства и имагинација со цел да навлезе во континуираниот (момент за момент) живот на карактерот. (Rafael, 2008:148).

неопходно да обезбедиш лична психолошка реалност само кога директен контакт со настанот, предметите и твоите партнери не успеат да те стимулираат, кога самата имагинација не успее да ги поддржи твоите специфични дејствија за време на размената момент – за – момент која е доказ дека си жив на сцена“ (Hagen, 1991:98).

- Вежбањето на емоционалната меморија (emotionmemoryexercise) на Ли Стразберг (LeeStrasberg)⁷ каде што актерот користи детали од неговата лична меморија за да го искаже внатрешниот свет на карактерот. „Актерот е должен да го одбере моментот во којшто ќе ги експлодира парцијалните емоции и на тој начин самиот ќе создаде еден вид инстинкт (според логиката на рускиот физиолог Павлов), со кој во секое време ќе знае според дадена конструкција на карактерот што го толкува да прикаже соодветна психолошка состојба“.

Она што го прави пристапот на Гаскин привлечен за современиот театар е токму тоа што тој, слично како Станиславски (во времето во кое творел) дава модел како да се дојде до сценска игра која ќе биде во корелација со времето во кое живееме. Неговиот пристап, според обратен редослед од оној на Станиславски има за цел да постигне ист ефект – природна игра. Станиславски предлага теориска анализа која ќе го одведе актерот до потребните емоции, Гаскин вели дека е неопходно отфрлање на теориската анализа во првата фаза на работа со цел да се избегне блокирање на актерската слобода. Во едно се согласуваат и двајцата – актерот не треба да го потиснува потсвесното и кога ќе настапи актерската интуиција, таа не смее да се ограничува. Резултатот кон кој се стреми Гаскин суштински според ништо не се разликува од

⁷ Ли Стразберг (1925 - 1982) е таткото на практикувањето на Методот на Станиславски во Америка, уметнички директор на Актерското Студио (Actors Studio), театарски режисер, филмски актер и значајна фигура за светскиот театар. Како професор, тој е предводник на неколку генерации на актери, вклучително со Марлон Брандо (MarlonBrando), Џејмс Дин (JamesDean), Мерлин Монро (MarilynMonroe), Ал Пачино (AlPacino) и Роберт ДеНиро (RobertDeNiro). „Стразберг го концентрирал целото свое знаење само врз едно методолошко прашање [...] како рускиот Систем на емоционално преживување да се усоврши со американската практика на повторување и сето тоа да биде основен есенцијален реалистичен стил на игра, кој, [...] ќе биде дериват создаден од самиот карактер на актерите и вистинитоста и автентичноста на ликовите?“ (Насев, 2000:77 – 78).

оној кон кој се стреми Станиславски и тие се „конфронтираат“ исклучиво поради разликите во навиките на актерите некогаш и сега:

„[се мисли на Станиславски] Но тој ги оформил своите идеи за глумата во доцниот XIX век кога пишувале Чехов, Достоевски и Стриндберг, а теоријата на Фројд станувала актуелна. Тој развил својата 'посебна техника' како реакција на стилот на игра во времето во кое живеел, што подразбирало елегантни движења, говорничка способност и премногу драматично прикажување на емоциите на карактерите со што глумата станувала неприродна. Но ние не сме децата на театарот на Станиславски, и како современи глумци и публика, сметаме дека ни е предодредено да играме вистински и природно. Сепак најдобрата игра во театар не смее да биде различна од најдобрата игра на филм“ (Guskin, 2003: 38).

Со други зборови, Гаскин се обидува да му даде до знаење на современиот актер дека исто како и актерот од МХАТ кој се стремел кон постигнување на нешто ново и подобро во однос на своето време, и тој има одговорност пред себе да си постави повисоки цели без да се навраќа на нешто што некогаш се сметало за ново, свежо и уверливо. Така, изразувајќи почит кон Станиславски како основоположник на модерната игра во театарот, тој се обидува да се искачи едно скалило повисоко кон унапредување на веќе постоечките системи, но во склад со потребите на современиот актер.

Како да престанеш да глумиш е пристап оформен по низа соработки на Гаскин со исклучително значајни актери, во фази кога тие веќе биле зрели како професионалци и кога преголемиот број на ангажмани направил да настане состојба на блокирање на нивната креативност. Помеѓу нив спаѓаат: Глен Клоуз (Glenn Close), Џејмс Гандолфини (James Gandolfini), Кристофер Рив (Christopher Reeve), Бриџит Фонда (Bridget Fonda), Питер Фонда (Peter Fonda), Кевин Клајн (Kevin Kline) и други кога тие подготвувале улоги кои денес се сметаат за важни во областа на кинематографијата. Помеѓу нив спаѓаат улогата на Џејмс Гандолфини (James Gandolfini) во серијата *Сопранови* (*The Sopranos*), улогата на Глен Клоуз (Glenn Close) во филмот *Опасни врски*

(Dangerous Liaisons), улогата на Кевин Клајн (Kevin Kline) во филмот *Рибата наречена Ванда* (*The Fish Named Wanda*), улогата на Мет Дилан (Matt Dillon) во *Аптека Каубој* (*Drugstore Cowboy*), улогата на Џенифер Џејсон Ли (Jennifer Jason Leigh) во *Мајами блуз* (*Miami Blues*) и многу други.

Според ова, употребата на пристапот во работа со актери покажува видливи позитивни резултати во постигнувањето на природноста во начинот на игра кај актерот. Преку низа индивидуални вежби на монолози, а потоа преку работа на дијалошки сцени, актерот повикувајќи се на личното разбирање и чувствување на текстот би требало да го анализира карактерот, а не да се обидува да го игра карактерот онака како што го дефинирал. Гаскин, пристапот го развивал и го разработувал низ долгогодишна практична работа со актери чии креации се достапни за публиката.

1.7. Елементи кои ги обединуваат анализираните актерски постапки

Анализирајќи ја работата на наведените автори и теоретичари, можеме да дојдеме до заклучок дека сите препознале кој е основниот проблем на театарот во нивното време, што може да го направи пожив и повистински и каква би требало да биде актерската игра. Целта на нивните залагања е идентична, да ја направат глумата повистинска, поуверлива, така што таа не само што ќе ја поддржува стварноста на најдобар можен начин, туку и навистина ќе биде стварност.

Она што во голема мера влијаело на нивните методи се реалните услови во кои авторите живееле и создавале. Во времето на Шекспир, кога гледачите влегувале и излегувале од театарот кога и да посакаат, се движеле за време на изведбата, си дофрлувале едни на други, ниту глумците не можеле да играат на начин на кој се игра во денешниот, современ театар. Гестикулациите и говорот морале да бидат пренагласени бидејќи во спротивно гледачите не би можеле да го пратат ниту основното дејство на драмата. Но, како што кажал и самиот Шекспир, никогаш не требало да ја преминат границата на природното.

Всушност, целта била да се унапредат сите елементи на актерската игра во склад со условите во кои настанувала улогата.

Поради тоа секој од овие автори е значаен и револуционерен за времето во кое создавал, а секој нов метод не би бил можен без уважување на резултатите од методите кои ги применувал неговиот претходник. Секоја од овие методи е нова скала на бесконечното скалило кон „идеален театар“. Бидејќи како што секоја претстава е „жива“ и никогаш незавршена додека се игра на репертоар, така и театарот е жива материја која секогаш мора да се прилагодува кон новото време, новите технолошки достигнувања, но и кон новиот начин на негово разбирање. Во таа насока презентирањето и лабораториското испитување на еден нов пристап е обид за проширување на индивидуалните креативни способности на актерот кои понатаму може да бидат услов за надоградување, менување и подобрување на театарот во целина.

2. Предмет на истражувањето, цели на истражувањето и испитување научни хипотези

Предмет на истражување на овој докторат беше да се процени дали Пристапот на Гаскин е воопшто применлив практично. Со цел да се менува и да се подобрува стилот на играта, во денешната театарска пракса кај нас потребно е испитување на различни методи на актерска игра, кои меѓусебно се дури и спротивставени, но кои на ниво на истражување ќе им ги отворат видиците и ќе им ги прошират можностите на актерите. Употребата и наметнувањето на бројни пристапи е особено важна во процесот и периодот на едукација на идните професионални актери. Ограничувањето исклучиво на неколкуте методи и пристапи кои „традиционално“ се изучуваат честопати претставува ограничувачки фактор за дел од глумците. Поради тоа ова истражување беше насочено кон работа со студенти по актерска игра.

Во таа смисла, сметавме дека е корисно, во форма на лабораториско истражување, на група актери (студенти) да им се презентира пристап кој можат сами да го практикуваат и да дозираат во процесот на создавање.

Чекорите на работа се формираа врз основа на анализа на текстот на Гаскин, определување на методологијата преку која пристапот може да се воведи со учество на селектираната група, како и негово адаптирање на искуствата, погледите на светот и возраста на учесниците. Она што потесно го определи фокусот на работа беше токму професионалното искуство на групата, зашто и театарската, и сите други уметности се тесно поврзани со афинитетите и знаењата на учесниците во проектот. Во таа смисла пресудни беа три елементи: моменталното професионално искуство на актерите, фактот што тие сè уште поминуваа низ процес на едукација и тоа што станува збор за пристап кој тие претходно не го анализирале ниту теоретски ниту го применувале практично. Преку синтеза на овие три важни елементи беше дефиниран предметот на истражувањето: влијанието на Пристапот на групата студенти кои беа дел од

работилницата/истражувањето и можноста за негова примена во пракса при работа на театарска претстава.

2.1. Цели на истражувањето

Цели на истражувањето беа:

2.1.1. Примена на Пристапот на Харолд Гаскин во пракса со студенти по актерска игра на факултетот за драмски уметности.

2.1.2. Примена на Пристапот на Харолд Гаскин на конкретен драмски текст.

2.1.3. Употреба на Пристапот на Харолд Гаскин кај актер поединец во смисла на можност за негова примена во процеси каде што тој не се применува од страна на режисерот и останатиот дел од екипата.

2.1.4. Комбинирање и споредба на Пристапот на Харолд Гаскин со други актерски техники.⁸

2.1.5. Постигнување на поголема природност и веродостојност во крајниот резултат во актерската игра со примена на Пристапот на Харолд Гаскин.

2.1.6. Примена на Пристапот на Харолд Гаскин на монолози, во индивидуална работа кај актер.

2.1.7. Употребата на Пристапот на Харолд Гаскин во форма на актерска вежба или тренинг корисен за неговиот понатамошен развој како актер.

2.1.8. Примена на Пристапот на Харолд Гаскин на современ драмски текст.

2.1.9. Целосна или делумна употреба на пристапот во професионални процеси надвор од лабораториски услови.

⁸ Во текот на истражувањето, се покажа дека целите под реден број: 4, 5, 7, 9, и 10 кои беа дел од примарниот елаборат може да се сублимираат и да се дескрибираат во поглавјето: 6. **Образложение на научните хипотези.**

2.1.10. Пристапот на Харолд Гаскин може да се употребува во индивидуална работа на актер (при подготовка на лик и во форма на актерски тренинг.)

2.2. Хипотези на истражувањето

Испитување на научни тези:

2.2.1. Пристапот на Харолд Гаскин може да се употребува во индивидуална работа на актер (при подготовка на лик и во форма на актерски тренинг)

2.2.3. Можно е комбинирање и споредба на Пристапот на Харолд Гаскин со други актерски техники

2.2.4. Со примена на Пристапот на Харолд Гаскин може да се постигне природност и веродостојност во крајниот резултат во актерската игра

2.2.5. Можна е примена на Пристапот на Харолд Гаскин на конкретен драмски текст како и во рамките на други процеси во функција на режисер; Целосна или делумна употреба на пристапот во професионални процеси надвор од лабораториски услови.

Во таа смисла работата вклучи испитување на тоа колку внатрешниот, личен свет на глумецот може да ги прошири неговите професионални можности и граници и да го разбуди неговото лично чувство во врска со текстот што го зборува на сцената. Секој поединечно се стремеше кон постигнување на автентичен резултат во играта преку „копање“ низ сопствените животни искуства, знаења и емоции. Актерите ги наоѓаа личните допирни точки со текстот, кои не секогаш се поклопуваа со теоретските анализи, а резултираа со автентичност, природност и точност на сцената. Како елемент за истражување во процесот се наметна и тоа дека сценската интерпретација на ликот зависи од личното искуство на актерот и таа може да биде автентична само доколку тој ги пронајде сврзните точки со ликот независно дали тие одговараат на која и да било постоечка теоретска анализа.

Во процесот, пак, на создавање на претставата – доминантно беше почитувањето на процесот на стварање на партнерите во име на постигнување автентичност на целините. Главната актерска задача беше слушање и реагирање на она што го зборува и го прави партнерот на сцена.

3. Мотив за истражувањето

Главниот мотив за спроведување на ова истражување се поврзува најмногу со тезата на Гаскин дека на современиот актер му е потребен современ пристап за работа кој одговара на ритмот и брзината на времето во кое тој живее.

Имено, во професионалната работа неретко се среќаваат актери кои наместо да се препуштат на процесот на истражување на новите карактери кои треба да ги подготват, прибегнуваат кон прескокнување на оваа фаза и потрага по брз резултат.

Формалното образование, професионалното и личното искуство во голема мера влијаат на пристапот на работа и на крајниот резултат кај секој поединец. Мотивот беше на секој глумец да му се пристапи индивидуално. Пристапот на Гаскин да им се понуди како едно од можните решенија и освежување во нивниот индивидуален пристап во градењето на улогите. Основно беше, пристапот да не им се наметне како единствено и задолжително решение, туку да се поттикнат да ги комбинираат методите и пристапите кои ги практикуваат и да створат свој индивидуален пристап кој на најдобар можен начин ќе ги провоцира да истражуваат за време на креирањето на ликови во нраќеате.

Процесот на работа на една претстава би требало пред сè да биде пријатен и мотивирачки, зашто исклучиво во такво опкружување, актерот може да се препушти во истражување на сопствената интима. Потребно е тој да има доверба, како во режисерот, така и во своите партнери. Во спротивно, актерите потполно се затвораат и како одбранбен механизам се јавува потреба за копирање на резултатите кои тој ги постигнал во претходниот процес. Мотивот за ова истражување беше и обезбедување на амбиент за креативен процес без оптоварување.

4. Материјал и методологија на истражувањето

4.1. Опис на истражувањето

Како да престанеш да глумиш е пристап опишан во книга од 178 страници, поделен на шест поглавја:

1. Основи на пристапот;
2. Анализа и откривање на карактерот;
3. Ја сакам оваа улога, како да ја добијам (Подготовки и настап на аудиции);
4. Пробување и играње на претставата;
5. Игра на филм и на телевизија;
6. Играње на големи улоги;

Научното истражување се одвиваше во форма на проект-работилница во рамките на која се испитуваше можноста за практична примена на Пристапот. Начинот на усвојување и спроведување на пристапот беше во целост практичен и со континуирани средби со учесниците во истражувањето (студенти по актерска игра на факултетот за драмски уметности) за време на кои постепено се усвојуваше она што како насока го нуди Гаскин.

Процесот на истражувањето вклучува три поголеми фази. Во рамките на процесот на работа, во првите две фази се работеше на усвојување на пристапот преку работа на монолози. Актерите со помош на режисерот работеа по принципот *Извлекување на текстот од страницата (Taking it of the page)* вдишувајќи и издишувајќи пред да почнат за зборуваат. Основната индикација во оваа фаза беше тие да запаметат дел од текстот, без никаков напор. Потоа, запаметениот текст се изговараше гласно гледајќи го во очи соговорникот (во случајов режисерот). Постапката се повторуваше онолку пати колку што му е потребно на актерот во дадениот момент, а процесот на работа со секој од актерите поединечно траеше повеќе од две седмици (15 дена).

Во втората фаза на истражувањето, повторно се применуваше истата постапка, но овој пат со работа на сцени од драмата *Белградска*

трилогија, на Биљана Србљановиќ⁹ каде што наместо режисерот, на актерите партнер ќе им биде некој друг актер.

Во третата фаза се задржа принципот на примена на индикациите на Гаскин, а по завршувањето на пробите на маса, се пристапи кон развој на мизансцени со цел да се постават сцените во простор. Во фазата на поставување се работеше на принцип актерите природно да го најдат своето место во просторот мислејќи на она што го зборуваат и поаѓајќи од начинот на размислување на ликовите кои ги толкуваат.

За реализација на првите две фази на истражувањето беше искористен празен сценски простор достапен на Факултетот за драмски уметности, за реализација на третата фаза на истражувањето беше употребена сцената на Кино Култура каде што беше и премиерно изведена претставата.

Со цел да може да се врши анализа на постигнатите резултати, како и нивна споредба со резултати од други пристапи, крајниот резултат на монолозите беше снимен.

Согласно со предвидувањата направени пред почетокот на истражувањето, процесот беше составен од три поголеми фази, поделени на три студиски семестри. Во рамките на процесот беа вклучени студенти од класата актерска игра 2014-2015 на ФДУ под водство на проф. м-р Зоја Бузалковска на II односно III година. Истражувањето беше спроведено во рамките на Факултетот за драмски уметности – Скопје, а учеството на кандидатите беше на доброволна основа. Во првата фаза на истражувањето беа вклучени 8 студенти, а истражувањето го завршија 7 од нив кои учествуваа во финалната театарска претстава.

Наспроти логиката дека уметничкото истражување би требало да заврши со проект (во случајов со претстава) во која ќе бидат применети

⁹ Биљана Србљановиќ (1970 -) е српска драмска писателка. Нејзината прва драма *Белградска трилогија* е изведена во 1997 година во Југословенско драмско позориште. Автор е на значајни драми: *Семејни приказни*, *Пад*, *Супермаркет*, *Америка*, *втор дел*, *Скакулци*, *Барбелои* други. Србљановиќ е добитник на бројни театарски награди помеѓу кои: две Стериини награди, награда *Слодобан Селениќ*, награда *Ернст Толер (Ernst Toller)*. Нејзините драми се поставени на сцените во преку 50 земји низ светот.

и запазени сите општо прифатени критериуми за поставување на една театарска претстава, ова истражување не се стремеше нужно кон краен производ со очекувани резултати.

Наместо тоа, во рамките на замислената долготрајна работилница, акцентот беше ставен на суштинското испитување на квалитетите кои ќе ги даде пристапот на Гаскин и тоа преку процес кој на учесниците не им создаваше товар за испорака на краен резултат. Во оваа насока, истражувањето претставуваше влог во нешто што понатаму може да се доизгради, разбуди, открие или, пак, во нешто што на учесниците само ќе им ја потврди успешноста на пристапот/методот кој дотогаш го користеле.

Она што претставува дополнителна придобивка на целокупната работа е што од истражувачката лабораторија произлезе претстава со наслов *Белградска трилогија* работена според истоимениот драмски текст на Биљана Србљановиќ која во форма на професионална театарска продукција, актерите (студентите на трета година актерска игра на Факултетот за драмски уметности) ја одиграа пред публика.

Трите фази на истражување може да се опишат на следниот начин:

4.1.1. Фаза I (I семестар)

Во првата фаза на истражувањето, која се случи за време на првиот истражувачки семестар, се работеше на практично усвојување на основите на Пристапот и на специфичниот начин на анализа на ликовите кои ги предлага Гаскин во поглавјата 1 и 2 од својата книга.

4.1.2. Фаза II (прва половина на II семестар)

Во втората фаза на истражувањето, која се случи во првата половина од вториот истражувачки семестар, се работеше на практична

примена на Пристапот во сцени со два до четири лика, преку работа на маса на текстот *Белградска трилогија* на Биљана Србљановиќ.

4.1.3. Фаза III (втора половина на II и III семестар)

Во третата фаза на истражувањето, која се случи во втората половина на вториот и во текот на целиот трет семестар, веќе усвоениот пристап и материјалите произлезени од работата на сцените од текстот *Белградска трилогија* на Биљана Србљановиќ, во форма на процес на истражување се поставуваа во простор.

4.2. Опис на фазите на истражувањето

4.2.1. Прва фаза

Во рамките на првиот дел од истражувањето, во првиот семестар, актерите/студентите поминаа низ запознавање со основите на пристапот и негова примена во процес на креативна работа на монолози. За таа цел, на самиот почеток процесот вклучи три заеднички средби во кои на учесниците теоретски им беа образложени тезите и Пристапот на Гаскин. Во рамките на овие средби пред учесниците беа изнесени целите на истражувањето како и специфичниот начин на кој Гаскин смета дека може да се дојде до природност во актерската игра.

4.2.1.1. Избор на монолози

Истражувањето продолжи, така што секој од студентите согласно со личните афинитети се определи за монолог од драма/роман на кој сака да го имплементира пристапот. На сугестија на режисерот, тие се насочија кон избор на монолози со дефинирана и јасна структура, што е основно за усвојување на основите на пристапот, особено кога тој се применува во форма на актерски тренинг како во оваа фаза на работа.

Актерите, одбраа монолози од следните дела: *Стаклена менаџерија* на Тенеси Вилијамс, *Психоза* на Сара Кејн, *Игра во ржста* на Џером Дејвид Селиндер, *Диво месо* на Горан Стефановски,

Трамвајот наречен желба на Тенеси Вилијамс, *Долго патување во ноќта* на Артур Милер и *Саломе* на Оскар Вајлд.

Она што се покажа како корисно е што изборот беше во корелација со личните интереси и афинитети на учесниците, земајќи предвид дека и Гаскин сугерира инволвирање на „личното“ во играта. Токму личниот интерес за темите, беше олеснителна околност за начинот на восприемање на процесот, зашто на интуитивен и потсвесен начин секој од актерите имаше длабоко разбирање за проблемот на ликот што го толкуваше.

4.2.1.2. Примена на вежбата *Извлекување на текстот од страницата (Taking it of the page)*

Процесот на работа во оваа фаза беше најмногу фокусиран на усвојување и примена на она што Гаскин го нарекува *Извлекување на текстот од страницата (Taking it out the page)* - Според него, најважно за актерот вистински да се приближи до карактерот на ликот е да ги изговори како свои зборовите на ликот и тоа да го прави континуирано, од првата проба до последната изведба на преставата. Според „традиционалните“ методи и пристапи, работата на ликот започнува со читање на текстот и негова анализа. Актерите во присуство на режисерот и останатите членови на креативниот тим „на проби на маса“ ја читаат драмата и низ разговор вршат нејзина анализа. Се коментираат: темите, идеите, поттекстите, биографиите на ликовите и другите составни делови на текстот кои се сметаат за важни за идната претстава. Овие толкувања се честопати поддржани или отфрлени преку споделување на бројни теоретски текстови во врска со драмата, авторот, периодот, или општествено-политичкиот контекст.

Во еден вака поставен процес, актерот анализира (или слуша анализи) за она што треба да го игра со што создава рационална слика/конструкција за ликот. При ваквиот тип на работа, најчесто може да се препознаат три типа на актери:

- Кај првиот „тип“ актери ваквиот тип процес е проблематичен затоа што тој потсвесно мислејќи дека сочувствува/чувствува со ликот,

всушност поведен од анализата се обидува да го одигра она што го замислил. Резултатот во овој начин на игра најчесто не соодветствува со замислената слика која сака да ја прикаже актерот. Дури и кога анализата е совршена, резултатот може да биде спротивен на замисленото или, пак, сосема погрешен. Она што се јавува како најголем проблем е убеденоста на актерот дека игра точно, прецизно и емотивно; односно дека неговата интерпретација е совршена колку и самата анализа. Обидите да се одигра нешто што е замислено ја ограничуваат слободата на актерот, како и неговиот креативен потенцијал. Рационалното преовладува над личното/емотивното, па така она што е специфично за поединецот (актерот поединец и ликот поединец) е потиснато од желбата да се одигра замисленото. Актерот *размислува* за ликот, наместо да го чувствува. Овој актерски пристап „од самиот почеток на процесот го сместува актерот надвор од текстот и надвор од ликот. А да се биде надвор од текстот и надвор од карактерот значи дека актерот е *надвор од себеси* – надвор од својот инстинкт, чувства, имагинација и надвор од својата фантазија што е основно за креативно зачнување на ликот“ (Guskin, 2003: 4). Затоа, најважно е, независно на искуството што го има, тој да се поврзе со текстот – дијалогот и зборовите. Така, допира до карактерот на вистински начин.

- Во овој случај актерот прави погрешна рационална анализа на ликот, или, пак, таква анализа му е наметната од: режисерот, авторскиот тим или другите актери, но исклучително точно, емотивно и прецизно го толкува ликот. Сепак, во овој случај не станува збор за резултат предизвикан од добро спроведен метод или пристап, туку од индивидуалниот талент и интуицијата на актерот.

- Овој „тип“ на актери, имаат способност совршената анализа да ја преведат во точна и вдахновена интерпретација. Овој тип на актер има свој изграден механизам да може воедно да анализира, но и да го одигра замисленото.

Процесот *Извлекување на текстот од страницата (Taking it out the page)* е најмногу наменет за случаите кога актерот се блокира и оди во погрешен правец поради преоптоварување со анализи. Како

основен елемент на пристапот на Гаскин, тој му помага на актерот да го напушти рационалното и да се обиде да оствари „лична комуникација“ со карактерот уште пред да се оптовари со информации, на самиот почеток на работа на претставата.

Гаскин сепак, не е противник на анализата на биографијата на ликот, периодот за кој зборува драмата, автобиографските елементи на авторот во биографијата на ликовите, периодот во кој е напишана драмата, анализа на значењето на сценографските и костимографските елементи зададени во текстот; но смета дека тоа треба да дојде дури по моментот на „запознавање“ со ликот. Пожелно е карактерот да се посматра издвоено, без какво и да било предзнаење и да се осознава исклучиво преку репликите кои тој ги кажува, а дури потоа да се воведат другите (потпомагачки) елементи. Гаскин всушност бара од актерот да влезе во процесот како *tabularasa* и основното чувство/знаење за ликот, да го влече директно од текстот и тоа преку примена на *Извлекување на текстот од страницата (Taking it out the page)*.

Во пракса, начинот на неговата примена изгледа вака: актерот погледнува во текстот и додека ги чита во себе зборовите вдишува и издишува давајќи си време зборовите да дојдат до неговиот мозок. Запаметува онолку текст колку што може да запамети во моментот, без да се труди да меморира. Потоа ја крева главата и ги изговара зборовите без да чита. При издишување, текстот веднаш се изговара, без цензурирање на чувствата што тој ги создал. Едноставно треба да се каже гласно она што во моментот надоаѓа како мисла колку и да е глупаво, неприкладно, смешно, ирелевантно или здодевно. „Издишувањето пред да се зборува осигурува дека го користите вашиот сопствен глас, а не лажен, неприродно создаден актерски глас. Така зборуваме кога не глумиме“ (Guskin, 2003: 5). Клучно е да не се обрнува внимание на количината на мемориран текст, туку да се препушти на инстинктот/моменталната состојба на актерот да го одреди тоа. Актерот не треба да ја анализира намерата на авторот и треба да му препушти на телото да даде природен, инстинктивен одговор. „Давањето време да вдишеш и да издишеш додека гледаш долу во текстот за да ја прочиташ

фразата за себе, ти овозможува да пристапиш до која и да било потсвесна мисла или слика која тој ја провоцира. Не е важно што ќе излезе - ниту колку е тривијално, едноставно, длабоко или видливо неповрзано - сè додека е тоа твојот „одговор“ во тој момент, а не она што *мислиш* дека е соодветно. Поентата е да му се препушти на дијалогот да плива низ твојата потсвест, малку како во концептот на Фројд во врска со асоцијативноста на зборовите каде што психотерапевтот кажува збор, а пациентот одговара со кој и да било збор кој ќе му падне на памет, без да цензурира. На прилично сличен начин, актерот пристапува до своето несвесно јас, изненадувајќи се себеси со својот несвесен одговор“ (Guskin, 2003: 6).

Лабораториската примена на пристапот со студенти на актерска игра со скромно професионално искуство и без целокупно формално образование се покажа како продуктивна. Во период од еден семестар тие имаа индивидуални поединечни средби со режисерот каде што ги работеа одбраните монолози, а секој од нив имаше еднаков број проби (15). Менторот во овој процес не само што насочуваше и потсетуваше на „правилата“ на пристапот, туку и во функција на партнер активно го слушаше изговорениот текст.

- Потешкотии во примена на вежбата Извлекување на текстот од страницата (Taking it of the page)

Во текот на работата актерите се судрија со бројни пречки и предизвици кога е во прашање новата техника. При употреба на „традиционалните“ пристапи актерите вообичаено прво го читаат комплетниот текст, потоа го делат на парчиња, ги одредуваат темите на парчињата, ги определуваат логичните акценти, односот кому и зошто му се обраќаат, ги дефинираат мотивациите, контекстот на самата драма и врз основа на сето тоа, уште од првите проби се обидуваат да испорачаат резултат. Чувството на постигнат резултат, независно дали е корисен за претставата, на актерите им дава чувство на сигурност и ентузијазам за понатамошна работа. Меѓутоа, токму тоа чувство на постигнат резултат понекогаш е погубно за имагинацијата и може да претставува креативен блок за актерот.

Пристапот на Гаскин ја разбива оваа шема и затоа актерите кои за прв пат се среќаваат со него му пристапуваат со недоверба и отпор. Во таа смисла, до најголеми потешкотии дојде при поставувањето на темелите на новата техника и тоа во следниве сегменти:

- Актерите тешко прифатија дека има смисла да изговараат онолку текст колку што можат да запаметат за времетраење од само едно вдишување и издишување при единечно спуштање на главата. Имаа потреба да меморираат цела мисла која носи значење, што е спротивно на индикациите на Гаскин. Сметаа дека тоа што го прават не е доволно, дека нема да има смисла и дека нема да донесе никаков резултат.

- Актерите сметаа дека принципот на издишување пред да се изговори репликата се коси со основите на актерската игра. Сметаа дека на тој начин му се одзема силината на гласот и дека се намалува можноста за произведување на емоција во рамките на репликата.

- Актерите тешко го прифаќаа тоа што по првите проби заминуваа без да постигнат никаков видлив резултат, што им создаваше чувство на залудно потрошено време.

- Придобивки од примената на принципот Извлекување на текстот од страницата (Taking it of the page)

И покрај бројните проблеми со кои се соочија учесниците на почетокот на процесот, кон крајот на првата фаза резултатите започнаа да се појавуваат сами од себе како резултат на трагите кои потсвесно го остава континуираното повторување на текстот според индикациите на Гаскин.

Поединечните средбите претставуваа индивидуални процеси во рамките на целината. Секој од актерите со различна брзина го усвојуваше пристапот, па така и со различна брзина успеваше да го развива и да го надоградува материјалот. Слично како и кај други пристапи на работа со актер, моменталната концентрација и индивидуалните моментални ограничувачки фактори играа најзначајна улога во тоа колку тој успеваше да го восприеми/пренесе текстот на ликот како свој.

Во основа, пристапот подобро функционираше кај актери кои „му допуштаат“ на текстот длабоко суштински да ги допре и кои можат да ги инхибираат вродените одбранбени механизми на телото да се брани од силни емотивни потреси. Всушност, преку исклучување на рационалното Гаскин има цел да го натера актерот несвесно да ги деактивира овие механизми, па така и на ментален и на физички план да ги прифати карактеристиките на ликот.

Со текот на пробите, актерите почнаа да го усвојуваат и да го индивидуализираат пристапот. Така, се впуштија во преземање на текстот од монолот како свој, а не како текст на ликот. Препознавањето на сврзните точки со ликовите и сознанието дека имаат нешто заедничко (лично) со карактерот што го толкуваа, придонесе за ослободување во креативниот процес. Ирационалното препознавање на заедничкото со ликот придонесе за намалување на таканаречениот грч со што се создаде леснотија во играта; првично преку ослободување на стегнатоста во говорот, а потоа преку ослободување на грчот на лицето и телото.

За ваквиот развој на пробите и за ослободувањето кај актерите, значајно беше тоа дека ако актерот не чувствува/мисли нешто за одредена реплика, *неопходно* да си го признае тоа, и да се чувствува слободен само да ги изговори зборовите на авторот. Како што вели и Гаскин, секоја реплика од текстот не е еднакво важна за ликот и актерот има право да не чувствува ништо за неа, зашто и во животот често зборуваме, без да чувствуваме и мислиме. Актерите честопати мислат дека се обврзани секоја реплика да ја кажат точно и емотивно, но неправедно ништо на сцена го прави актерот жив пред очите на публиката. Освестувањето во врска со ова придонесе за огромно ослободување кај учесниците. Така, играта стануваше полека, а едноставноста во експресијата и ненагласувањето на деловите од текстот кои немаат емотивно значење за актерот (а можеби и за ликот) го правеа видливо она што е суштинско, но не на пренагласен, нападен, преигран и неприроден начин, туку суптилно и примамливо/интересно за публиката.

4.2.2. Снимање на монолозите од првата фаза

Првата фаза на истражувањето беше комплетирана со завршна средба на екипата каде што секој од актерите во присуство на менторот и колегите го изговори/одигра/прикажа монолот на кој работеше. Целта на средбата не беше испорачување на завршен резултат, туку означување на завршетокот на процесот на базично запознавање и „изучување“ на пристапот на Гаскин. Материјалите претставуваат составен дел од оваа теза.

4.3. Втора фаза

Основна цел на втората фаза на истражувањето беше да се испита дали може пристапот да се примени практично во работа со партнер во процес на работа на сцена. За разлика од првата фаза, каде што беа одбрани монолози од различни, меѓусебно неповрзани драми, за потребите на оваа фаза беше земен драмскиот текст *Белградска трилогија* на Биљана Србљановиќ. Она што беше значајно за оваа фаза е обединувањето на учесниците околу едно четиво во насока на крајната цел на истражувањето – подготвување на заокружена театарска претстава преку употреба на пристапот.

4.3.1. Избор на драмски текст за потребите на истражувањето

Изборот на драмата *Белградска трилогија* е направен поради актуелноста на темата која ја обработува – безизлезноста на младите луѓе која ги тера да ја напуштат земјата во која живеат. Дејствието на драмата се случува на три-четири локации: Прага, Сиднеј и Лос Анџелес за време на новогодишната ноќ во скоро исти емигрантски станови – два обединувачки елементи на драмата. Во првата сцена ги гледаме браќата Киќо и Миќо Јовиќ кои како емигранти во Чешка се обидуваат да се вклопат во тамошниот систем. Со цел да си обезбедат егзистенција, тие работат како мамба-танчари; облечени се во костими за настап кои не ги чувствуваат како свои и безуспешно ја пробуваат точката која треба да ја изведат вечерта. Низ нивниот навидум секојдневен разговор

дознаваме дека тие побегнале од својот роден град за да избегнат да бидат регрутирани во војска, дека имаат огромни меѓусебни несогласувања и дека воопшто не можат да се вклопат во чешкиот систем. Низ телефонскиот разговор со мајка им која е нивна единствена врска со татковината, дознаваме дека Миќо живее за моментот кога ќе се врати дома по својата љубена Ана, за која до крајот на сцената дознаваме дека се омажила за некој друг. Нивното чувство на привремен престој во Прага, кое практично раѓа отпор за социјализација, се потврдува со доаѓањето на Чехинката Алена, кога преку сегмент богат со комични елементи (каде што Миќо се служи со наизуст научени реченици од учебникот по чешки) дознаваме дека двајцата не успеале ниту минимално да го совладаат јазикот на земјата каде што емигрирале.

Втората сцена од драмата се случува за време на новогодишната ноќ во Австралија, каде што два пара млади емигранти од Белград заедно прославуваат и покрај тоа што во Белград меѓусебно се презирале и избегнувале. На самиот почеток го гледаме првиот млад брачен пар (Сања и Милош) за кои е евидентно дека се несреќни од заедничкото живеење, а ситуацијата дополнително ја усложнува нивното бебе Џони, кое постојано плаче. По доаѓањето на (Каќа и Дуле), навидум сè делува сосема нормално, но како што се расплетува сцената, дознаваме дека и тие се во лоши меѓусебни односи. Овие четворица луѓе ја поминуваат новогодишната ноќ во звуците на плачење на Џони, во амбиент на меѓусебни прељуби и во потрага за заборав во алкохолот.

Третата сцена се случува во истиот простор, за време на истата новогодишна ноќ, но на различен континент – во Лос Анџелес. Сведоци сме на средбата на двајца млади луѓе, на една турбофолк мигрантска забава каде што очигледно е дека не припаѓаат. Тој е млад актер, а таа пијанистка. И двајцата избегале од војната, од амбиентот на изразен, погубен национализам и од просторот во кој како слободоумни луѓе не можеле да се реализираат. Во моментот кога е на повидок некаква романса за која веруваме дека е светло на крајот на тунелот, на сцената се појавува младиот Дачо – Американец со српско потекло кој

национализмот и омразата ги научил од своите предци емигранти. Во момент на повишени емоции, Дачо вади пиштол и поради немарност го застрелува Јован – кој симболично ја пролева крвта на сите оние кои неправедно, бесмислено ги загубиле своите животи во војната од која не успеале да побегнат.

Четвртата сцена е само кратка сценска слика во која ја гледаме Ана Симовиќ, лик што ги поврзува сите во драмата и која исто така несреќна ја дочекува Новата година, дома во Белград, но и таа со пропаднатите соништа на нејзината генерација, ментално или физички потисната од општествено-политичките случувања.

„И покрај тоа што ја напуштиле својата земја, ниту еден од ликовите не успева да го избегне теророт на нејзиниот политички систем. Напротив, секој од нив продолжува болно да чезнее за пријателите и љубовниците кои ги оставил зад себе во татковината – што значи дека политичката траума ги поминува државните граници и продолжува да постои, доведувајќи до тоа одредени ликови да умираат поради продолжената рака на идеолошката опресија“ (Govedić, 2005: 206).

Според својата структура, *Белградска трилогија* е драма составена од 3 (три) независни сцени со структура на затворени целини и една кратка сценска слика (филмска секвенца). Секоја од сцените (со исклучок на последната) раскажува приказна за млади луѓе кои поради немање светла иднина во својата средина, заминале во некоја друга земја да бараат: среќа/работа/живот. Во фокусот на секоја од сцените се по два лика кои преку комплексни дијалози „зборуваат“ за својата потрага по среќа. Сцените ги обединува чувството на безнадежност кое цела една генерација млади луѓе го носи длабоко во себе како резултат на неизвесната иднина во својата, но и чувството на отфрленост некаде далеку во друга држава. Текстот е напишан како коментар на авторката за безизлезната позиција на младите во Србија во 90-тите години, но тој совршено се поклопува со она што ја измачува денешната младина.

Помеѓу другото овој современ текст на Србљановиќ не е претходно поставуван ниту преведуван во Македонија со што исто така

се наметна како идеален за истражувањето. Актерите немале прилика да видат негова инсценација со што е избегната можноста тие потсвесно да бидат подложни на барање или копирање на веќе видениот резултат.

Изборот на драмски текст при работа на професионална театарска претстава најчесто произлегува од некој внатрешен инстинкт/интуиција/необјаслива потреба на авторската екипа нешто да ѝ раскаже на публиката; потреба да се оживеат некои ликови и преку нивните зборови да се изговори неизговореното/забранетото.

Меѓутоа, за потребите на истражувањето во изборот на текстот важна улога имаат следните елементи:

4.3.1.1. Структура на драмата

По работата на монолози, препорачана следна фаза за усвојување и успешна имплементација на пристапот е работа на дуосцени. Затоа, еден од основните параметри при изборот на текстот беше тој да е доминантно составен од сцени за двајца актери. Според својата структура (три сцени кои ги поврзува една заедничка тема) *Белградска трилогија* беше исклучително погодна. Имено, секоја од сцените е кратка приказна во која драмското дејствие е изградено низ петте основни етапи (експозиција, заплет, кулминација, перипетија, расплет). Дополнително, биографиите на ликовите како и нивните мотивации се прецизно и јасно развиени и актерот може лесно да ги почувствува. Драмата беше погодна и зашто совршено одговараше и на бројот на вклучени учесници во истражувањето и на поделбата на женски и машки ликови.

Важна улога во изборот имаше и скромното професионално искуство на актерите. На почетокот на втората фаза, кога тие за прв пат се соочија со работа на сцени со партнери, сигурноста која им ја даваше драмата беше клучна за да можат слободно да зачекорат во надградување и примена на веќе стекнати сознанија за техника.

4.3.1.2. Блискоста/разбирливоста/значајноста на темата на текстот за актерската екипа

Тоа што текстот се однесува на млади луѓе, на слична возраст како и учесниците во истражувањето беше важен елемент во изборот, но неизоставни се и сличностите во менталитетот, општествено-политичкиот контекст на транзициски земји со заедничко историско и културно наследство како и сличните проблеми со кои се среќаваат младите. Разбирањето на материјата и нејзиното присвојување како своја дополнително придонесе актерите да се вклучат во креативниот процес и слободно да истражуваат. Соживувањето со проблемот на ликот од страна на актерот е клучно за постигнување на уверлив резултат на сцена или пред камера.

4.3.2. Примена на процесот Извлекување на текстот од страницата (Taking it of the page) во сцени со партнер

Во поглед на процесот на работа, втората фаза на истражувањето вклучи проби на мали групи (најчесто од по двајца или тројца актери) во присуство на менторот како водач. Како што препорачува Гаскин, по усвојување на пристапот преку вежбање на монолози, истражувањето продолжи со работа на сцени.

Под водство на менторот, а произлезено од Пристапот, актерите работеа според следните инструкции:

1. „При работа со партнер, работи ја својата работа (taking the lines off the page) гледајќи во партнерот додека тој зборува.
2. Не наметнувај му го твојот начин на работа на другиот актер. Работи ја својата работа, а остави го партнерот да ја работи својата.
3. Не зборувајте премногу за сцената и за тоа како треба таа да изгледа. Не е неопходно да се анализира сцената, морате да ја почувствувате.
4. Читајте ја сцената повторно и повторно, истражувајќи слободно. Дозволете ѝ таа да ве одведе на многу места.

5. Напуштете ја масата тогаш кога ќе се почувствувате подготвени. Слободно движете се – произволно.
6. Не учете напамет. Ако им дозволите на репликите да допрат до вас, работите ќе се случат сами од себе“ (Guskin, 2003: 34).

Она што стана посложено во однос на првата фаза, каде што секој од актерите работеше сам за себе и со себе, е тоа што овој пат задачата беше фокусот да се насочи најмногу кон преживување, слушање, доживување, оживување на она што го зборува партнерот. Најголем предизвик за екипата во примената на инструкциите на Гаскин за партнерска работа беше следното: актерот не смее да ги чита репликите/зборовите на партнерот, туку мора да ги восприема и да ги разбере преку негово гледање во очи и преку активно слушање на она што тој го зборува; и актерот мора да го почитува ритмот на работа на партнерот, а не наметнување на сопствениот. И покрај тоа што се чини јасно и познато дека е невозможно партнерски/заеднички да се создава без почитување на овие два принципа, инсистирањето/освестувањето на нивната активна примена покажа дека во пракса тие: не се применуваат, се применуваат од страна на поединци или делумно се применуваат.

Со цел да го испитаат принципот на Гаскин, актерите мораа да ја напуштат својата зона на комфорт и да се соочат со фактот дека слушањето и почитувањето на партнерот ги применуваат само декларативно, но не и практично. Затоа, пробите беа место каде што тие се фокусираа на тоа да ги добиваат информациите и емоциите директно од партнерот, но и преку своето делување да му ги пренесат информациите на партнерот, состојбите и мислите за ликот што го толкуваат. Ова создаде услови за размена на „активна енергија“ помеѓу партнерите, но и прецизно разбирање на нарацијата на сцените.

Втората фаза на истражувањето придонесе за брзо учење на текстот и негово активно говорење помеѓу партнерите по само неколку проби. Ослободувањето од текстот, кој честопати знае да биде пречка и за искусни актери, природно ги натера учесниците да разменуваат енергии и емоции и внесе специфичност во начинот на држење на телото. Ваквиот резултат, придонесе кон исклучително брзо напуштање на

пробите на маса незабележливо зачекорување кон проби во простор. Всушност, пробите на маса и мизансценските проби природно се претопија едно во друго. Веќе во втората недела од работата на маса, актерите почнаа да стануваат и спонтано да пронаоѓаат ситни мизансценски решенија заедно со партнерите, потполно неоптоварени со просторот во кој се наоѓаат или, пак, оној каде што треба да играат. Примената на пристапот на Гаскин, ја забрза и ја олесни следната фаза зашто спонтано создадените односи помеѓу ликовите се покажаа како точни и од нив произлегоа останатите мизансценски решенија.

4.3.3. Употреба на пристапот Гледни точки (Viewpoints) на Ан Богарт, како дополнување на Пристапот на Харолд Гаскин

Дополнителна техника која беше употребена паралелно со пристапот на Гаскин беше *Гледни точки (Viewpoints)* на Ан Богарт¹⁰.

1. „ *Гледни точки (Viewpoints)* е филозофија преведена во техника за (1) тренинг на изведувачи; (2) за создавање ансамбли; (3) за создавање движење на сцена.
2. *Гледни точки (Viewpoints)* е сет на имиња кои им се зададени на одредени принципи на движење во простор и време; овие наслови составуваат јазик за зборување во врска со она што се случува на сцената.
3. *Гледни точки (Viewpoints)* се точки на свесност што ги користи изведувач или креатор додека работи“ (Bogart and Landau, 2005: 7 - 8).

Оваа техника за осознавање на просторот и за развивање на свест кај актерот за она што го опкружува беше дополнителен алат за создавање природни, нетрауматични услови во преминот од проби на маса кон

¹⁰ Ан Богарт (1951 -) е уметнички директор на СИТИ Компани (SITI Company), кој го формирала заедно со јапонскиот режисер Тадаши Сузуки (Tadashi Suzuki) во 1992 г. и професор по режија на Универзитетот Колумбија (Columbia University). „Како режисер со искуство во танцот и изведбените науки, Ан Богарт создава единствен спој на движењето и театарот преку развојот на нејзините гледни точки (...) развивајќи го како систем за тренинг и генерирање на театарска работа“ (Rafael, 2008:143).

проби во простор. Актерите честопати го доживуваат како шок, моментот кога прв пат во рамките на процесот застануваат на сцена, а режисерот би требало да создаде услови тој премин да не го поништи она што е постигнато како резултат на маса. Техниката на Богарт во рамките на ова истражување беше применета пред се како начин за избегнување на горенаведеното, но и како експеримент за тоа какво влијание ќе има новата воведена техника на онаа на Гаскин – дали ќе го зголеми нејзиниот ефект или, пак, ќе го поништи резултатот и ќе створи конфузија кај актерите.

Во рамките на оваа група, се покажа дека воведувањето на *Гледни точки (Viewpoints)* е корисно и ствара добри услови за развој на мизансцени кои потекнуваат од претходно сработените сцени на маса. Со други зборови, воведувањето на новата техника во рамките на втората фаза внесе свежина во процесот на работа, го зацврсти и го потврди веќе постигнатиот резултат.

4.3.4. Проблеми во втората фаза на истражувањето

За текот на втората фаза, еден од учесниците се откажа од истражувањето бидејќи сметаше дека процесот на работа не е продуктивен за него лично ниту за развојот на сцената во која игра. Односно дека понатамошното учество во проектот не би придонело ниту за неговиот понатамошен развој како актер, ниту за развојот на ликот на кој работеше.

Во делот на работата на монолозите, актерот успешно го применуваше пристапот и исто како и другите учесници успешно ја заврши првата фаза.

4.4. Трета фаза

Независно на пристапот според кој актерите ги креираат ликовите, процесот на подготовка на театарска претстава вклучува две основни фази: *проби на маса* (или проби на кој се работи на текстот и на односите со партнерот) и *мизансценски проби* (или проби на кои сцените се поставуваат во простор).

Затоа, третата фаза на истражувањето претставуваше период во кој сцените и резултатите постигнати *на маса* се оживуваа во простор. Вообичаено, во овој дел од процесот, најчесто поради притисокот да се испорача резултат, „театарските режисери знаат да бидат нетрпеливи. Знаат да инсистираат набрзина да ја постават претставата, блокирајќи ги движењата на актерите уште на почетокот на овој период на пробање и на тој начин да ги принудат на одредени неприродни избори“ (Guskin, 2003: 106), кои не потекнуваат од ликот. Затоа во оваа фаза на актерите им се даде време и слобода во просторот да ги истражуваат ликовите. Сознанијата за сцените, односите кон другите ликови и емоциите до кои допреа во претходната фаза ги водеа во спонтано градење на природни и логични просторни решенија. Поради чувството на сигурност понесено од веќе сработеното тие лесно се адаптираа на просторот на игра и брзо ги прифатија сценографските решенија како составен дел од сцените успевајќи додатно да ги развијат.

Во понатамошниот дел од процесот следуваше финално вообличување на претставата преку додавање на костими, чија едноставност и ненаметливост се вклопи во начинот на игра, како и работа на осветлувањето и други составни делови од целината. Свкупно оваа фаза на истражувањето претставување природен след на претходната фаза, а она по кое се издвојуваше е фактот што актерите на лесен и за нив нетрауматичен начин постигнаа живот на сцената и тоа како резултат на претходно сработеното.

5. Цели на истражувањето и нивно образложение

5.1. Примена на Пристапот на Харолд Гаскин во пракса со студенти по актерска игра на Факултетот за драмски уметности

Пристапот беше применет во работа со студенти по актерска игра на втора, односно трета година од класата на професор Зоја Бузалковска во учебните 2015/2016 и 2016/2017. Од вкупно десет (10) студенти од класата, во истражувањето се вклучија осум (8) од кои седум (7) го завршија процесот. Првите две фази на истражувањето се случија на Факултетот за драмски уметности - Скопје, а последната трета фаза во Кино Култура, Скопје.

5.2. Примена на Пристапот на Харолд Гаскин на конкретен драмски текст

По завршување на првата фаза на работа во која учесниците го усвоија пристапот со работа на монолози, тој беше применет на драмскиот текст *Белградска трилогија* на Биљана Србљановиќ и изведен во форма на професионална театарска претстава.

5.3. Употреба на Пристапот на Харолд Гаскин кај актер поединец во смисла на можност за негова примена во процеси каде што тој не се применува од страна на режисерот и останатиот дел од екипата

Една од целите на истражувањето беше секој од учесниците да го усвои принципот на работа на Гаскин и да може индивидуално да го применува. Сите учесници, во првата фаза на работа, успешно го усвоија принципот и се оспособија индивидуално да го применуваат. На овој начин, тие се стекнаа со дополнителен „алат“ кој можат да го користат во нивната понатамошна професионална работа. Земајќи предвид дека овој пристап не е вклучен во наставната програма на Факултетот за драмски уметности тој претставува збогатување и проширување на практично применливите сознанија на актерот.

Сознанија за тоа дали некој од учесниците го применил/применува пристапот во својата професионална работа нема, зашто тоа не е составен дел од предметот на ова истражување.

5.4. Примена на Пристапот на Харолд Гаскин на монолози, во индивидуална работа кај актер

Првата фаза на истражувањето во која актерите самостојно одбраа монолози за работа од различни драми, покажа дека преку Пристапот може материјалот да се доведе до форма применлива во театарска претстава, меѓутоа тука станува збор за изолиран резултат за кој не може со сигурност да се каже дека нема да отскокнува од естетиката на одредена целина.

Монолозите, пак, од претставата *Белградска трилогија*, кои се работени според она што го предлага Гаскин, исто така не може да бидат потврда за горенаведеното зашто целокупната претстава е работена според пристапот.

Меѓутоа, *Извлекување на текстот од страницата (Taking it of the page)* е исто така искористен во рамките на работата на претставата *Галеб* (работена во Македонскиот народен театар во 2018 дина) во монолозите на Нина Заречна (во изведба на Дарја Ризова). Се покажува дека добиениот резултат може да биде дел од целината, но само во случај кога генералниот пристап кон претставата е во насока на принципите и посакуваниот резултат на Пристапот на Гаскин.

5.5. Примена на Пристапот на Харолд Гаскин на современ драмски текст

Во рамките на процесот беше искористен современиот драмски текст *Белградска трилогија* кој има дефинирана драмска структура, дефинирани ликови и јасна нарација. Во однос на овој текст, пристапот се покажа како применлив и позитивно придонесе за градењето на ликовите, меѓусебните односи и актерската партнерска игра.

Во поглед на развојот на сцените од позиција на режисер, тој се покажа како алат преку кој се извлекуваат точните намери на ликовите преку суптилна работа со актерот која не му наметнува товар, игра нешто што е усно договорено. Пристапот беше исто така корисен и во поглед на развојот на природни мизансцени. Сигурноста со која се стекнаа актерите поради јасните намери и емоции им овозможи безбедна позиција во просторот која спречи создавање на непотребни движења кои придонесуваат за артифициелност во играта.

Од ова истражување не може да се потврди дали пристапот би бил употребен кај текстови со поапстрактна драмска структура.

6. Образложение на научните хипотези

6.1. Пристапот на Харолд Гаскин може да се употребува во индивидуална работа на актерот (при подготовка на лик и во форма на актерски тренинг)

Со оглед на тоа што Гаскин пристапот го нуди и како начин за „вежбање“ на актерски вештини, покрај тоа што го нуди како „рецепт“ за подготовка на претстави, јасно е дека тој може да се користи како вежба за развивање на базични актерски вештини, како: слушање, развој на имагинација во однос на текстот, восприемање на текстот на лично ниво, артикулација итн.; како и за развивање на сигурност и индивидуалност кај актерот особено кога игра со партнер од кој не добива доволно за возврат.

Затоа учесниците беа оспособени знаењето стекнато за време на истражувањето да го користат самостојно во случаи кога нивниот професионален ангажман не е на задоволително ниво (квантитативно и квалитативно). Односно, со помош на пристапот на Гаскин да ја одржуваат својата психофизичка актерска кондиција со цел да бидат подготвени квалитетно да одговорат на побарувањата на идните можни професионални ангажмани или аудиции, сè со цел паузата да не се одрази на актерската форма и да им овозможи полесно прилагодување во рамките на идните процеси (филмски или театарски). Со други зборови, пристапот на Гаскин да го користат како „алат“ за индивидуален тренинг.

6.2. Можно е комбинирање и споредба на Пристапот на Харолд Гаскин со други актерски техники

Тоа што пристапот е најмногу поврзан со „внатрешното“, односно со тоа како актерот ментално и емотивно го доживува она што го слуша од партнерот и она што партнерот го зборува, можно е негово комбинирање со пристапи или методи кои се фокусираат на физичките манифестации на ликот. Иако, важно е да се има предвид дека поради сложеноста на креирањето на ликови и правењето на претстави,

никогаш не е јасна границата на тоа до каде се применува еден пристап, а од каде некој друг. Со текот на годините, секој актер кој активно се занимава со актерска игра на сцена или пред камера, развива свој личен пристап на работа.

Пристапот на Гаскин сам по себе е настанат како резултат на комбинирање на веќе постоечки методи и пристапи, почнувајќи од Станиславски па сè до Питер Брук. Гаскин практично – дури и кога станува збор за неговиот личен пристап - сметал дека актерот во процесот на креација не мора нужно да го следи исклучиво неговиот (или кој и да било пристап), туку согласно со сопствените потреби да создаде начин преку кој ќе дојде до автентична и природна игра.

Истото се случува и при работа на театарска претстава и ние нужно се среќаваме со свесно и несвесно комбинирање на актерски техники. Дури и во случаи кога авторскиот тим свесно одлучува и се согласува да следи конкретен пристап или метод, индивидуалното образование и претходно изградените пристапи на актерите во градењето на своите улоги избиваат на површина како условен рефлекс.

Зависно од структурата на групата, режисерот може да направи комбинација од пристапи или методи во насока на постигнување на посакуваниот резултат. Во рамките на ова истражување, во текот на неговата втората фаза паралелно со работата на сцените од текстот *Белградска трилогија* на Биљана Србљановиќ, согласно со пристапот на Гаскин, беа применети одбрани вежби од пристапот *Гледни точки (Viewpoints)* на Ан Богарт.

Гледни точки (Viewpoints) е метод за импровизации што го учи актерот како да го користи своето тело во време и простор со цел да создаде знаење. Станува збор за систем преку кој актерот развива свесност за просторот, за себе во просторот и за другите објекти во просторот и на тој начин автентично реагира на она што го опкружува. Во ова истражување, вежбите на Богарт беа употребени со цел актерите слободно да зачекорат во истражувањето на просторот, без да бидат спречени од првичниот шок на таканаречените први мизансценски

проби. Воведувањето на пристапот на Богарт, не го наруши пристапот на Гаскин, туку придонесе за збогатување и надоградување на резултатот.

6.3. Со примена на Пристапот на Харолд Гаскин може да се постигне природност и веродостојност во крајниот резултат во актерската игра

Пристапот се базира на работа со личното разбирање на актерот на она што го зборува и со извлекување на паралели што значи лично за него она што тој го зборува, примената на пристапот дава резултат во кој нема употреба на „помошни“ средства за потенцирање на суштината. На тој начин во играта е видливо само минимално прикажување на надворешното.

Оценување на точниот степен на природност и веродостојност во играта е невозможно зашто станува збор за немерлива категорија, меѓутоа како мерка за процена на исполнување на оваа цел во рамките на ова истражување е земена можноста за примена на истиот резултат на сцена и пред камера.

За таа цел, претставата која е краен резултат на овој процес ги вклучи двата елементи. Имено, одредени делови од секоја од сцените кои се изведуваа, беа истовремено снимани и проектирани во живо. Гледачот имаше можност да одбере што ќе гледа: актерот кој игра на сцената или, пак, неговата проекција на големото платно. Она што е важно за истражувањето е тоа што сценскиот резултат беше доволно автентичен за да делува природно на камера. Ако земеме предвид дека играта пред камера, за да биде веродостојна бара натуралистичност, можеме да кажеме дека е постигнато задоволително ниво на природност и веродостојност во целокупната игра.

Точна процена за тоа дали истражувањето придонело за поприродна игра бара компаративна анализа преку примена на различни пристапи на исти материјали (монолози, сцени, текстови), но тоа не беше наш предмет на анализа.

6.4. Примена на Пристапот на Харолд Гаскин во професионалната работа

Продолжената употреба на пристапот е можна и тоа во форма на комбинација со други режисерски алатки. Пристапот се покажува како покорисен за искусни актери кои полесно и побрзо се впуштаат во негова употреба на сцената.

По завршувањето на „лабораториското“ истражување со премиерата на претставата *Белградска трилогија*, пристапот, од позиција на режисер, беше применет во работа на три професионални претстави: *Буре барут* (2018) во продукција на Босанско народно позориште, *Зеница*, *Галеб* (2018) во продукција на Македонскиот народен театар и *Отело* во продукција на Перипетија продукција.

Во работата на сите три претстави, пристапот беше најмногу користен во делот на работата на маса. Усвојувањето на текстот според насоките на Гаскин, без актерите да се оптоварат со концептот на претставата и со други информации поврзани со текстот се покажува како корисно и во професионалната работа. Актерите побрзо и полесно го совладуваат текстот, на поприроден начин ги воспоставуваат односите помеѓу ликовите и неоптоварено почнуваат потсвесно да ги градат карактерите.

Најкорисно во професионалните продукции, беше задолжителното слушање и гледање на партнерот. Се покажа како еден вид навраќање и потсетување на тоа дека реагирањето на она што е *сега и овде* е клуч за постигнување вистинитост на сцената. Поради големиот број на професионални ангажмани, трката со времето, бројните улоги и работата со различни режисери кои наметнуваат свои видувања за начинот на игра; актерите со текот на времето почнуваат да веруваат дека одредени елементарни „правила“ се подразбираат и така не забележуваат дека воопшто не го слушаат партнерот, туку реагираат на последниот збор од неговата реплика. Оние, пак, кои се многу ангажирани, честопати несвесно користат елементи од слични улоги кои веќе ги изградиле занемарувајќи го карактерот со кој треба да се

занимаваат и запоставувајќи го фактот дека секој лик е единствен, посебен и мора да се гради од нула.

Покрај тоа што ја разбуди свеста дека задолжително мора да се слуша партнерот и дека не смее на ликот да му се натоваруваат елементи на некој сличен, претходно изграден лик, придонесот на пристапот на Гаскин за читачките проби беше значаен и за разбивање на монотонијата во која често се запаѓа во текот на работата на маса. Актерите понекогаш целата проба ја поминуваат „зјапајќи“ во текстот, не обрнуваат внимание на своите партнери и не остваруваат директен контакт неопходен за правилно воспоставување на односите помеѓу ликовите. Читачките проби на овој начин станаа покреативни, поразиграни, и пред сè исклучително продуктивни. Инсистирањето на тоа актерите постојано да се гледаат додека зборуваат внесе свежина во нивната интерпретација на ликовите, како и вистинита врска во партнерските односи на сцена. „Забраната“ за читање на текстот на кој и да било лик освен својот, ги тераше актерите да бидат активни на полето на слушање на сцените во кои не учествуваат и на тој начин преку свои коментари да учествуваат во нивната разработка.

Освен тоа, професионалните актери полесно ги комбинираа техниките кои инаку ги користат со новиот пристап и полесно од студентите селектираа кој дел од новата техника може да им биде од корист во работата. Благодарение на искуството што го имаат и благодарение на механизмите да препознаат што ним лично може да им биде корисно покажуваат дека пристапот на Гаскин е всушност покорисен за веќе изградени актери.

Во рамките на трите горенаведени процеси, употребата на Пристапот на Гаскин е напуштена во моментот на преминување од проби на маса, во проби во простор. Она што е квалитет и од голема корист за режисерот и за целокупната претстава, е тоа што актерите се чувствуваат сигурно и немаат недоумици/дилеми во поглед на точноста на намерите, односите и емоциите. Освен тоа, како резултат на повеќекратното повторување на текстот за време на пробите на маса, речиси во целост го знаат на памет, а тоа е еден од главните предуслови

за слободно креирање во просторот. Чувството на сигурност кај актер, раѓа чувство на слобода со што се создава простор за лесна, брза и квалитетна надоградба на материјалот и негово оживување во целост. Чувството на слобода кај актерот е клучно за тој да може да ги прифаќа индикациите од режисерот во оваа фаза, што непосредно го прави Пристапот на Гаскин исклучително корисен и за режисерот.

7. Примена на резултатите од истражувањето

Резултатите од истражувањето се практично применливи. Тој може да се применува како индивидуален тренинг за актерите, но и во рамките на подготвување на претстава од страна на режисерот. Кога станува збор за индивидуална примена, актерите со негова примена можат да дојдат до клучните проблеми на ликовите и притоа тоа лесно и без теориска анализа да го одиграат на сцената. На овој начин актерот не мора да замислува и да проектира што треба да игра. Пристапот исто така придонесува за лесно и брзо учење на текстот давајќи квалитетни резултати. Квалитет кој соодветствува со брзината на живеењето денес што е исклучително охрабрувачки за актерите.

Пристапот на Гаскин, открива сознанија и техники кои се покажале корисни како за почетници така и за изградени актери и затоа тој може да најде примена кај широк спектар на корисници при индивидуална работа на актер, во актерски работилници и при професионална работа со група во процес на подготвување театарска претстава. Моделот е всушност поинаков и подинамичен од оној кој традиционално се изучува на повеќето школи за глума, а негова крајна цел е актерите да испорачаат на сцената/пред камерата таков природен резултат што публиката воопшто нема да забележи дека тие играат. Актерството, како и спортот е директно поврзано со негување на кондицијата на глумецот преку негово постојано играње (присуство на сцената), или, пак, преку постојано индивидуално одржување во менталната и физичката подготвеност. Пристапот на Гаскин е применлив во двата случаи: за индивидуална работа и одржување на формата во моменти кога глумецот е одделен од сцената и за работа со група актери при подготвување театарска претстава.

Сведоци сме дека низ театарската историја, практичарите се стремеле кон тоа да создадат дефинирани „шеми“ кои можат да го доведат актерот до „потребниот“ резултат во процесот на креирање на ликот. Меѓутоа, сензитивноста на актерот како индивидуа честопати им се спротивставува на системите, веројатно зашто тие не одговараат на

природниот систем на функционирање на таа индивидуа од која се бара да го оживее ликот, но и да се соживее со него.

Кај поискусни актери кои од премногу работа „изгубиле контакт со себеси“ пристапот е корисен за стимулирање на емоционални состојби, како и градење на ликови кои се разликуваат од оние што претходно ги одиграле.

Кај помлади актери, пристапот е корисен за пронаоѓање на начин за играње на силни, но точни и контролирани емоции.

Кога станува збор за употреба на пристапот во колективната работа, тој е применлив за режисери кои сакаат да добијат унифицирана, партнерска и природна игра на сцената.

8. Практична применливост на резултатите од истражувањето

Истражувањето беше фокусирано на индивидуална работа со студентите, особено во првата фаза, со цел процесот на работа од три семестри да има пред сè придонес во изградбата и начинот на практикување на актерската игра кај секој од учесниците поединечно.

Со самото тоа што истражувањето е спроведено на Факултетот за драмски уметности, можна примена во рамките на одредена студиска програма. Земајќи предвид дека: пристапот е корисен за индивидуална употреба од страна на актерот кога станува збор за процеси каде што тој не добива доволно информации од режисерот; пристапот е корисен за индивидуална употреба во фаза на актерски „блокади“ најмногу кај искусни актери; пристапот е корисен за колективна игра со оглед на тоа што стимулира задолжително слушање на партнерот; пристапот може да биде истовремено употреблив за игра во театар како и пред камера.

Исто така, завршеното истражување со видливо позитивни резултати отвора можност за преведување на книгата на Гаскин од англиски на македонски јазик со што таа би станала достапна за професионалците од областа на филмот и театарот, како и за студентите на Факултетот за драмски уметности, како и други професионалци.

Од предметот на истражување на оваа теза, не може да се из земе предметот на целокупното професионално делување/истражување на Гаскин, а тоа е постојаната потрага за автентичност и природност во играта без разлика дали актерот настапува на сцената или игра пред камера. „Најдобрата игра во театар не треба да се разликува од најдобрата игра на филм“ – вели тој.

Ако се споредат процесот на снимање филм (снимање на специфични локации, непосредната подготовка на техничките елементи за снимање, дисконтинуитетот на снимањето во однос на развојната линија на ликот), и процесот на создавање театарска претстава (проби на маса, работа на ликот во континуитет, пробите во простор, генералните проби) можеби ќе заклучиме дека филмот и театарот потполно се разликуваат. Сепак, неизбежно е да се забележи дека

нивната заедничка основа е раскажување приказни чии карактери ги толкуваат актерите. Во таа смисла, независно на разликите, овие два медиуми имаат силна сврзна точка, а тоа е актерската игра.

Меѓутоа, често се вели дека театарските актери се „пренагласени“, а филмските актери „природни“. Затоа, ова истражување имаше цел, исто така, да ја анализира тезата на Гаскин дека е неопходен еден единствен начин на игра пред камера и на театарската сцена. Во таа насока, предметот на истражување вклучи компаративна анализа на добиените резултати на сцената и пред камера, како и употреба на комбинирана техника во рамките на претставата како финален производ на истражувањето.

9. Прилози

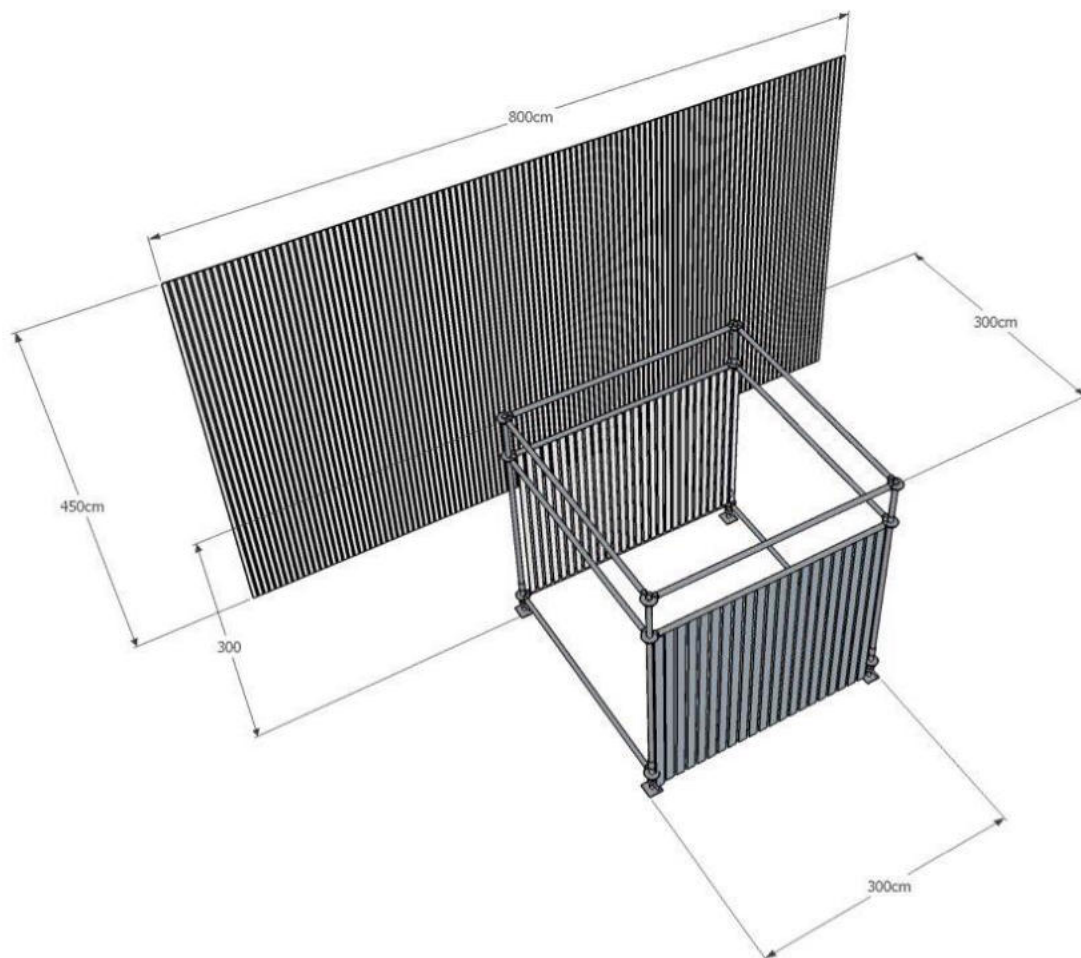
9.1. Постерот за претставата

Дизајн на постерот: Aquariusdesign

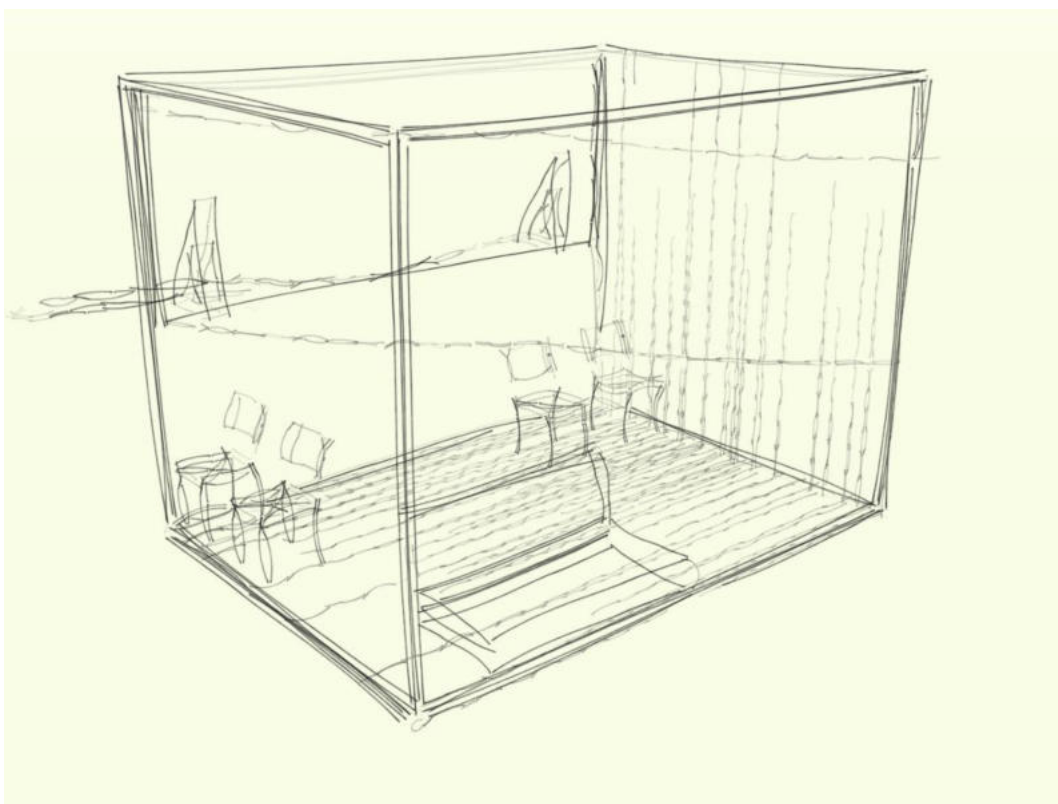


9.2. Сценографски скици (идејни решенија)

Сценограф: Вишња Вујовиќ



Сценографска скица 1.



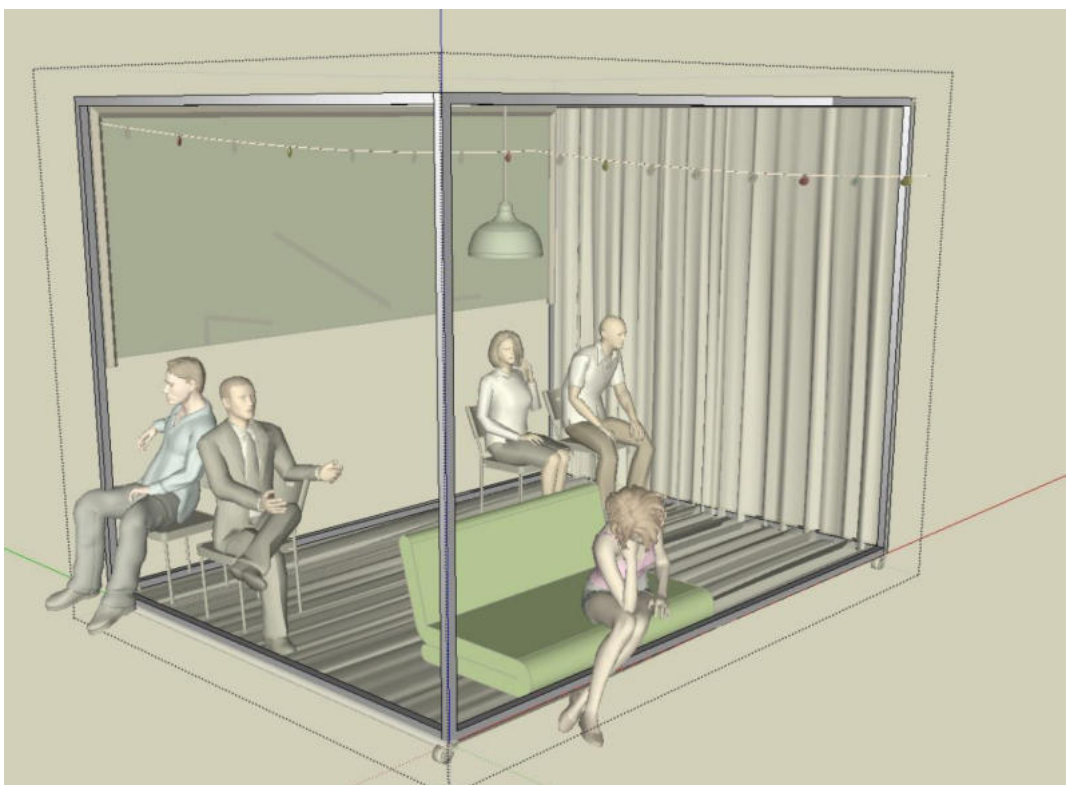
Сценографска скица 2.



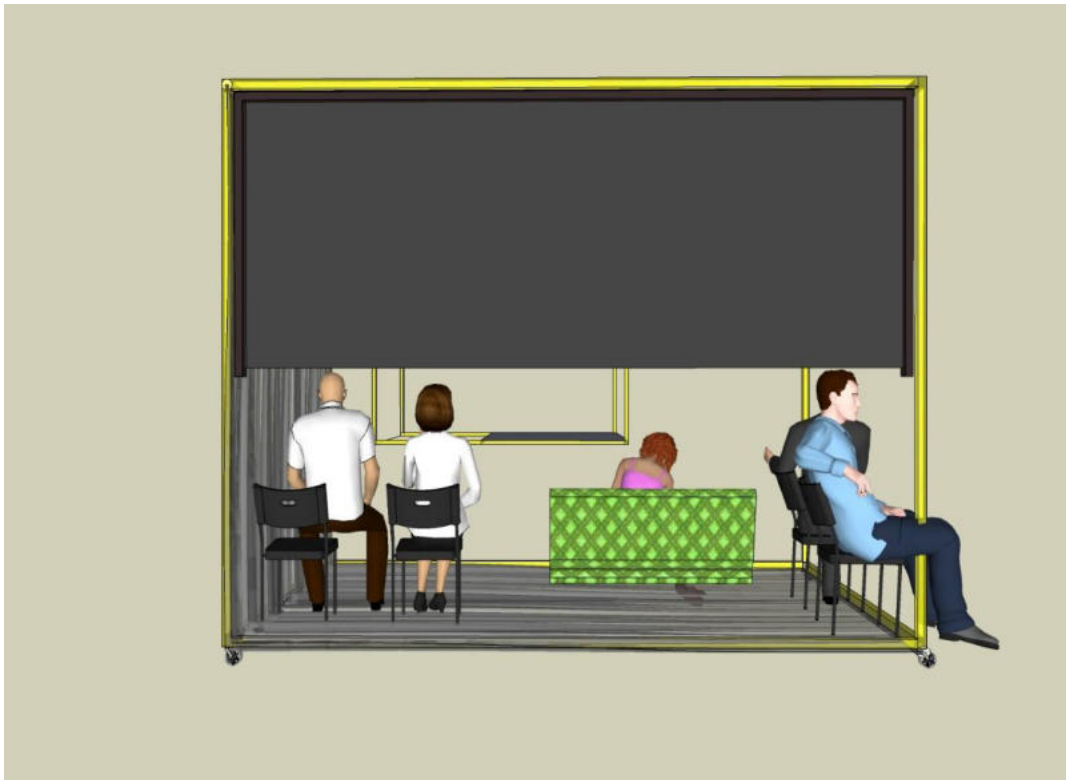
Сценографска скица 3.



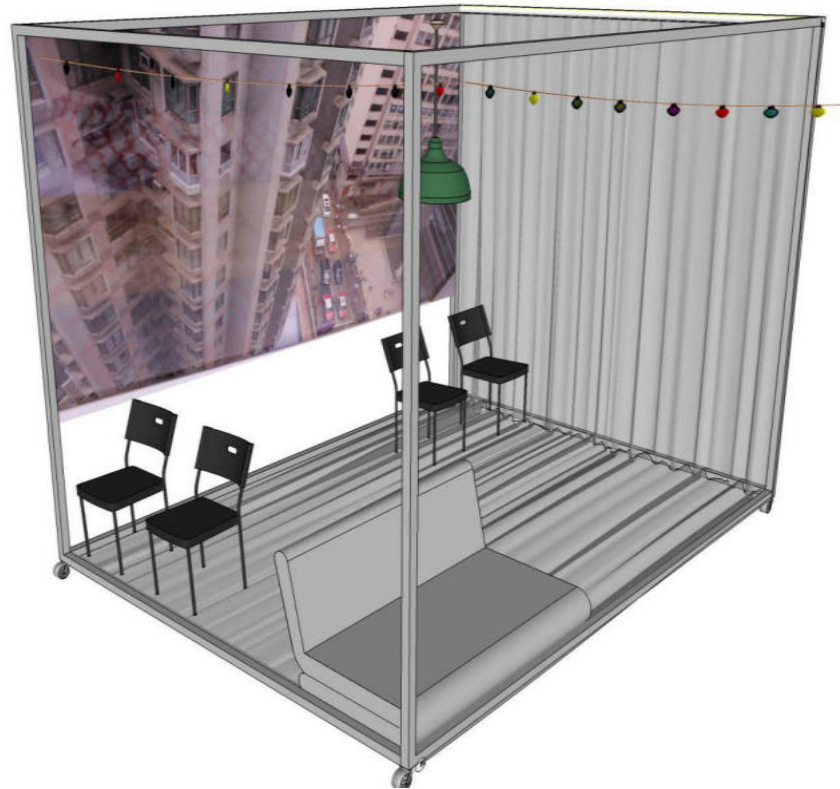
Сценографска скица 4.



Сценографска скица 5.



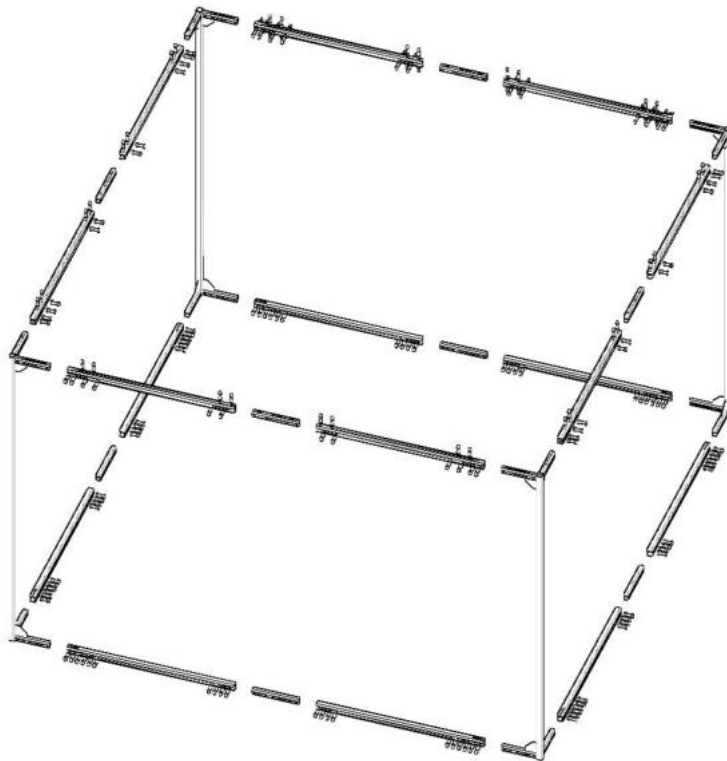
Сценографска скица 6.



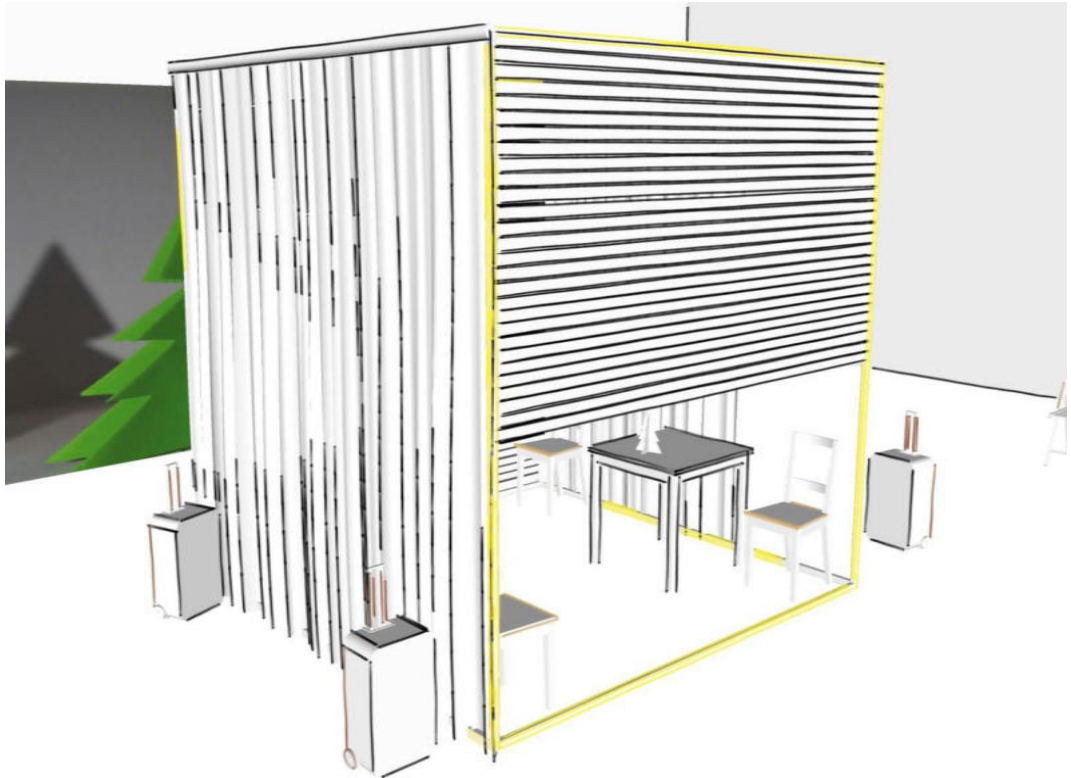
Сценографска скица 7.



Сценографска скица 8.



Сценографска скица 9.



Сценографска скица 10.



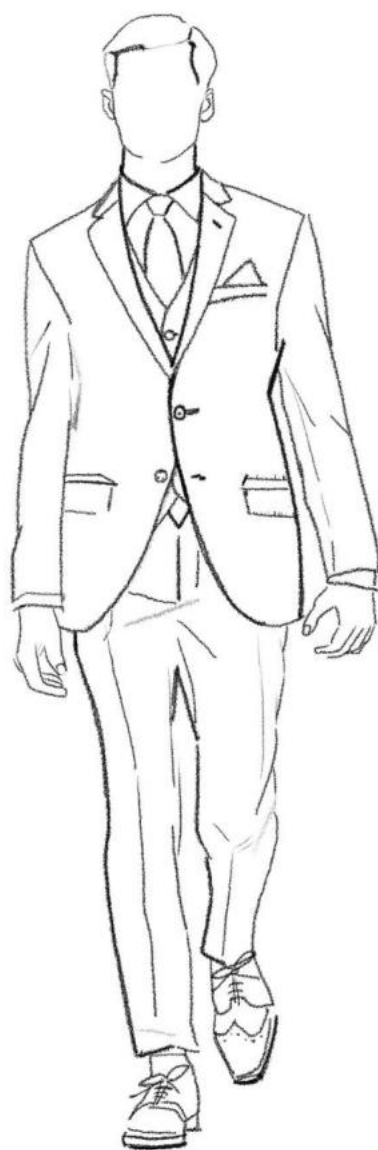
Сценографска скица 11.

9.3. Костимографски скици (идејни решенија)

Костимограф: Ивана Каранфиловска-Угуровска



Костимографска скица за женските костими



11

Костимографска скица за машките костими

¹¹ За потребите на претставата се изработени само две костимографски скици зашто костимите беа унифицирани, во ахроматски бои, со едноставен крој, а само преку ситни детали се истакнуваа поединостите на секој од ликовите.

9.4. Фотографији од третата фаза на истражувањето

Фотограф: Петар Кочишки



Фотографија 1: Исидор Јованоски како Миќо



Фотографија 2: Душица Тренева како Сања



Фотографија 3: Сара Анастасовска како Каќа



Фотографија 4: Петар Стојанов како Милош



Фотографија 5: Душица Тренева како Сања



Фотографија 6: Исидор Јованоски како Миќо



Фотографија 7: Душица Тренева како Сања



Фотографија 8: Григор Јовановски како Дачо



Фотографија 9: Сара Анастасовска како Ана



Фотографија 10: Исидор Јованоски како Миќо

9.5. Фотографии од претставата

Фотограф: Петар Кочишки



Фото 1: Душица Настова како Алена



Фото 2: Исидор Јованоски како Миќо



Фото 3: Сергеј Димовски и Душица Настова како Јован и Мара



Фото 4: Душица Тренева како Сања

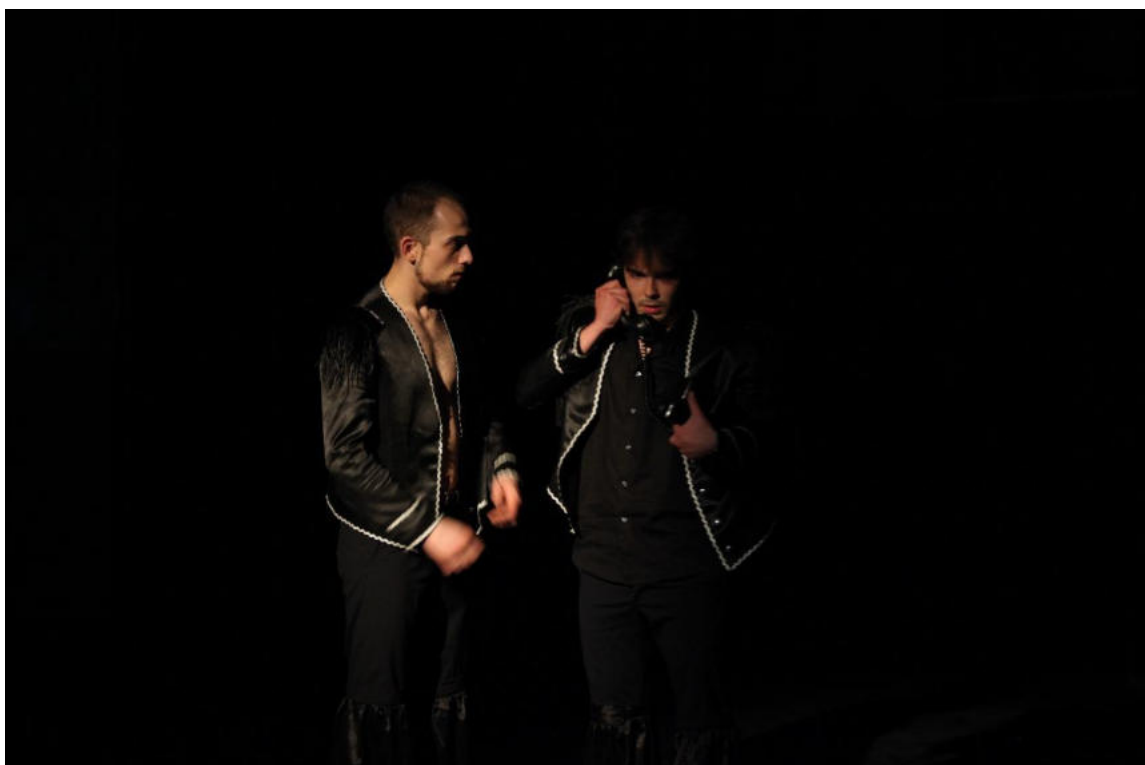


Фото 5: Григор Јовановски и Исидор Јованоски како Киќо и Миќо



Фото 6: Григор Јовановски и Душица Настова како Дачо и Мара



Фото 7: Григор Јовановски и Сара Анастасовска како Дуле и Каќа



Фото 8: Григор Јовановски и Исидор Јованоски како Киќо и Миќо



Фото 9: Сара Анастасовска како Ана



Фото 10: Сара Анастасовска и Петар Стојанов како Каќа и Милош



Фото 11: Сергеј Димовски и Душица Настова како Јован и Мара



Фото 12: Душица Тренева и Петар Стојанов како Сања и Милош



Фото 13: Душица Настова како Алена

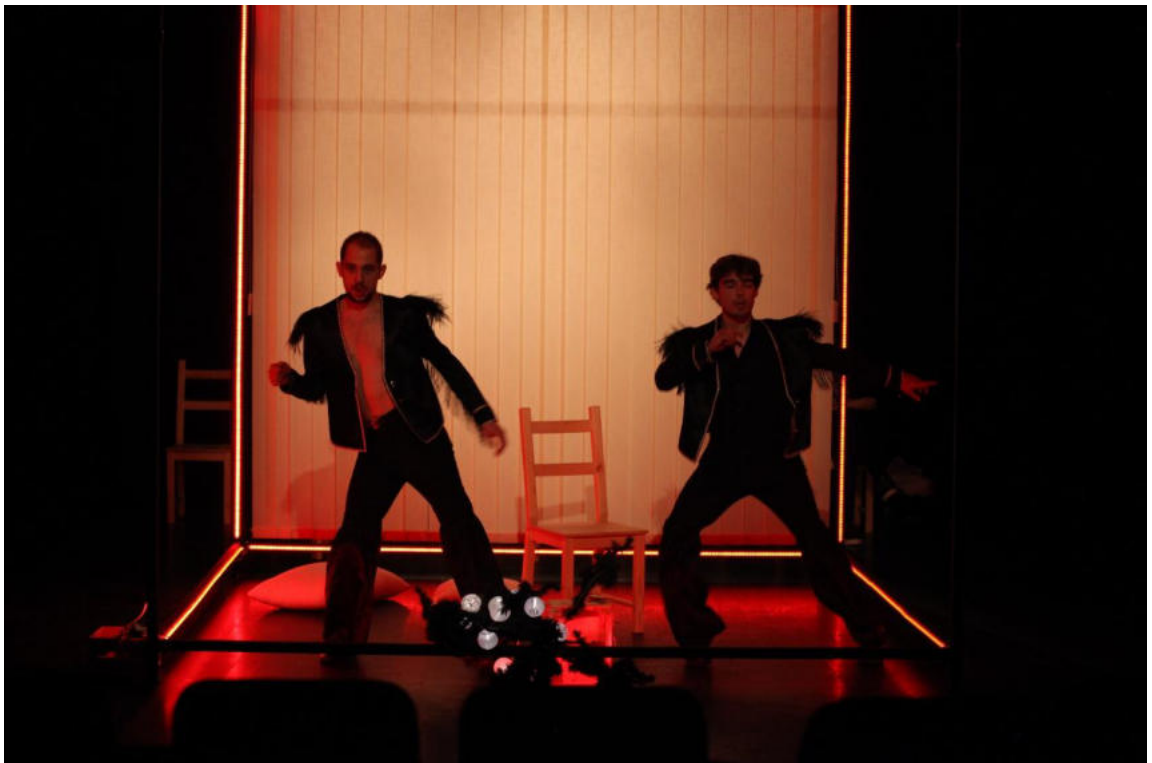


Фото 14: Григор Јовановски и Исидор Јованоски како Киќо и Миќо

9.6. УСБ и линкови од монолозите од првата фаза

1. Сергеј Димовски, *Игра во ржта*

<https://vimeo.com/488482771>

2. Сара Анастасовска, *Трамвајот наречен желба*

<https://vimeo.com/488482446>

3. Петар Стојанов, *Стаклена менаџерија*

<https://vimeo.com/488482117>

4. Григор Јовановски, *Диво месо*

<https://vimeo.com/488480281>

5. Душица Тренева, *Салома*

<https://vimeo.com/488481140>

6. Душица Настова, *Психоза*

<https://vimeo.com/488480617>

7. Исидор Јовановски, *Долго патување во ноќта*

<https://vimeo.com/488481521>

8. Јаков Спасов, *Стаклена менаџерија*

<https://vimeo.com/488481811>

Пасворд за сите видеа:belgradetrilogy

9.7. УСБ и линк од претставата

Видео линк од претстава:

<https://vimeo.com/221318168>

Пасворд:belgradetrilogy

10. Список на литература и други извори

1. Allen, David (2000) *Performing Chekhov*, London and New York: Routledge
2. (Becker, George J. (1982) *Master European realists of the nineteenth century*. New York: Fredrick Ungar Publishing Co.
3. Bogart, Anne (2005) *The Viewpoints book*. New York: Theatre Communication Group.
4. Bloom, Harold (1999) *Anton Chekhov*, Philadelphia: Chelsea House Publishers
5. Cardullo Bert, Geduld Harry, Gottesman Ronald, and Woods Leigh (1998) *Playing to the camera*. New Haven: Yale University.
6. Chekhov, Anton (1965) *The Selected Letters of Anton Chekhov*: New York: McGraw-Hill Book.
7. Churcher, Mel (2003) *Acting for film*. London: Virgin Books.
8. Cole, Toby (1961) *Playwrights on playwriting; the meaning and making of modern drama from Ibsen to Ionesco*. New York: Hill and Wang.
9. Guskin, Harold (2003) *How to stop acting*. London: Bloomsbury Methuen Drama.
10. Govedic, Natasa. *The trauma of apathy : Two playwrights of post-Yugoslav nowhere land (Ivana Sajko and Biljana Srbijanović)*. In: Revue des études slaves, tome 77, fascicule 1-2, 2006. Le théâtre d'aujourd'hui en Bosnie-Herzégovine Croatie, Serbie et Monténégro. pg. 203-216.
11. Hagen, Uta (1973) *Respect for Acting*. New York: Macmillan.
12. Hare, David (1999) *Acting Up*. London: Faber and Faber
13. Насев, Сашко (2000) *Естетиката на современиот американски театар*. (докторска дисертација) Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
14. Mamet, David (1998) *True and Fales Heresy and Common Sense for the Actor*. London: Faber and Faber.
15. Lahr, J (1995, March). *The Great Guskin*. In: New Yorker, pg.44-49, from 30.03.1995

16. Lewis, Robert (1958) *Method – or Madness?* New York, Toronto, Holywood: Samuel French, Inc.
17. Melchinger, Siegfried (1972) *Anton Chekhov*. New York: Fredrick Ungar Publishing Co.
18. Nakaš, Žaklin (2008) *Glumacna filmu*. Beograd:Clio.
19. Olivier, Laurence (1987) *On acting*. New York: Simon & Schuster, Inc.
20. Palffy, Georgina and Fox Satu (2015) *The Shakespeare Book*. London: Dorling Kindersley Ltd.
21. Rafael, Mark (2008) *Telling Stories, A Grand Theory of Acting Techniques*. Hanover: A Smith and Kraus Book
22. Rokem, Freddie (2009) *Strindberg and modern drama: some lines of influence*. In: *The Cambridge companion to August Strindberg*. pg. 164 - 175
23. Shakespeare, William, 1564 – 1616, Earley, Michael; Keli,Phillipa (1988) *Soliloquy! : the Shakespeare monologues (women)*. New York: Applause Theatre Book Pubisher.
24. Србљановић, Биљана (1997) *Београдска трилогија*. Београд: Југословенско драмско позориште.
25. Станиславски, Константин Сергеевич (2003) *Самоизградба на актерот*. Скопје: Аз-Буки.
26. Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1991) *Rad glumca na sebi, Drugi deo*. Zagreb: CEKADE.
27. Stein, Peter (2002) *Mon Tchekhov*, Arles: Actes Sud – Papiers
28. Strindberg, August (1992) *Miss Jullie*. New York : Dover Publications.
29. Strindberg, August (1960) *Seven Plays by August Strindberg*. New York: Bantam Books.
30. Törnqvist, Egil and Steene, Birgitta (2007) *Strinderg on Drama and Theatre* Amsterdam: Amsterdam University Press
31. Troyat, Henri (1986) *Chekhov*. New York: E.P.Dutton.
32. Turri, Maria Grazia (2017) *Acting, Spectating, and the Unconscious*. London and New York: Routledge.
33. Van Hove, Ivo (2014) *Ivo Van Hove Introduction et entretiens par Frédéric Maurin*. Paris: Actes Sud – Papiers.
34. W.Corrigan, Robert (1964) *The Art of the Theatre A Critical*

- Anthology of Drama*. San Francisco: Chandler Theatre Company.
35. Шекспир, Вилијам (2013) *Вилијам Шекспир сите драми и сонети*. Скопје: Каприкорнус.
 36. Wellek D., Nonna & Wellek, René (1984), *Chekhov, New Perspectives Spectrum book Twentieth century views*, New Jersey: Prentice-Hall
 37. Worthen W.B, (1995) *Modern Drama*. Orlando: Harcourt Brace College Publishers.
 38. <https://headlong.co.uk/ideas/seagulls-two-premieres/> (Пристапено на 22.11.2020.)
 39. <https://www.nytimes.com/2018/05/16/obituaries/harold-guskin-acting-coach-who-nurtured-stars-dies-at-76.html?searchResultPosition=1> (Пристапено на 21.11.2020.)
 40. <https://archives.newyorker.com/newyorker/1995-03-20/flipbook>
 41. www.biografija.org (Пристапено на 25.11.2020.)
 42. <http://www.humanitiesweb.org/spa/slc/ID/1444/o/blank>
 43. <https://thetheatretimes.com/give-meaning-through-architecture-jan-pappelbaum-and-what-is-stage-from-text-to-space/> (Пристапено на 12.07.2020.)
 44. <https://www.britannica.com/biography/Eugene-O'Neill> (Пристапено на 01.12.2020.)
 45. <https://www.ingmarbergman.se/en/about-bergman> (Пристапено на 02.12.2020)
 46. <https://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/nemirovich-danchenko-vladimir> (Пристапено на 04.12.2020.)
 47. <https://www.britannica.com/biography/Sarah-Bernhardt> (Пристапено на 04.12.2020.)
 48. <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1997-11-25-9711250124-story.html> (Пристапено на 05.12.2020.)