



Универзитет „Св. Кирил и Методиј“
Филозофски факултет — Скопје



ПОСТДИПЛОМСКИ СТУДИИ

ИНТЕРКУЛТУРНИ СТУДИИ

МАГИСТЕРСКИ ТРУД НА ТЕМА:

ИНТЕРКУЛТУРНА КОМУНИКАЦИЈА НА ТАНЦОВИ ИДЕНТИТЕТИ

Ментор:
проф. д-р Антоанела Петковска

Кандидат:
Јоана Шишкова
Досие бр.: 4894/15

Скопје, 2018

АПСТРАКТ

Целта на овој магистерски труд под наслов „Интеркултурна комуникација на танцови идентитети“, е да се претстави универзалноста на танцовата комуникација преку невербалниот говор на телото како главен инструмент кој се користи за пренесување пораки преку националните граници. Еден дел од анализата е насочена кон уметноста на движењето односно како телото, мимиката, гестовите и движењата во своите најразлични форми, се основни носители на значењата. На танцот, во текот на целото истражување се гледа како на средство кое континуирано остварува еден интеркултурен дијалог на сцената, па и надвор од неа и како таков тој учествува во градењето на различни културни идентитети.

Комуникативната функција на танцот во трудот е претставена преку низа танцови форми низ кои минала од почетоците на човековата егзистенција до современите текови на развиеното информатичко општество. Тука се мисли, пред сè на класичниот балет, неокласичниот балет, модерниот танц, експресионистичкиот танц, современиот танц и најновите телесни форми на изразност на постмодерниот танц и нивната интеркултурна експресија. И покрај отсуството на зборот односно говорот, во трудот се прикажува моќта на телесниот израз на танчарот, актерот, изведувачот и начинот на кој танцот успешно ги надминува сите стереотипи и предрасуди на една интеркултурна сцена во времето на глобализацијата.

Клучни зборови: тело, мимика, гест, движење, танц, експресија, невербален говор, интеркултурна комуникација, сцена.

СОДРЖИНА

АПСТРАКТ	1
1. ВОВЕД.....	4
1.1. Предмет на истражување.....	4
1.2. Поимно-терминолошки определби.....	9
1.3. Цел и карактер на истражувањето	13
1.4. Теоретско истражување.....	14
1.5. Задачи на истражувањето	14
2. МЕТОДОЛОГИЈА НА ИСТРАЖУВАЊЕ	17
2.1. Методи, техники и инструменти на истражување.....	17
2.1.1. Методи на истражување	17
2.1.2. Техники на истражување.....	17
2.1.3. Инструменти на истражување.....	19
2.2. Хипотетска рамка на истражувањето	19
2.2.1. Генерална хипотеза	19
2.2.2. Истражувачки прашања.....	19
2.3. Примерок на анализа	20
2.4. Обработка на податоци.....	20
3. ТЕОРЕТСКА РАМКА НА ИСТРАЖУВАЊЕТО.....	21
3.1. Виртуелна оркестрација на убавото и уметноста	21
3.2. Од игра до танцова уметност	28
3.3. Транснационална перспектива на танцовата уметност	37
3.4. Експресивна гестикација на уметничкото тело (невербален говор на танцот)	49
3.5. „Телесно писание“ на културниот идентитет	65
3.6. Интеркултурна комуникација во глобалниот свет	73
3.7. Танцувајќи го новиот интеркултурализам	82
4. АНАЛИЗА И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА НА РЕЗУЛТАТИТЕ ДОБИЕНИ ОД ИСТРАЖУВАЊЕТО	
4.1. Анализа на транскрипти од интервју.....	91
4.2. Анализа на содржина на документарни филмови	102
5. ЗАКЛУЧОК.....	113
6. КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА	119
7. ПРИЛОГ	130

1. ВОВЕД

Во време на брзи техничко—технолошки промени и информатичка еволуција, човековата културна свест и културна реалност почнаа да се менуваат радикално. Светот стана место во кое се пресретнуваат различни култури и националности, притоа создавајќи динамичен простор на нови културни идентитети, и бескрајно нови форми на експресија на сцената на една глобална уметност. За уметноста, пак се вели дека е неразделна од животот и дека е есенција на самиот живот, или според ставот на познатиот уметнички историчар Арнолд Хаузер, уметноста е инструмент за усовршување на реалноста, но и средство во борбата за опстанок (Hauser, 2011:11), додека за уметникот, херменевтичарот Ханс-Георг Гадамер, ќе рече дека е индивидуа која е способна да го претвори уметничкото дело во „ (...) дело како ново солидаризирање, како нов облик на комуникација на секој со секого“ (Гадамер, 2005: 36).

Целото човечко искуство се создавало и се создава низ интеракцијата на човекот со природата, со социјалниот свет кој го опкружува, со другите луѓе и со самиот себе. Во тие интеракции на ритмичка пулсација се напојувала емоцијата која разликува успех, неуспех, надеж и очај, секоја со свои точно утврдени карактеристики на тензија и движење. Оттука, логично е кога се говори за танцот како медиум за комуникација, да се обработи и темата за смислата и значењето на телото како негово главно средство во различни биолошки, социолошки, културолошки контексти. Тоа во интеркултурна смисла, значи ангажман на тела, кои поминуваат преку стилистичките, географски, историски граници и кои ги комплицираат културните категории на расата, класата, полот, сексуалноста, тргнувајќи од телото како место за конекција или примарен контакт. Во поново време, на театарската сцена, концептот на комуникацијата помеѓу телата, драстично е променет во постдрамскиот театар. Телото не го допира гледателот како информација, но како пренос или „зараза“ со театарската приказна низ една миметика и содејствување. Новата слика на сценското тело најмногу се спознава низ танцовата комуникација. Преминот од класичниот танц во модерен и потоа постмодерен, раскажан низ лингвистиката, семантиката, синтаксата, прагматиката, секогаш е емоционален импулс на споделување со

публиката, на една комуникација на телесна напнатост (Lehmann, 2004: 273). Танцовиот театар на Пина Бауш е пример за едно епохално истражување на телото и телесноста низ генијална кореографија која не е само балетски формален јазик, но кој истовремено е сценографска игра со елементите на земјата во кои телесните гестови се оддек на реалноста. Всушност, она што драмскиот театар го прикажува како симболична драматургија, танцот го преведува низ сопствениот јазик на воздигнување и пад, прекин и нов почеток, на фигури кои кружат и служат на одредена сценска цел. Можеби постдрамскиот театар, на танцовата сцена подразбира богатство од телесни гестови кои во сета нивна чиста убавина создаваат нов сценски телесен израз (Lehmann, 2004:274). Сè лежи во гестот. Но, што е гестот? Во гестот се поврзува и потенцијата, чинот, природата, манирот, нужноста и контингенцијата кој на театарската сцена дозволува една вечна мисла на откривање и реоткривање. *Така говореше Заратустра* е балет за човештвото кое го загубило својот гест и во моментот кога епохата станала свесна за тоа, пробала на најбрз начин да ги поврати своите изгубени гестови. Според Лехман, гестот е основата на секој танцов израз, таа е извршување и изведување на медијалниот карактер на телесното движење (Lehmann, 2004: 276).

Театарот не е повеќе центар на некој полис, место на комуницирање со самиот себеси како во антиката, ниту е работа на малцинството, ниту е „национален театар“ за јакнење на културниот и историски „идентитет“. Можеби, театарот, денес е политички преовладан, како медиум кој сведочи за општествените зла и кој активно се бори за своето место во светот на брзите медиуми, вести, списанија. Секако дека како медиум на јавно собирање на публиката тој сè уште успева да ја изостри свеста во однос на неправдите и неопходноста од толеранција и разбирање (Lehmann, 2004: 330), но во епоха на непрекинат политички дискурс. Таквата политичка димензија во театарот, некои ја препознаваат во „интеркултурната“ спогодба во однос на која, силните заговорници на интеркултуралното како Патрик Павис, Ричард Шекнер, Питер Брук, даваат жестока критика во однос на лесните ставови на наивно присвојување без почит, на културно—империјалистичко ограбување на другата култура, која често ја пронаоѓале тие, во интеркултуралните активности (Lehmann, 2004: 331). Но, за Рустом Баруча, интеркултуралистот е инфилтратор во специфични домени на културен капитал, кои можат да егзистираат истовремено и во земјите од Првиот и Третиот свет. Глобалниот

капитализам бара од интеркултуралистот да преговара помеѓу различни системи на моќ за да се постигне одржлива размена на култури на демократско и рамноправно ниво (Bharucha, 2002: 30). Според него интеркултуралистот е личност која во својата најидеализирана манифестација ги надминува сите различности со претпоставка за споделена универзалност, а во празниот простор на интеркултурната средба настанува целосно бришење на етничката припадност на учесниците за сметка на нивниот универзален идентитет, креативности и потенцијали. Интеркултуралистот е над етничката припадност (Bharucha, 2002: 33).

Но, да се разбере театарот на крстопатот на културата, според зборовите на Павис, со поместувањето на театарот од еден свет во друг, мора да се преземе ризик во кој се забораваат или губат средствата за набљудување на маневрите што го пратат тој трансфер. Моделот на интертекстуалноста кој потекнува од структурализмот и семиотиката, води до интеркултурализмот. Интеркултурализмот е најсоодветен за да се оствари задачата на дијалектичката размена меѓу цивилизациите и културите (Pavis, 2005: 2). Во таа насока, за сеопфатноста и сестраноста на културата е и ставот на Дени Куш: „Не постојат, следствено, од една страна 'чисти', а од друга страна 'мешани' култури. Сите, според универзалниот факт на културните контакти, се со некој степен на различност мешани култури, создадени од континуитет и дисконтинуитет (...)“ (Denys Cuche, „La notion de culture dans la sciences sociales“, La decouverte, Paris, p. 66 според Петковска, 2009: 28). Оттука, може да каже дека дури тогаш кога ги истакнуваат своите разлики за да се афирмираат и разликуваат меѓусебно, културите не може да се сосема туѓи една на друга (Петковска, 2009: 28), а тоа е една од главните задачи на филозофијата, да го пронајде заедничкото во различното, или според зборовите на Платон, „да се научи заеднички да се гледа на нешто“ е задачата на филозофските дијалектичари (Гадамер, 2005: 40).

Двозначноста на интеркултурната комуникација останува скриена, сè додека облиците на културно изразување продолжуваат да служат како политички облици на моќ помеѓу една доминантна и една потценета култура, меѓу кои не се одвива едноставна „комуникација“. И затоа наместо да се бара некој „нов вид на транскulturна комуникативна синтеза во перформансот“, полско—германскиот театарски критичар и

универзитетски предавач, Анджеј Вирт¹, „едноставно ја констатира употребата на најразлични културни обрасци и симболи во меѓународниот театарски пејзаж, во кој, од интеркултуралноста не се очекува да го замени новото театарското место на политичка јавност“ (Lehmann, 2004: 332). Поимот на интеркултуралноста, секако добива предност пред мултикултурализмот, за кој се смета дека го нагласува оградувањето на едни од други, со агресивна самоафирмација на културни групни идентитети, наспроти урбаниот идеал на заемно влијание и почит. Но, и тука е значајно да се каже дека не се сретнуваат самите „култури“, туку тоа е пресретнување на конкретни уметници, уметнички форми и театарски продукти.

За оправданоста на интеркултурализмот и ограниченоста на мултикултурната политичка филозофија и културна практика, словенечкиот филозоф Славој Жижек вели дека мултикултурализмот е само—референцијална форма на расизам, еден вид на сопствена супериорност кон Другиот (Zizek, 1997: 225 според Bharucha, 2002: 33). Во таа насока, очигледна е потребата за подигнување на свеста за важноста на интеркултурната комуникација, било да станува збор за уметноста или или во овој даден случај, танцот.

Дали може да постојат културни работници на светот, обединети во своите лични битки? — е прашање кое ги интригира повеќето заговорници на интеркултурализмот и кои навестуваат дека не само што постојат, туку дека тие се поривот на новите уметнички креации на луѓето кои се дел од уметничкиот свет и кои се засегнати од прашањата за сиромаштијата и невработеноста во уметноста, зголемената апатија на владите кон уметностите, систематската деструкција на светското културно наследство и особено наследството на локалните заедници, и на крај, насилното поместување на хуманото наспроти промовираното, патентираното. „Вистинската универзалност која треба да дојде“ е онаа реалност за која Жижек вели, дека треба да се бориме, да работиме и да ја планираме низ постојани, одржливи, рефлексивни и дијалогски интеркултурни практики (Bharucha, 2002: 38).

Спојот на интеркултурата и уметноста на сцената на глобализацијата како главен тематски интерес на овој магистерски труд тргнува од идејата дека во интеркултурниот

¹ Анджеј Вирт (Andrzej Wirt, 1927) – полски театролог, театарски критичар, преведувач и претходник на практичниот театар.

свет во кој се наметна потребата за постојана, богата и двонасочна комуникација, истовремено се наметна и еден транснационален проток на современи уметнички перформанси, која ја реструктурираа новата естетика и новите форми на танцов израз. Во интеркултурна смисла, тоа не значеше само бришење на националните граници и надминување на различностите, но воедно и хибридна размена помеѓу уметничките дисциплини, истории и култури, со поставување на креативни кореографии и нови танцови техники и методи кои на поинаков начин го ангажираа телото и сетилата, во допир со новата технологија и во услови на континуирана политичка и социјална трансформација.

1.1. Предмет на истражување

Во ова истражување, танцот се третира како средство за невербална комуникација меѓу луѓето во различни културни контексти. Во таа насока, танцот се проучува низ сите форми на танцовата уметност, почнувајќи од класичниот балет како стожер на секоја танцова уметност, неокласичен балет, експресионистички танц, современ танц, модерен и постмодерен танц. Преку танцовата уметност се пренесуваат пораки низ импулсите на телото, убавината на движењата, силните емоции преку кои оваа изведувачка уметност комуницира со светот на една препознатлива и заедничка сцена на театарот.

Танцот како најстар медиум претставува универзално средство за комуникација меѓу луѓето, културите и општествата. Тој е составен од универзална танцова азбука на знакови, симболи и движења кои пренесуваат пораки на релација режисер — кореограф — танцов уметник — публика. Танцовото дело е мајсторство на невербална комуникација на танцовите тела со размена на утврдени движенија, мимика, драмски елементи пропратени со музиката, светлосните ефекти, сценографијата, костимографијата кои ја красат сценската изведба, поради што сите ќе бидат адекватно истражени како неминовен дел од целината на танцовата уметност. Сложеноста на танцовата азбука бара комплексна анализа на различни групи елементи и тоа: симболика и семантика на танцовото дело

преку говорот на телото, танцовиот чекор, движења пропратени со кореографијата, музиката, костимографијата, сценографијата односно сите елементи кои ја сочинуваат целината на танцовата комуникација.

Предмет на овој магистерски труд е да ја прикаже универзалната препознатливост на танцовата уметност која преку невербалниот говор на телото непречено комуницира со луѓето од различни национални, етнички, религиозни и културни подрачја како интеркултурно средство за разбирање и заемен дијалог.

1.2. Поимно-терминолошки определби

Интернационална комуникација — проток на посредувана комуникација помеѓу земјите. Исто така се однесува и на студијата за компаративни масовни комуникациски системи како и комуникација меѓу националните влади (Jandt, 2010: 45). Станува збор за комуникациска практика која се одвива преку интернационалните граници која е особено засилена под влијание на глобализацијата.

Глобална комуникација — се однесува на трансграничен трансфер на информации, податоци, мислења и вредности од страна на групите, институциите и владите, како и теми кои произлегуваат од трансферот (Jandt, 2010: 45).

Крос-културна комуникација — е споредувачки феномен преку културите. Се однесува на крос-културни истражувања за однесувањата во различни култури (Jandt, 2010: 45). Крос-културната комуникација истражува како комуницираат луѓето од различни културни средини и воопшто како се одвива комуникацијата преку културите.

Интеркултурна комуникација — генерално се однесува на лице в лице интеракции помеѓу луѓе од различни култури. Комуникација помеѓу луѓе и групи со различна културна матрица (Jandt, 2010: 45). Интеркултурноста како и постмодерноста се двата глобално прифатени термини за целата уметност. Терминот „интеркултурност“ имплицира истражување на процесот на вкрстување на културите, а според Павис,

„терминот интеркултурализам, како и термините мултикултурализам и транскултурализам, ги смета за соодветни да се сфати дијалектиката со која културите меѓусебно си ги разменуваат доблестите“ (Петровска-Кузманова, 2005: 5). Компететивната, ефективна интеркултурна комуникација стана клучна алатка за одржување на добросостојбата и опстанокот во глобалните општества каде што индивидуите и организациите мора да живеат со културно различните од себе (Novinger, 2001: 8).

Култура — е сето она што е создадено со човечка рака и разум, цел свет на вештачки појави, почнувајќи од физичките појави до содржините на неговата свест (Скаловски, 2010: 208). За Маркс и Енгелс, културата е историски процес на оплеменување на човековите сетила и развој на чувството за убавото додека за Гирц таа е средство кое му помага на човекот да ги развие своите суштински способности (Скаловски, 2010: 208). Човековата култура е научена, споделена, поврзана, приспособена и симболичка (Шулц и Лавенда, 2004: 18). Антропологот Едвард Хол смета дека културата е форма на комуникација или според неговите зборови: „културата е комуникација и комуникацијата е култура“ (Hall, 1959). Во еден жив и динамичен круг, културата ја уредува комуникацијата, а комуникацијата ја пресоздава, зацврстува и реafirмира културата (Novinger, 2001: 14).

Танц — во најтесна смисла танцот се ограничува на техника на чекори, механички движења на рацете, леснотија, подвижност и елевација на скокови. Кога на тие механички движења се додава пантомимското дејство — танцот почнува да живее и станува слаткоречиво изразно средство на живата сценска уметност (Новерр, 1937: 39). Според Џудит Макрел: „Танцот е движење на телото на ритмички начин, вообичаено врз музика и во определен простор, со цел да изрази една идеја или емоција, да се ослободи енергија или едноставно да се најде задоволство во движењето само по себе“ (Macrell, 1997 според Џепароски, 2008: 158). Танцот не е нешто имитативно, туку е експресивна базична уметност која претставува тројство на движење, гест и израз (Џепароски, 2008: 159).

Балет — слика или ред на слики поврзани меѓусебно со дејство, произлезени од неговото сиже. Според Плутар, балетот е нем говор кој зборува со живописни и јасни

средства низ движењата, фигурите и гестовите (Новерр, 1937: 49). Највисокиот дострел танцовата уметност ја достигнува во балетската претстава. „Балетот е сценска претстава во којашто содржината и темата се предаваат преку танцово-музички ликови“ (Филиповска, 2001: 7). Балетот ја преобразува стварноста по закони на сопствената естетика која е сојуз на повеќе уметности сплотени во едно театарско гледиште (Филиповска, 2001: 7-8). Денес, балетот се доживува како една сценска дејност, чија содржина се изразува низ кореографскиот јазик.

Експресионистички танц — се базира на експресија на емоциите преку тензични движења, го поставува телото како инструмент, со дефиниција на движењата низ просторот, формата и силата (Рисимкин, 2015: 31). „Основниот лозунг на експресионизмот во танцовата уметност е тегобноста на духот. Преку пластиката на телото, танцовиот јазик и уметничкиот облик, се изразуваат одредени емоции, мисли и оценки на творецот“ (Попов, 1997: 8 според Здравкова-Џепароска, 2001: 182). Најпознати претставници се Курт Јос² и Мери Вигман³, кои биле големи приврзаници на Рудолф фон Лабан⁴ (основач на кореологијата — наука за логиката и редот во танцовата уметност) и неговите теоретски принципи во обликување на сопствената танцова естетика.

Неокласичен балет — форма на класична балетска техника каде што се користи вокабуларот на класичната балетска техника, но со одредени измени во однос на поголема пластика на горниот дел од телото и позициите на нозете, каде што гестот и мимиката се користат како природно средство за неокласичниот израз. Најистакнат претставник е Џорџ Баланшин⁵ (Рисимкин, 2015: 32).

² Курт Јос (Kurt Jooss, 1901 — 1979) — познат балетски танчер и кореограф кој го комбинирал класичниот балет со театарот. Тој се смета за основач на танцовиот театар или Tanztheater. Јос во својата работа користел наративни и модерни театарски стилови во Танцовиот театар, и на тој начин продолжил да ја развива работата на Лабан и неговиот систем на нотација.

³ Мери Вигман (Mary Wigman, 1886 — 1973) — германска танчарка и кореограф. Пионер на експресионистичкиот танц и танцовата терапија. Таа воспоставила цела една едукативна танцова школа на движења без користење на шпиц-патики и се смета за една од најважните личности во историјата на модерниот танц.

⁴ Рудолф фон Лабан (Rudolph von Laban, 1879—1958) — танцов артист и теоретичар. Се смета за еден од пионерите на модерниот танц во Европа. Неговата работа ги поставува фундациите на Лабановата движечка анализа, Лабанотацијата, различни развојни специфики на танцовата нотација и еволуција на Лабановите движечки студии. Тој важи за една од најзначајните фигури во историјата на танцот.

⁵ Џорџ Баланшин (George Balanchine, 1904 — 1983) — кореограф кој се смета за татко на американскиот балет, коосновач на Њујорк Сити Балет (New York City Ballet) и негов уметнички директор повеќе од 35 години.

Модерен танц — хибридна форма на комбинирање на класична балетска техника и модерен танцов израз (Рисимкин, 2015: 35). Во модерниот танц, танчарот ги претставува сопствените емоции односно танцот е еден вид само-портрет на танчарот (Langer, 1953: 181). Се појавува во средината на 20-тиот век преку работата на повеќе кореографи како: Морис Бежар, Глен Тетли и други.

Постмодерен танц — за разлика од модерниот танц, постмодерниот танц го одбива класичниот идиом и влече инспирација од визуелните и изведувачки уметности и импровизациска техника. Претставници се: Ивон Рајнер, Стив Пакстон (Рисимкин, 2015: 36). Постмодерната означува повеќе различни насоки во уметноста, но истовремено и појава на послободна критичко-историска свест. „Постмодерната во својата основа е фрагментирана, нецелосна, неконзистентна и не е водена од цврсти правила кои не можат да бидат оценети според мерилото на еден одреден суд“ (Лиотар, 1993: 50 според Стојаноска, 2006: 17).

Современ танц — стил на танцување преку слободна динамика и пластика на телото, со диферентна експресивност и индивидуален печат на кореографот во создавањето на кореографијата и сценската изразност, со мимеса или синкретична форма (Рисимкин, 2015: 37). „Современиот танц кажува повеќе пораки одеднаш. Тој е повеќе значаен, па меѓу редови укажува и тоа и дека историјата не е обичен след од колективни текови, туку простор на индивидуално обележани егзистенции, хуманитет кој е незамислив без Игра, без занес и заборав во играта, без екстатичност, без сензации, без заумност, без луцидност“ (Ќулавкова, 2010: 24). Стилот се создава под влијанието на техниките на: Лабан, Греам, Кенингем и други.

Идентитет — „од сите релации, најуниверзална е релацијата на идентитетот затоа што му е својствена на секое суштество чие постоење има траење“ (Hume, 1979: 63 според Стојковиќ, 2002: 16). Личниот идентитет се означува како единство на личноста во текот на одреден временски период (Инглиш и Инглиш според Стојковиќ, 2002: 16). Его идентитетот е „(...) субјективен, рефлексен, и нужно мора да биде проживеан од индивидуата за чиј идентитет зборуваме (...) Всушност, единката создава сопствена слика за себе врз основа на истиот оној материјал на кој другите ја создаваат сопствената

претстава за неа, но за разлика од нив, таа има поголема слобода од она што го создава“ (Goffman, 1970: 129 според Стојковиќ, 2002: 17). Идентитетот е „исход од огледувањето“ при кое единката се доживува себеси во искуствата на другиот. На тој начин реципрочното огледување е нужен услов за настанување на субјективниот идентитет (Koley, 1964 според Стојковиќ, 2002: 18).

Културен идентитет – „е самосвест на припадникот на една група која историски настанала и се развила во зависност на критериумите кои групата ги воспоставува во односите со другите општествени групи“ (Стојковиќ, 2002: 25-26). Теоретичарите на интеркултурализмот сметаат дека *заедницата од искуства* е она што е основа за успешна комуникација меѓу различни групи, односно колку искуството е поголемо за учесниците толку меѓукултурната комуникација ќе биде поголема (Sarbaugh, 1988 според Стојковиќ, 2002: 67). Според Ирвин Гофман, „културниот идентитет овозможува во контактот помеѓу општествените групи тие да се самоодредуваат; да ги дефинираат другите групи; и, да воспостават однос кон нив“. (Goffman, *Stigma: Notes of the Management of the Spoiled Identity*, 1970 според Петковска, 2009: 30). Културните идентификатори кои ги истакнуваат различностите помеѓу општествените групи се однесуваат најчесто на: јазикот, обичаите, верувањата, уметноста и сите факти кои означуваат еден модел на вредносен систем. Кога станува збор за степенот на комуникација помеѓу културните идентитети односно супремацијата на еден идентитет врз друг секогаш се земаат предвид културните различности кои произлегуваат од општествените (не)еднаквости и распределбата на општествената моќ (Петковска, 2009: 31).

1.3. Цел и карактер на истражувањето

Истражувањето по својот карактер има карактеристики на: теоретско, емпириско и квалитативно. Целта на ова истражување е насочена кон претставување на влијанието на „универзалниот јазик“ на танцовата уметност, како средство за интеркултурна комуникација во различни културни и национални контексти. Заради сложената поставеност на истражувачкиот проблем при претставувањето на влијанието на

„универзалниот јазик“ на танцовата уметност неопходно е да се земат предвид ставовите и мислењата на релевантните субјекти-експерти кои на директен или индиректен начин се вклучени во овој процес. Имајќи ја предвид значајната улога на кореографите кои го користат телото со сета специфична невербална симболика од посебно значење е да се анализираат пристапите кои ги користат светски признатите кореографи во креацијата на танцовото тело.

„Универзалниот јазик“ на танцовата уметност комуницира преку знаци, симболи, гестови, движења кои ја претставуваат невербалната комуникација на различни култури. На тој начин, танцовата уметност во овој труд се третира како универзално средство за комуникација на глобалната сцена која ги надминува стереотипите и етноцентризмот.

1.4. Теоретско истражување

Теоретското истражување во овој магистерски труд, ги опфаќа сегментите кои се однесуваат на теоретското појаснување на „универзалноста“ на танцовата комуникација, како и интеркултурните текови на хибридна сценска игра, започнувајќи од темата за убавото и уметноста, естетиката, танцот како невербална и телесна експресија, невербалниот говор на телото, па сè до интеркултурните форми на новата танцова комуникација. Во теоретскиот дел, се користи анализа на дискурс во теоретските парадигми како и литература од различни дисциплини и науки, и тоа: теорија на култура, социологија на култура, естетика на изведбата, основи на сценска игра, семиологија, историја на балетска уметност, естетика на игра, театарска антропологија, театрологија, интеркултурен театар, интеркултурна комуникација, интернационален перформанс.

1.5. Задачи на истражувањето

Целта на ова истражување се остварува преку следните истражувачки цели:

1. Да се испитаат ставовите, мотивите и искуствата на примабалерините во Република Македонија за улогата на класичниот балет како средство за комуникација на сцената.
2. Да се испитаат ставовите, мислењата и потребите на балетските педагози и професори по сценски движења од аспект на едуцирање и културно воздигнување на балетските уметници и актери.
3. Испитување на ставовите, мислењата и образовните потреби на балетски играчи, балетски педагози и академски професори од аспект на остварување на непречена интеркултурна комуникација на сцената со потенцирање на значајноста на едукативната компонента во процесот.
4. Испитување на ставовите, мислењата и образовните потреби на балетските педагози за користењето на наставните форми и методи на работа во изучувањето на балетската азбука и едуцирањето на идните балетски уметници.
5. Испитување на ставовите и мислењата на академски професори од областа на балетската уметност за академската и теоретската поставеност на танцот.
6. Да се испитаат ставовите и мислењата на костимографите за улогата на театарскиот костим како визуелно средство во „уметничкиот“ јазик.
7. Да се испитаат ставовите и мислењата на сценографите за моделите на меѓусебна комуникација на сценографската постановка и танцовото дело.
8. Испитување на медијаторската улога на балетската критика меѓу танцовото дело и пошироката културна јавност (публика).
9. Испитување на ставовите и мислењата на диригентите во посредството меѓу танцовата уметност и музиката и постигнување на една сценска целина во танцовата изведба.
10. Испитување на ставовите и мислењата на режисерите во однос на комуникацијата на режисерската идеја преку говорот на телото во раскажувањето на танцовата приказна.
11. Да се испитаат ставовите и мислењата и искуствата на модерните танчари и кореографи за улогата на модерните форми на телесна експресија и слободна танцова комуникација.

12. Да се испитаат ставовите, мислењата и искуствата на културните менаџери за моделите на интеркултурна комуникација на танцовата уметност во национални и интернационални рамки.
13. Испитување на ставовите и мислењата на балет-мајстори за процесот на основање, менаџирање и развивање на современата танцова сцена и нејзината кореографска комуникација во домашни и светски услови.
14. Анализа на релевантни содржини (видеозаписи) за согледување на естетските, визуелните и експресивните состојби (движења) на телото кои како изразно средство ги користат светски реномирани кореографи.
15. Избор на документарни видеозаписи со изјави на реномирани имиња од светската кореографија.

2. МЕТОДОЛОГИЈА НА ИСТРАЖУВАЊЕ

2.1. Методи, техники и инструменти на истражување

2.1.1. Методи на истражување

За добивање на релевантни податоци во истражувањето се користени следните методи: метод на анализа (квалитативна, содржинска и структурална), метод на синтеза, конкретизација и генерализација.

Во ова истражување на танцовата уметност ќе ја користам **квалитативната анализа** и квалитативно истражување на есенцијата на танцот како најсоодветен метод за остварување на целите на ова истражување. Квалитативното истражување е идеално за разработка на танцовата комуникација (гестовите, движењата, чекорите), токму поради фактот што танцот е жива уметност. Квалитативното истражување овозможува да се направи анализа на различни стадиуми на танцовиот процес или како што смета Дјуи да се согледа уметничката сила која ги поврзува човечките суштества од различни културни светови, и воедно да се прикаже како експресивната динамика на различни танчари, кореографи, публики и заедници. Затоа што како што танцот е интерпретативна уметничка форма, така и квалитативното истражување е интерпретативна алатка (Janesick, 1998: 35-37).

2.1.2. Техники на истражување

Во истражувањето се користат две истражувачки техники и тоа: анализа на релевантна документација и техника на интервјуирање. Главна алатка во квалитативната анализа ќе биде прашањето односно прашањата реализирани низ директна комуникација со лицата кои ќе бидат примерок на анализа. Предмет на анализа ќе бидат интервјуа со познати македонски балетски уметници, како и анализа на содржината на документарни филмови од балетската уметност како и документираните танцови дела изведени од големи уметнички имиња на класичната и современата балетска игра. Во трудот се интервјуираат

единаесет профили (балетски уметници, костимографи, сценографи, балетски педагози, театролози и професори по балетска уметност, диригенти, режисери, модерни танчари и кореографи, балетски критичари, културни менаџери и балет-мајстори и кореографи за современ танц).

Поради комплексноста на предметот на анализа, при негово истражување и елаборација ќе биде користена анализа на дискурс во теоретските парадигми како и литература од различни дисциплини и науки, кои се претходно наведени во воведниот дел посветен на теоретското истражување.

Танцот како уметност е силно поврзан со културниот систем и како таков отсликува приказни на општествените и културни контексти во кои се создава и поради тоа не може да се анализира изолирано во однос на просторот во кој егзистира, но се анализира како една севкупна проекција на сцената како и анализа на различни танцови форми и формирање на новиот глобален танц како спој на новото и старото, една територијална танцова експанзија на свежо артистичко откритие, односно универзална естетска експресија преку политичките граници. Кореографија базирана на размена на танцови искуства низ кои интеркултурните кореографи ја остваруваат креативната комуникација како невербална комуникација — говор на телото и експресивна комуникација на чувства и мисли низ движењата. Во трудот се анализираат пет документарни филмови (видео записи): *Светот на танчарот (A Dancer's World)*, краток документарен филм за Марта Греам, *Пина (Pina)*, документарен филм за Пина Бауш, *Сузан Фарел за Баланишин: Повеќе од техника (Suzanne Farrell on Balanchine: More than Technique)*, *Танц и музика — Јирџи Кулиан (Dance and music — Jiri Kylian)*, и креативниот процес зад современата реинтерпретација на балетот *Жизела (Guiselle)* на Акрам Кан и една видеопорака: *Порака за иднината — Морис Бежар (Message to the future — Maurice Bejart)*.

Наредната техника која се користи во истражувањето е техниката на интервјуирање.

2.1.3. Инструменти на истражување

Во зависност од застапените истражувачки техники во истражувањето се користат два истражувачки инструменти:

- евидентациона листа за содржинска анализа на видеоматеријал;
- протокол за полуструктурирани интервјуа (четирнаесет) односно по еден за протокол за секој испитан профил.

2.2. Хипотетска рамка на истражувањето

2.2.1. Генерална хипотеза

Со ова истражување се претпоставува дека танцовата уметност како средство за интеркултурна комуникација придонесува за надминување на бариерите, стереотипите и етноцентризмот во национален и глобален контекст.

2.2.2. Истражувачки прашања

- а) Дали гестот функционира како сигнал на човековите желби, потреби, очекувања, емоции?
- б) Како говорот на телото се трансформира во танцова експресија?
- в) Што значи невербалната комуникација преку танцот?
- г) Која е целта на интеркултурната комуникација во и низ уметноста?
- д) Која е улогата на танцот во градењето на крос-културни, интеркултурни и трансккултурни идентитети?
- ѓ) Дали говорот на телото пренесува исти пораки во различни културни контексти?
- е) Дали денес постои една глобална танцова сцена, хибрид на различни танцови искуства?

ж) Дали денес можеме да говориме за интеркултурен танц и интеркултурна танцова сцена?

2.3. Примерок на анализа

Примерокот во истражувањето е намерен и стратификуван. Во истражувањето се застапени неколку суппримероци и тоа: суппримероци на примабалерини (2), балетски критичари (2), балетски педагог и професор по сценски движења (1), балетски педагог (1), театролог и професор по балетска уметност (1), диригент (1), режисер (1), костимограф (1), сценограф (1), модерен танчар и кореограф (1), културен менаџер (1) и балет-мајстор и кореограф на современа танцова сцена (1). Свкупно се анализирани 14 интервјуирани лица. Во истражувањето се застапени и суппримероци на документарни филмови и тоа: *Светот на танчарот (A Dancer's World)*, *Пина (Pina)*, *Сузан Фарел за Баланин: Повеќе од техника (Suzanne Farrell on Balanchine: More than Technique)*, *Танц и музика - Јирџи Килиан (Dance and music - Jiri Kylian)*, креативниот процес зад современа реинтерпретација на балетот *Жизела (Guiselle)* на Акрам Кан и една видеопорака со наслов *Порака за иднината: Морис Бежар (Message to the future: Maurice Bejart)*. Свкупно се анализирани 5 видеозаписи односно документарни филмови и една видеопорака.

2.4. Обработка на податоци

Според карактерот на истражувањето, кое во генерални рамки има карактер на квалитативно истражување и обработката на добиените податоци е квалитативна. Од сите интервјуа се прави транскрипт по што следува квалитативна анализа и интерпретација на добиените сознанија од испитаниците според клучните истражувачки области.

3. ТЕОРЕТСКА РАМКА НА ИСТРАЖУВАЊЕТО

3.1. Виртуелна оркестрација на убавото и уметноста

Танцот и музиката, сликата и поемата, секогаш егзистирале во естетските рамки на убавината и уметноста и токму нивниот интерес провејува низ целата естетска мисла преку виртуелната оркестрација на човековата свест и креативност, и како една дозволена игра на сетилата која започнала далеку пред времето на нашето спознание, за што говори и големиот поет Пол Валери⁶ во делото *Фрагменти за уметноста: Освојување на сеприсутноста*:

„Засновањето на убавите уметности и воведувањето на нивните различни типови, потекнува од времето кое темелно се разликувало од нашето, и од луѓето чија моќ над стварите и можностите била незначајна во споредба со моќта со која денес располагаме. Меѓутоа, изненадувачката прилагодливост и прецизноста на нашите средства, ни даваат до знаење дека во блиска иднина ќе дојде до темелни промени во дрвната историја на убавото. Во сите уметности постои физички дел, кој повеќе не можеме да го гледаме и третираме како порано, тој дел не може да се отстрани од делувањето на современата наука и современата пракса. И материјата, и просторот и времето, веќе цели дваесет години, не се она што отсекогаш биле. Треба да се биде подготвен за големите иноваторства кои ќе ја изменат целата техника на уметноста, и на тој начин ќе се влијае и на самата инвенција, и на крајот можеби ќе доведе, на најмагичен начин, да се измени и самиот поим на уметноста“ (Paul Valery, *Pieces sur l'art: La conquête de l'ubiquité* според Benjamin, 1974: 114).

Убавината како еден од најпознатите човекови феномени никогаш не била прикриена со тајновитост и нејзината суштина немала потреба да се објаснува со метафизички поими. За Ернст Касирер⁷, „убавината е составен дел на човековото искуство, опишливо и очевидно“ (Cassirer, 1978: 179) и во таа насока посочува:

„За јазичниот и уметничкиот израз потребна е целисходност. Во секој говорен чин како и во секоја уметничка креација потребна е целна структура. Актерот во драмата навистина ја „изведува“ својата улога. Секој индивидуален израз е дел од една структурна целина. Акцентот и ритмот на неговите зборови, модулацијата на неговиот глас, изразот на неговото лице, и држењето на неговото тело, сè е насочено кон една цел — инкарнација на одредена личност. Сето тоа не е едноставно 'израз', тоа е и прикажување и интерпретација“ (Cassirer, 1978: 185).

⁶ Пол Валери (Paul Valery, 1871 — 1945) — француски поет, есеист и филозоф. Покрај неговиот интерес за поезијата, драмата и дијалозите, тој се занимава и со афоризмите за уметноста, историјата, писмата, музиката и тековните настани.

⁷ Ернст Касирер (Ernst Cassirer, 1874 — 1945) — е германски филозоф. Неговата работа покрива повеќе фундаментални и епистемолошки прашања од областа на филозофијата на математиката и природните науки, естетиката, филозофијата на историјата и културните студии. Тој е еден од водечките претставници на филозофскиот идеализам на 20-тиот век.

Убавината и вистината може да се опишат со истата класична формула дека се „единство во разновидноста“. Но, постои разлика зашто јазикот и науката ја редуцираат реалноста, а уметноста ја интензивира реалноста. Јазикот и науката се потпираат на апстракцијата додека уметноста е еден непрекинат процес на конкретизација (Cassirer, 1978: 186). Уметникот ни дава една индивидуална и моментална физиономија на пејзажот преку изразување на атмосферата на работите, играта со светлата и сенките (Cassirer, 1978: 188).

Според германскиот писател, Волфганг Гете⁸:

„Уметноста не се впушта во натпревар со природата, со нејзината широчина односно длабочина. Таа се држи на површината на природните појави, но има сопствена длабочина, сопствена сила, таа ги кристализира највисоките моменти на тие површни појави, признавајќи им карактер на законитост, совршенство со складни пропорции, најголема убавина, возвишено значење, врвни страсти. Воспоставување фиксација на „највисоките моментни појави“ не е имитација на физичките работи ниту разлевање на силни емоции. Тоа е толкување на реалноста, но не со поими туку со интуиција, не со посредство на мислите, туку со сензорните облици“ (Goethe, biljeske uz prijevod Diderotova napisa „Essai sur la peinture“, „Werke“, XLV, 260 Cassirer, 1978: 190).

Уметничкиот процес како и говорниот е дијалоски и дијалектички. Гледачот не може да биде во пасивна улога, тој за да го разбере уметничкото дело, го повторува и реконструира креативниот процес низ кој делото настанало и со тоа креативниот процес ги претвора самите страсти во акција (Cassirer, 1978:193). За полскиот филозоф и историчар, Владислав Татаркјевич⁹, тешко е да се утврди какви одлики ѝ припаѓаат само на уметноста, но не и на другите видови култури. Од аспект на намерата на уметноста: уметничкото дело може да настане од потребата да се фиксира реалноста, од потребата за облик или експресија. Од аспект на влијанието на уметноста врз луѓето: уметничките дела може да бидат посебни естетски доживувања чија основна компонента е предизвикување задоволство, возбудување, потрес. Од гледиште на односите на уметноста кон реалноста: еден дел од уметноста ја имитира конкретната уметност, ако не верно тогаш слободно, другиот дел произведува апстрактни облици. Од гледиште на уметничките вредности: многу уметнички дела карактеризираат убавина, возвишеност, суптилноста или други

⁸ Јохан Волфганг фон Гете (Johann Wolfgang von Goethe, 1749 — 1832) — германски поет, сценарист, новелист и филозоф, најпознат по својата дводелна поетска драма *Фауст* (1808 — 1832), која започнал да ја пишува на своја 23-годишна возраст и ја завршил кратко пред својата смрт, шеесет години подоцна. Гете се смета за една од најзначајните личности на германскиот романтизам.

⁹ Владислав Татаркјевич (Wladyslaw Tatarkiewicz, 1886 — 1980) — полски филозоф, историчар на филозофија, историчар на уметност, естетичар и етичар.

естетски вредности (Tatarkjević, 1976: 44–46). Со тоа посочува на двојната алтернативност на уметноста: „Уметноста е имитација на работи или конструирање на форми, или доживување — ако е производ на таа имитација, конструирање, изразување насочено да восхитува, да предизвикува потрес“ (Tatarkjević, 1976: 46).

Убавото е разновидно: убави предмети истовремено можат да бидат уметничките предмети како и природните предели, убавите тела, убавите гласови, убавите мисли. Гете дава голем список на варијантите на убавото: длабочина, пластичност, возвишеност, вкус, индивидуалност, елегантност, богатство, топлина, вештина, леснотија, достоинство, ускладеност, бујност, поетичност, природност (Goethe, über Kunst und Literatur, 1953 според Tatarkjević, 1976: 150). Во книгата *Самоизградба на актерот* на големиот практичар на театарска историја Константин Станиславски¹⁰, се цитира мислата на Аркадија Николаевич: „Во уметноста пред сè, треба да се умее да се види и разбере убавото“ (Станиславски, 2003: 26) или Сам Коклен кој посочува дека: „уметноста не е реален живот, и дури не е ни негов одраз. Уметноста е самата творец. Таа создава сопствен живот, надвор од времето и просторот, прекрасен во својата апстракција“ (Станиславски, 2003: 38). Катица Ќулавкова, за уметноста ќе истакне дека:

„Уметноста не произлегува од општеството, но му припаѓа на општеството. Таа уметноста е составен дел на секоја епоха, индикатор на културниот развој на секој народ и на секоја нација па оттаму уметноста претставува конститутивен и функционален дел од општествениот систем“ (Ќулавкова, 2010: 24).

Ако се разбере дека уметноста создава илузорни и фиктивни светови кои не се чиста репродукција на општествените настани тогаш ќе се согледа дека таа е автономна, но не и авторитарна (Ќулавкова, 2010: 26), дека постои слобода на комуникација меѓу уметноста и општеството во кое уметникот живее и како социјално битие, но и како творечки објект. Филозофската основа на човековата уметност лежи во интимната естетска интеракција на уметностите, едни со други, нивната заемна креативна меѓуповрзаност, кога природно ги надминуваат сопствените креативни граници и повремено владејќи едни врз други, но без интерес за доминација, само збогатувајќи ја

¹⁰ Константин Станиславски (Konstantin Stanislavski, 1863 — 1938) — руски режисер, актер и основач на Московскиот художествен театар во кој го афирмира сценскиот реализам. Својата театарска практична работа ја изложи во книгите *Мојот живот во уметноста* и *Самоизградба на актерот*.

меѓусебната естетска смисла. Тоа е суштината на виртуелната оркестрација која стои зад самата уметност (Тумиенеска, 2000: xii).

„Уметноста е движење, движење на животот“ (Kimmel, 2000: 5), таа е фундаментална човечка активност, имагинативна продуктивност било да создава слика, поема или танц. Нејзината онтологија е *динамична*, а логиката на нејзиното постоење е *движењето — да пее, да се смее, да трча, да сонува, да танцува...* Уметноста е форма на животот на креативниот импулс, на страста нешто да се создаде, да се изрази (Kimmel, 2000: 5). Движењето на желбата, страста и имагинацијата се продукт на еден физички процес на духовната односно интелектуалната замисла (Kimmel, 2000: 6). Зборот, сликата, танцот оживуваат единствено низ работата на уметникот. Преку експресивното мајсторство се доближува смислата на значењето, на приказната (нарацијата) која уметничкиот медиум ја внесува во секојдневниот живот на човекот. Освалдо Роси во своето излагање за „Убавината и дијалогот во уметноста: Размислувањата на Гадамер“ во книгата *Оркестрација на уметностите* ја цитира мислата на германскиот филозоф Имануел Кант, кој природната убавина ја дефинира како „слободна“ односно лишена од научните и концептуални елаборирани значења:

„Иницијалната појдовна точка во Кантовата естетика е базирана на идејата дека вкусот, односно судот за убавината на објектот, не само што е задоволство без домен, но е исто така и задоволство без концепт. Тоа би значело дека кога една одредена репрезентација на објектот кој се смета за убав, всушност не се смета (не е просуден) за идеална форма на самиот објект“ (H. G. Gadamer, *Kunst und Nachahmung*, in *Kleine Schriften II. Interpretationen*, Tübingen 1967, p. 20 според Rossi, 2000: 353).

И понатаму продолжува со Кантовата мисла за артистот односно „генијот“ кој не само што е способен да ја имитира мистериозноста на природата, но тој оди понатаму и создава оригинално уметничко дело:

„Нешто што не е видно претходно, креирано според правила кои не сè уште не се поставени, тоа е всушност уметност: силата да се создаде еден исклучителен објект без создавање нешто сосема обично. Тоа е доказ за детерминираноста на уметноста како креација на генијот и не може да биде одвоено од пријатноста на личноста која го ужива. Тие обете се слободна игра“ (Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*, cit., p. 27 според Rossi, 2000: 354).

Всушност она што Александар Баумгартен¹¹ го дефинира како „cognitio sensibilis“ е експресијата на потребата да се пронајде некоја особеност на разумното искуство која е вредна да се земе предвид и е препознаена како таква од сите луѓе. Таквата заедничка особина, Кант ја препознава во чувството за убавина (Rossi, 2000: 354).

Уметноста, денес се занимава со значењата и личните апропријации на сетилата во реалноста бидејќи на неа се гледа како на средство за комуникација сместено во одреден контекст. Експресивната природа на уметноста се изразува низ интерпретацијата, субјективноста, емоцијата, мисловните интенции на индивидуалните можности и слободи на човекот (Goncalves, 2016: 3). Која било уметничка форма, (од музиката, визуелната и пластична уметност, литературата, фотографијата, скулптурата, па сè до најновите форми како киното, видеоартот, инсталациите, перформансот, дигиталната уметност) остварува одредена комуникативна намера преку сетилното, имагинативното и концептуалното. Надминувајќи ја вербалната експресија и компрехенција, уметноста се смета за *универзален јазик* базиран на одредена емоција — чии пораки, најпрво, мора да се дешифрираат низ сетилата за потоа да се обработат на едно интелектуално ниво. Во случајот на уметноста, мора да забележиме дека сликата, танцот, музиката, поезијата, литературата се присутни во сите човечки култури и на еден софистициран начин им дозволуваат на луѓето да ги изразат сопствените погледи, желби и своите културни идентитети (Goncalves, 2016: 4).

Големиот мислител и семиотичар, Умберто Еко¹² во книгата *Отворено дело* говори за комуникациската неодреденост на современото уметничко дело кое „се засновува на една отвореност за теориска или ментална соработка со уживателот (читателот, гледачот), кој треба слободно да ги протолкува создадените уметнички дела кои се структурно

¹¹ Александар Баумгартен (Alexander Baumgarten, 1714 — 1762) — германски филозоф кој ја развивал мислата за добриот односно лошиот вкус, а со тоа генерирал нови филозофски значења на естетиката. Според него, науката на естетиката е дедукција на правила и принципи на уметничката и природна убавина кои почиваат на индивидуалниот „вкус“.

¹² Умберто Еко (Umberto Eco, 1932 — 2016) — познат италијански новелист, филозоф, семиотичар и универзитетски професор. Предавал на Универзитетите во Торино, Милано, Фиренца како и визитинг-професор во САД. Има напишано голем број семиолошки, филозофски и културолошки дела меѓу кои: „Естетичкиот проблем кај Св. Тома“ (Il problema estetico in San Tommaso, 1956); „Отворено дело“ (Opera aperta, 1962); „Најмал дневник“ (Diario minimo, 1963); „Апокалиптични и интегрирани“ (Apocalittici e integrati, 1964); „Отсутната структура“ (La struttura assente, 1968); „Формата на содржината“ (Le forme del contenuto, 1971); „Естетиката и теоријата на информациите“ (ed.) (Estetica e teoria dell'informazione, 1972); „Уметноста и убавото во средновековната естетика“ (Arte e bellezza nell'estetica medievale, 1987) итн.

довршени и оформени“ (Цепароски, 2009: 81). Тој говори за отвореноста на делата каде што во една музичка композиција, слушателот е слободен да соработува во создавањето на делото, или во пластичните уметности каде што уметничките дела имаат можност да се менуваат, да добиваат нови форми и да бидат мобилни. Еко гледа на поетиката на „отвореното дело“ и „делото во движење“ како на нешто што воспоставува нов тип на односи меѓу уметникот и публиката и го поставува уметничкото дело во една нова позиција (Цепароски, 2009: 82). Секое уметничко дело, секоја успешна уметничка форма што во себе содржи естетски вредности, е *отворено за нас*. На тој начин, „се остварува суштествениот однос меѓу *делото* и неговата *отвореност*, исто како што се остварува и сликата на една *можна форма на светот* во којшто живееме; зашто нашата потрага по тоталитетот на стварите во светот, а оттаму и по тоталитетот на уметничкото, може да ни понуди само парцијални разбирања и можни решенија“ (Цепароски, 2009: 83).

На уметноста не може да се гледа како на протојазик, односно недокументирана и хипотетичка форма која не ѝ претходи на ни една друга, ниту пак е универзален јазик, лесно разбирлив за секој човек. Но, сепак таа е „јазик“, дијалект кој се зборува и е разбирлив за повеќето луѓе; и е средство за експресија чија корисност почива на валидноста на конвенционално прифатените средства за разбирање (Hauser, 2011: 29). Секој уметник се изразува себеси на јазикот на своите претходници, учители зашто тој не измислува нов уметнички јазик, но го користи истиот до моментот на сопственото уметничко созревање кога креацијата добива индивидуална интонација и ги открива начините на персоналните модели на експресија (Hauser, 2011: 30). Понатаму, Хаузер, во уметноста не препознавал „мајчин јазик на човештвото“, ниту во смисла на примитивна и оригинална способност што романтичарите ја сметале за природна, ниту пак како универзално средство за експресија кое ја зачувувала својата есенција и вредност. Јазикот на уметноста, според него, се јавувала кај луѓето, низ еден процес кој е бавен и тежок. Во него, немало ништо природно, неопходно или органско, тој е измислен, културен продукт, резултат на експерименти, промени, и корекции (Hauser, 2011: 72). Фактот дека уметноста влијае на општеството и општеството влијае на уметноста, не значи дека промената во едната одговара со промена во другата. Тие не се раздвоени, ниту се соединети, но длабоки се трагите кои едната структура ги остава во другата структура. Тие како телото и душата, се неделиви, иако немаат заедничка цел и значење. Така, имаме антитези кои

постојано се негираат и кои водат до нови состојби на еквилибриум и до синтези во кои ни една од премисите не останува непроменета, но не е ниту потполно изгубена. Според тоа, Хаузер сметал дека „уметноста не е 'негација' на општеството, ниту е „негација на негацијата“ и во општеството, уметноста не е 'заменета', но е едноставно прилагодена на другите компоненти кои го сочинуваат тоталитетот на општеството“ (Hauser, 2011: 93).

Џереми Танер во својата книга *Социологија на уметноста* говорел за уметничките стилови како функции на социјални интереси кои ги обликуваат начините на кои уметниците влегуваат во интеракции со другите учесници во уметничкиот свет, со желба за индивидуална естетска експресија односно комуникација (Tanner, 2004: 69). Уметничкиот свет е составен: „од сите оние луѓе и организации чии активности се неопходни за создавање на настани и објекти кои светот, карактеристично ги создава“ (Becker, 1976: 41 според Tanner, 2004: 69). Но, секоја уметничка работа е работа на избор за која според Хауард Бекер:

„Кршењето на постоечките конвенции и нивните манифестации во социјалната структура и материјалните артефакти ја зголемуваат неволјата на уметникот и ја намалуваат циркулацијата на неговата работа, од една страна, но во исто време ја зголемуваат неговата слобода да одбира неконвенционални алтернативи и значително да ги напушти секојдневните практики. Ако е тоа вистина, тогаш можеме да ја разбереме секоја работа како продукт на избор помеѓу конвенционалната леснотија и успех и неконвенционалната неволја и недостиг на признание, барајќи ги искуствата и ситуациските и структурни елементи со кои располагаат уметниците во една насока или друга“ (Becker, *American Sociological Review* 39, 1974: 767-776 според Tanner, 2004: 92).

Додека, францускиот социолог, антрополог и филозоф, Пјер Бурдје, гледал на „универзумот на уметноста како на универзум на верувања, верувања во дарби, и во единственоста на несоздадениот создател (...)“ (Bourdieu, *Sociology in Question*, 1993: 139-148 Tanner, 2004: 96) и кој го објаснувал односот меѓу социологијата и уметноста низ креирањето на „креаторите“:

„Автономијата на уметноста и уметникот, што хагиографската традиција ја прифаќа како очигледна во името на идеологијата на уметничката работа како „креација“ и на уметникот како несоздаден создател, не е ништо друго, но (релативна) автономија на она што јас го викам *област*, автономија која е поставена чекор по чекор, и под одредени услови, во текот на историјата.“ (Bourdieu, *Sociology in Question*, 1993: 139-148 Tanner, 2004: 97)

Историјата, во општествените „книги“ на човештвото, запишувала и сè уште запишува чекори, движења и стилови на културни впечатоци кои играта и танцот ги оставале како медиуми за уметничка експресија и комуникација на луѓето.

3.2. Од игра до танцова уметност

Примитивниот стадиум на културата и првичните форми на импулсивна и слободна експресија на примитивната уметност не биле способни да ги задоволат апетитите на современиот човек на 20-тиот век. Во модерната епоха живеат луѓе кои го користат својот интелект и чувства за сопствената уметничка креација. Брзиот начин на живот и стресните промени на современата доведоа до појава на едно пасивно општество во смисла на неговата креативна моќ и експресија која во одреден момент пронајде свој израз во танцот како начин за ослободувањето од непотребните блокади и инхибиции на глобално ориентираните индивидуи.

Од сите уметнички форми, танцот секогаш бил најдостапен за човекот зашто единствениот инструмент кој му бил неопходен е неговото сопствено тело. Секој којшто умее да создаде еден личен танц, или што умее да го доживее емотивното искуство преку танцовите форми создадени од другите, тој е вистински креативен уметник. Зашто една од најголемите вредности на која било форма на уметност е моќта да се изнесе индивидуалното гледиште во широкиот свет на имагинативно искуство и разбирање. Тоа го носи уметникот преку границите на својата уметност и го прави космополит во глобалниот свет преку „портата“ на универзална комуникација и разбирање.

„Животот во сите свои форми е манифестација на една брза сила почувствувана како енергија. Коегзистент со оваа сила кој го регулира нејзиниот тек е феноменот на ритамот. Без неговиот принцип за ред и пропорција, сè би било хаос. Неговото присуство е откриено низ животните облици и форми на сите органски процеси. Човекот и сето она што тој го прави е субјект на неговите правила за организација. Ништо не може да му избега. Чувствата и мислите, како и акциите, се субјекти на оваа ритмичка шема. Оттука, танцот како експресија на органски и телесен ритам, мора да се согледа како екстензија на емотивната и интелектуалната ритмичка форма, проектирана во и низ движењето. Фактот што танцот не исчезнал низ вековите е доказ за неговата вредност за човештвото.“ (H'Doubler, 1959: 161).

Според едни автори, играта лежи во темелите на човековата култура, таа ја претставува суштината на уметноста, додека според други, самата култура и уметност потекнуваат од играта, за трети, таа е форма на творештво која низ имагинацијата води до слобода и самореализација (Џепароски, 2008: 117). Театролозите во однос на музиката знаеле да посочат дека „актерот е музичка партитура и музика“ или во однос на ликовната уметност „актерот е платното и бојата“, (Џепароски, 2008: 119), а на тоа слободно може да се додаде за танцот дека „танчарот е движење и емоција“. За уметноста може да се каже дека во себе ги содржи и подражавањето (мимесис), и изразот (експресија), и формата, и играта, и творештвото, и ритуалот и институцијата, со тоа што теориите за уметноста најдобро се манифестираат во актерството и уметноста на актерството (Џепароски, 2008: 120). За миметичкиот карактер на играта, Демокрит вели дека е „подражавање на начин на дејствување на природата“, Платон пак го гледа како „просто огледално отсликување“ или Аристотел кој гледа на мимесисот како на „довршување или доусовршување на природата“.

Големите естетичари на играта, Имануел Кант и Фридрих Шилер се двете најзначајни филозофски фигури со кои започнува приказната за естетиката на играта. Шилер во „Писмата за естетско образование“ од 1795 година, напишал: „Човекот игра само тогаш кога е во вистинското значење на зборот човек, и тој е само тогаш целосно човек, кога си игра!“ (Шилер, 1967: 168 според Џепароски, 2008: 121) или Имануел Кант кој сметал дека „не е можна никаква друга свест, освен свеста врз основа на чувството на она дејство што се состои во олеснетата игра на двете душевни моќи (мечтата и разумот) оживотворени со својата заемна согласност,“ (Kant, 1975: 108 според Џепароски, 2008: 123). Често се добива претстава дека самата игра е забава заснована на одредени комбинации, дека играта е во врска со танцот и играњето, со театарот и театарските игри, филмот и филмските игри, спортот и спортските игри. „Играта покрај тоа што е состојба, е и процес, зашто нема игра без играње и нема играчи без тие нешто да играат“ (Џепароски, 2008: 144). Играта е средство за разбирање меѓу луѓето. Со неа се соопштувале расположенијата и мислите од човек на човек, од една социјална група до друга (Џипунова, 2008: 102). Играта имала значајно место во политичкиот, општествениот и личниот живот. Се играло на одредени места и во одредено време со ритмизирани танци. Култската-религиозно обредна игра била една од најстарите гранки во историјата на играта, понатаму магиско-енергетските

танци на предисториската епоха, култските танци, церемонијалните танци со општествено-политички карактер. Во својата книга *Историја и теорија на танцовата уметност*, Здравкова-Цепароска говори за обредната функција на тансот која е поврзана со магиската, ритуална страна на играта и пропратена со обредни имплицитно танцови дејства:

„Како остаток на паганските обичаи во Македонија среќаваме игри т.е. обреди поврзани во одреден период т.е. одредена активност — заскување на лозите, Св.Трифун, жетвени танци и песни. Еден од најпознатите балети, кон кој се обратиле голем број кореографи (Нижински, Мјасин, Бежар, Бауш) *Посветување на пролетта* композиран од Игор Стравински за своја тема го зема пролетниот ритуал на жртвување на Избраничката која била жртвувана заради обновување на природата и вегетацијата (Здравкова-Цепароска, 2006: 7).

За ритуалниот и магиски аспект на играта исклучително значајни биле сакралните игри на Индија и индискиот народ, кои биле силно поврзани со религијата и социјалното и класно уредување (Џипунова, 2008: 104). Содржината на тие танци биле со богата танцова лексика која и денес се изучува низ *катакали*¹³ танцовата драма со музика-традиционален индиски балет. Содржината на тие танцови драми во голема мера била преземена од најстарите драми *Рамајана*¹⁴ и *Махабхарата*¹⁵ (Џипунова, 2008: 106) чие индиско наследство го инспирирало големиот Питер Брук¹⁶ да ја создаде *Махабхарата*, првото и најпознато дело на интеркултуралниот театар, истражувајќи ги техниките на народната уметност со додавање низа импровизации во текот на годините. Во таа насока, тој вели:

„Ние не се осмелуваме да го претставиме симболизмот на хинду филозофијата. Во музиката, костимите, движењата, ние се обидовме да го истакнеме вкусот на Индија без да се обидуваме да бидеме тоа што сме. Напротив, многуте националности кои се здружија, заедно се обидоа да ја отсликаат *Махабхарата* со придодавање на нешто свое кон неа. На овој начин, ние се обидуваме да го величиме делото што само Индија можела да го создаде, но кое носи одеси за целото човештво.“ (Петровска-Кузманова, 2005: 120-121)

Питер Брук во своите театарски истражувања тежнееел кон создавање на театарски центар како место на пресретнување на различни култури, трагајќи по она што и дава

¹³ Катакали (англ. Kathakali) — една од главните форми на класичниот индиски танц. Првпат се појавува како хиндуистичка изведувачка уметност во југозападниот регион на Индија во малезиското говорно подрачје.

¹⁴ Рамајана (*Ramayana*) — древен еп напишан на санскрит, составен помеѓу 400 година п.н.е и 200 година од нашата ера. Содржи 24.000 стихови сместени во седум книги и 500 пеења.

¹⁵ Махабхарата (*Mahabharata*) — еден од двата најголеми епови на древна Индија напишани на санскрит, покрај *Рамајана*. Епот е дел од хиндуистичката историја и е важен дел на хинду митологијата. Целосната верзија содржи повеќе од 100.000 стихови и со тоа е двојно подолга од Библијата и седум пати подолга од *Илијада* и *Одисеја* заедно.

¹⁶ Питер Брук (Peter Brook, 1925) — англиски театарски и филмски режисер, кој бил под големо влијание на работата на Антоан Арто, Јержи Гротовски, Бертолд Брехт и Всеволод Мејерхољд. Тој заедно со Жан-Клод Кариер го адаптираат индискиот еп *Махабхарата* на театарската сцена во 1985 година.

живот на самата култура, што стои зад неа, а за што „актерот ќе мора да отстапи од сопствената култура и пред сè од своите вкалапености (стереотипи)“ (Петровска-Кузманова, 2005: 108).

Првата и најзначајна улога на танцот во првобитните социјални заедници била комуникациската односно потребата за комуникација и потребата за споделување на искуствата со групата во првобитната заедница. Таа функција иницирала користење на гестот, мимиката, движењето уште пред да се развие јазичната (лингвистичката) форма. Дури и денес, според Здравкова-Џепароска, кога современиот човек ги разрушил комуникациските бариери и во ситуација да не го познава јазикот на кој соговорникот комуницира, тој е способен гестуално да општи и да го користи телесниот говор (брзи движења, потчукнувања на стапала по под, контракција на мускулите (Здравкова-Џепароска, 2006: 6). Во човековата комуникација како експресија на сигнали, знаци, и симболи, се појавуваат и невербалните димензии на културата (како стил на облекување, исхрана, архитектура, музика, танц, физичките гестови, положба на телото), кои според Лич, се структурирани склопови на кодирана информација аналогни на звуците, зборовите и речениците во природниот јазик (Lic, 1983: 17). Тие знаци, сигнали, гестови претставувале првична форма на културата и демонстратор на архаични и универзални црти на сите нивоа на културниот развој. Танцот како составен дел на таа уметничка креативност на човекот и неговата култура бил практикуван од општеството во најразлични форми и бил определен од естетските вредности негувани во даден временски период и во рамки на одредена територија. Во различни култури и општества, танцот бил универзално средство за комуникација меѓу луѓето, вселената, боговите, духовите и природата, знаковен јазик на духовното и мистично поимање на реалноста и човекот за сопствениот дух, космосот, другите луѓе и самиот себе. Со појавата на групните танци за прв пат се добива чувството за единство кое ги гради социјалните врски и кое станува неопходен и интегриран дел на општествениот живот и неговите функции. Според Татјана Петковска, танцот ги одразувал односите и културите на општеството и на идеологијата на класата што владеела во даден временски период. Така, во робовладетелското општество тоа бил религиозниот танц, во средниот век се појавиле народните танци и танците на дворовите на благородниците, а во времето на ренесансата на францускиот двор настанал процутот на балетската уметност (Петковска, 2008: 156-158). Танцот

секогаш бил одраз на различни, класни култури или како што тоа ќе го формулира Петковска:

„Балетот како што го познаваме денес, претставува една синтеза на: културниот идентитет на личноста на балетскиот уметник, на посебните култури на музиката, сликарството, скулптурата, архитектурата и во многу случаи на некое либрего, чија содржина е земена од светската литература и фолклорно книжевно наследство, изразени во танцот. Во класичниот балет сите овие уметности носат белези на различни класни и национални култури и тоа сопоставени во едно исто дело, а особено изразени во балетската кореографија преку амбивалентно поставената телесна експресија“ (Петковска, 2008: 158).

Човекот како духовно и морално битие имал способност да создава апстрактни идеи и имал потреба да ги сподели со светот. Притоа, движењето се јавило како првото средство за општење, како средство кое според некои автори не може да се замени со вербалниот исказ. Ова „движечко“ мислење со кое човекот се изразува себеси била првата етапа на духовниот творечки пат кога телото станува единствениот естетски инструмент на танцот (Ланж, 2013: 25-26). Ваквата комуникативна функција на танцот го сместува во семејството на убавите уметности, и во 18-тиот век, Бате дава една најопшто прифатена класификација на пет убави уметности: сликарство, вајарство, музика, поезија и танц, кон кои придодава уште две: архитектура и говорништво (Tatarkjevic, 1975: 28).

Интензивната потрага на човекот за нови и иновативни начини за комуникација го наведоа да ги бара низ алтернативните канали на уметничките средства и техниките на уметничка експресија. Убавата уметност секогаш тежнеела кон еден универзален симболизам која ја надминува секоја „расна“ уметност или уметност на дадена ера. Разликите помеѓу танцот на минатото и танцот на денешницата се разлики во: време, локација, период, темперамент, едукација и вкус што значи дека тој се поистоветува со културните вредности на ерата во која егзистира. Танцот како таков е поврзан со културниот развој на секој период и ги применува социјалните практики од минатото. Во таа насока, двете големи имиња кои се занимавале со теоријата на танцот, англичанецот Џон Вивер¹⁷ и французинот Жан Жорж Новер¹⁸, не биле само теоретичари, но биле и

¹⁷ Џон Вивер (John Weaver, 1673 — 1760) — англиски танчар и кореограф, татко на англиската пантомима. Се смета дека извршил влијание на одреден број последователни кореографи меѓу кои и Жан Жорж Новер.

¹⁸ Жан Жорж Новер (Jean George Noverre, 1727 — 1810) — француски танчар и балет мајстор кој се смета за татко на балетот и предвесник на наративните балети на 19-тиот век. Неговиот роденден е прогласен за Светски ден на танцот. Неговото дело *Писма за танцот* имаат извршено најголемо влијание на балетската идеологија и е преведено на сите европски јазици. Книгата се смета за најчесто цитирана во танцовата литература.

балетски кореографи и учители кои сметале дека танцот е претставувачка форма на уметност во која претставувањето се врзува за подражавањето (имитацијата) (Џепароски, 2008: 122). „Балетот на дејството“ на Новер се остварил со признавањето на балетот како независна уметничка форма која била изградена врз мимезисот и драмските теми, а подоцна кон експресијата и комуникацијата на емоциите за што големиот балетски реформатор Новер во 1670 година ќе запише: „Сликаството и танцот ја имаат предноста пред другите уметности, тие припаѓаат на сите земји и народи. Нивниот јазик — е јазик на целиот свет и нивното прифаќање е секаде исто“ (Новер, 1937: 42).

Но, комуникативната функција на танцот никогаш не била чиста рефлексивна на она што се случувало во општеството, ниту пак постоела за да ѝ служи на една или друга функција, туку на танцот се гледало како на централна фигура во социјалниот живот, исто како музиката и другите универзални форми на експресија. Танцот понудил свое значење, на различен начин од вербалниот исказ како што тоа најдобро го посочува Фарнел, „телесното движење го обезбедува човечкото суштество со ресурс за акција во семиотички модалитет што често ја испушта говорната експресија, но никогаш не е одвоено од природата, силите и можностите на лингвистичките способни претставници“ (Farnell, 1999: 343 според Kringelbach and Skinner, 2012: 2). Танцовите практики се движечки и глобални како резултат на глобалноста на тие кои ги изведуваат, како што говори Пјетробруно¹⁹ за салсата и нејзината транснационалност која се движи низ земјата од 1980-тите години и која постојано мигрира низ танчарите: „патува преку телата, мислите и мемориите на своите танчари,“ (Pietrobruno, 2006: 2 според Kringelbach and Skinner, 2012: 13). Слободно може да се каже дека умот на човекот е способен да оперира на комплетно различни јазици, како оној на музиката, сонот, високата математика, но и на јазикот на танцот. Неговата логика е лирска и исто како музиката, танцот постои како едно поле на оркестрација на линии на сила, линии на енергија. „Танцот не е приказна, танцот е песна“ (Acocella според Dills&Albright, 2001: 13) или според познатиот модерен танцов реформатор, Мерси Кенингем²⁰, сè што прави човековото тело е „експресивно“.

¹⁹ Шиаг Пјетробруно (Sheenagh Pietrobruno) — асистент-професор за социјални комуникации на Факултетот за природни науки во Отава, Канада. Нејзин домен на истражување се: новите медиуми и дигиталната култура, популарната култура, родовите студии, медиумската археологија и медиумската историја

²⁰ Мерси Кенингем (Merce Cunningham, 1919 — 2009) — американски танчар и кореограф кој ја предводел американската модерна сцена повеќе од 50-тина години. Негови постојани соработници биле Џон Кеј и Дејвид Тјудор.

Тоа дозволува да кажеме дека сè што потекнува од човековиот мозок е експресивно, обележано со намера или емоција, па дури и танцот кој се труди да биде емотивно празен е всушност преполн со емоции. Според зборовите на Сузан Маршал²¹:

„Квалитетите кои му припаѓаат исклучиво на движењето — неговата форма низ воздухот, тежина, брзина, нападот — преку кои движењето ни говори тајно. Затоа она што би бил силен, длабок танц може наизглед да биде површно несериозен, односно среќниот танц да изгледа тажно и vice versa, благодарение на движењето кое тајно ни ја посочува вистината“ (Jowitt според Dills&Albright, 2001: 7).

Како уметничка форма, танцот подразбира креативна активност, субјективност и емоционален одговор на сликите, една комуникација базирана на визуелниот јазик на движечкото човечко тело. За дел од танчарите, танцот е ментална активност, но поголемиот дел од танцовата заедница се согласуваат дека доаѓа од срцето, дека танцот не е само стерилно телесно искуство (Laws, 2002: 5). Тие се согласуваат дека за да може да се разбере човечкото телесно движење, мора да се согледа рамката на која лежат универзалните физички принципи кои ги користат сите движечки објекти. Во таа насока се движи и ставот на Алегра Фулер Снајдер²², американски танцов етнолог, кореограф и професор:

„Танцот е повеќе од уметност. Тоа е едно од најмоќните алатки за фузирање на двете функции на мозокот: фузијата на логичното со интуитивното, фузијата на аналитичката перцепција со сензорната перцепција, фузијата на холистичното разбирање со мислењето чекор по чекор. Тоа е дисциплина која се занимава со основното разбирање на човековото искуство и концептуализација“ (Laws, 2002: 6).

Уметноста на танцот, како и уметноста на зборот даваат впечаток дека се својствени на секој човек и на секојдневните практики на движење и говорење, односно дека секој човек е танчар во зародиш, според зборовите на Катица Ќулавкова. Според неа, „овој впечаток произлегува од фактот дека човекот е создаден — прво — за да се движи и — второ — за да зборува“ (Ќулавкова, 2008: 40) и продолжува дека во процесот на дополнителното кодирање на телесниот и јазичниот гест, играта на телото станува уметност на игра на

Тој како основач, лидер и кореограф на танцовата компанија Мерси Кенингем (Merce Cunningham Dance Company) има извршено огромно влијание на модерниот танц.

²¹ Сузан Маршал (Susan Marshall) — американска кореографка и танчарка која е уметнички директор и кореограф во Сузан Маршал и компанијата (Susan Marshall&Company) во која има создадено преку 30-тина танцови дела. Таа е препознатлива по инкорпорирање на секојдневни апстрактни движења, репетиции и вариетети во своите дела.

²² Алегра Фулер Снајдер (Allegra Fuller Snyder) — танцов етнолог (етнокореолог), кореограф, професорка и авторка, специјализирана за танц и култура. Таа е поранешен раководител на Танцовиот оддел на Универзитетот во Лос Анџелес, Калифорнија.

телото, а играта со зборовите, уметничка игра на јазикот (Ќулавкова, 2008: 42). Во процесот на конституирање на убавото во танцот, се обликува системот на колективни танцови разлики, другости и идентитети, традиции и култури. „Тој систем на танцови идентитети е другото лице на танцовата култура и културна разноликост на светот“ (Ќулавкова, 2008: 46). Одредени танцови традиции, имаат нагласена информативност (миметичност) кога танцот има наративна семантика или танцови наративи и тие танцови практики функционираат како комуникативни системи на интересубјективно и интерколективно комуницирање и тогаш танцот станува фактор на колективни етнички, верски, расни, родови, социјални и други самоидентификации (Ќулавкова, 2008: 50). За Адам Дариус²³, денес, ги имаме „уметниците на танцот со нивниот јазик без зборови, јазикот на движењето. Тие говорат, но не со самослужечки и манипулирачки зборови, туку со почистиот јазик на молчаливото срце, со тоа растворајќи ги создадените од човекот раздвојувачки ѕидови, огради, и барикади“ (Дариус, 2008: 62). Танцот ги поврзува туѓинците, луѓето од различни култури зашто вештото и умешно движење во искрена комбинација на умот и телото, може да ги допре срцата и на најодалечените луѓе (Дариус, 2008: 64).

Историски гледано, секоја епоха имала свој танц кој коегзистирал во животот на различни начини зависно од човечкиот концепт на разбирање на уметноста во конкретниот период. Тргувајќи од примитивниот танц, античкиот танц, средновековниот танц, па сè до ерата на ренесансниот танц во која се родиле никулците на модерниот индивидуализам кој процутил во денешницата. Во ерата на ренесансата, уметноста станала продукт на индивидуалниот артист. Се создале уметнички лаборатории за техничка експериментација и креативна експресија посебно со појавата на дворските танци и на балетот во ренесансната Европа. Танците носеле одредени фолклорни форми и биле прилагодени за потребите на дворот како израз на споделено искуство и универзална човечка активност и емоција која сите заеднички ја живееле (H'Doubler, 1959: 22-25). Во современата ера, човекот се открил себеси потполно преку интелектуалната слобода, но со силна доза на современ конформизам присутен во силната човекова индивидуалност и независност.

²³ Адам Дариус (Adam Darius, 1930) — американски танчар, пантомимичар, писател и кореограф. Како изведувач има настапувано во повеќе од 85 земји на сите континенти, како писател има објавено 19 книги и 22 драми. Светскиот сервис на Би-Би-Си го има прогласено за „еден од најисклучителните таленти на 20-тиот век“.

Поради тоа на луѓето им била потребна една културна и духовна зрелост во надминувањето на сите ограничувања и несигурности. Во таа насока за да се разбере танцот, денес, мора да ги согледаме социјалните, економските и идеолошките услови во кој тој танц настанал и се негувал (H'Doubler, 1959: 29). Балетот како професионален танц е базиран на класичните идеали за чистина и симетрија, еден сопствен технички систем што денес се смета за недостаток во смисла на ограничувањето на движењето како медиум за експресија. Но, и балетот доживува транзиција во современата ера и го нуди современиот танц како танцов говор со слободна техника и силна експресија (H'Doubler, 1959: 39). Сите промени и иновации во науката и уметноста создале амбиент и услови за нови стилски ориентации и практики во танцовата уметност и култура. Во времето на 18-тиот и 19-тиот век, бројните општествени и технолошки промени, извршиле големо влијание во областа на танцот и придонеле за појавата на *Руските сезони*²⁴ на Дијагиљев²⁵, слободниот танц на Исидора Данкан²⁶, како и методите на слободна пластика на Франсоа Делсарт²⁷, Емил Жак-Далкроз²⁸ и Рудолф фон Лабан во развојот на слободниот танц, како и кинетистичкиот пристап од кој настана експресивниот и изразен танц во Германија (Рисимкин, 2015: 13-15). Со раѓањето на новите комуникации и потребата за осознавање на другите култури, неминовно се создале различни танцови форми кои тргнале од класичниот балет како наследена матрица односно колевка на класичната танцова активност, па сè до поновите танцови правци како неокласичниот балет, експерименталниот, експресионистичкиот танц и подоцна современиот танц.

²⁴ Руските сезони (Ballets Russes) — балетска компанија основана во Париз која ги изведувала своите перформанси во периодот од 1909 до 1929 година низ Европа, Јужна и Северна Америка. *Руските сезони* биле оригинално воспоставени од импресарио Сергеј Дијагиљев и се сметаат за највлијателната балетска компанија на 20-тиот век. Дијагиљев соработувал со реномирани композитори како Игор Стравински, Клод Дебиси, Сергеј Прокофјев, уметници како Александар Беноа, Пабло Пикасо, Хенри Матис и костимографите Леон Бакст и Коко Шанел.

²⁵ Сергеј Дијагиљев (Sergei Diaghilev, 1872 — 1929) — руски уметнички критичар, патрон, балетски импресарио и основач на *Руските сезони* од кои ќе произлезат најголемите танчари и кореографи.

²⁶ Исидора Данкан (Isadora Duncan, 1877— 1927) — американска танчарка која ги користела слободните форми на движењето како предвесник на модерните танцови техники.

²⁷ Франсоаз Делсарт (François Delsarte, 1811—1871) — француски музичар, учител по оперско пеење и драмска уметност. Тој развил актерски стил преку кој се обидел да го поврзе внатрешното емоционално искуство на актерот со систематизиран сет на гестови и движења базиран врз сопствените набљудувања на човечките интеракции. Системот на експресија на Делсарт се распространува насекаде по светот, посебно во Америка и се користи во изведувачките уметности и филмската актерска игра. Поради недоволно разбирање на неговиот систем, се употребувал во форми кои предизвикуваат наплив на мелодраматичност и на кој подоцна реагира Станиславски во создавањето на внатрешните психолошки методи.

²⁸ Емил Жак-Далкроз (Emile Jacque-Dalcroze, 1865—1950) — австриски композитор, музичар, музички едукатор кој го развива својот метод, ритмичка гимнастика, во кој применува нови начини на движење, за подобро совладување на ритмот и музиката, со новиот инструмент — човековото тело. Тој од 1905 година почнува да ја применува Евритмиката преку истражувањата на природните движења при дишењето, одењето, паѓањето, трчањето.

Бунтовноста на времето во кое живееме, културните и општествените промени придонесоа за појавата на современиот танц како енергичен и жив танц, со слободна кореографска тематика и експериментирање со новите идеи, насоки и изрази (Папендорп, 2013: 32-33). Танцот еволуираше низ неоекспресионизмот²⁹, дадаизмот³⁰, минимализмот³¹, постмодернизмот³², а се разбира се појави низ одредени облици на масовната култура³³. Тоа дозволи една разнообразност на стилови и автори што влегуваат во битка за единственост, уникатност, индивидуалност на танцовата сцена како начин на восприемање на светот и лична филозофија. Едно исто танцово дело стана огледало на светот кое поставено во различни средини прикажува различни нешта.

3.3. Транснационална перспектива на танцовата уметност

Според Снежана Филиповска, „балетот (ballet од латинскиот збор ballo-танцувам) е сценска претстава во којашто содржината и темата се предаваат преку музички ликови“³⁴. Тој се манифестираше преку движењата и гестовите кои произлегле од процесот на трудот и односот на човекот кон средината и низ кои ја преобратил реалноста по закони на сопствена естетика (Филиповска, 2001: 7). Балетот се создава кога врз основа на танцот се прави претстава со еден кореографски јазик на организирани изразни движења на човековото тело или како што вели Михаил Фокин³⁴: „понекогаш танцот може да го

²⁹ Неекспресионизам (Neo-expressionism) — стил во сликарството и вајарството во доцниот-модерен или раниот-постмодерен период односно во доцните 1970-ти години. Се карактеризираше со интензивна субјективност и грубо користење на материјали. Неекспресионизмот се вратил на сликањето на препознатливи објекти како човековото тело, често користејќи живи бои.

³⁰ Дадаизам (Dadaism) — уметничко движење на европската авангарда на почетокот на 20-тиот век. Дада движењето било составено од уметници што ја одбиле логиката, разумот или естетиката на модерното капиталистичко општество, а изразуваале нелогичност, ирационалност и антибуржоаски протест во својата работа.

³¹ Минимализам (Minimalism, 1960 — 1975) — уметничко движење кое ги отфрла критиките на општеството, личниот уметнички израз, наративните елементи или алузијата на политиката, религијата. Минимализмот се базира на создавање на предмети, слики, скулптури и музика чија вредност е исклучиво од естетски карактер.

³² Постмодернизам (Postmodernism) — широко распространето движење кое се појавува во средината на 20-тиот век во филозофијата, уметноста, архитектурата и критиката. Постмодернизмот е дефиниран од еден однос на скептицизам, иронија и недоверба кон големите наративи, идеологии и постулати на универзалноста, вклучувајќи објективни поими на разумот, човечката природа, социјалниот прогрес, моралниот универзализам, апсолутната вистина и објективната реалност.

³³ Масовна култура (Mass culture) — масовната култура или медиумска култура се јавува во 20-тиот век во западното капиталистичко општество, под влијанието на масовните медиуми. Терминот се однесува на тоа дека најголемо влијание врз јавното мислење, но и врз вредностите и вкусовите вршат медиумите. Масовната култура често се поврзува со конsumerизам или „потрошувачка култура“.

³⁴ Михаил Фокин (Михаил Фокін, 1880—1942) — еден од најпознатите француски кореографи и танчари. Фокин настојувал да ги надмине стереотипните балетски традиции и сакал да ги ослободи балетите од вештачката мимика и

изрази тоа што зборот нема сила да го каже“ (Фокин, 1961: 214 според Филиповска, 2001: 9). Танцово-кореографскиот јазик е со исклучително богата содржина која е тешко достапна на уметноста на зборот, но доследна на телото и телесната експресија. Во таа насока, Константин Станиславски, за убавината на актерското тело, вели:

„Луѓето не знаат да се користат со физичкиот апарат кој природата им го подарила. И не само тоа: тие не умеат да го држат во ред, не умеат да го развиваат. Мрзливи мускули, искривен скелет, неправилно дишење се нормални, вообичаени појави. Но, пренесени на сцената, надворешните недостатоци стануваат недопустливи. На сцената, актерот го набљудуваат илјадници луѓе преку зголемено стакло на двогледот. Тоа го обврзува телото да се прикаже како здраво, убаво, а неговите движења пластични и хармонични.“ (Stanislavski, 1955: 32 според Misić, 1986: 5)

Балетот прв пат се појавува во 14-тиот век во времето на италијанската ренесанса кога аристократските семејства почнале да го поддржуваат со своето влијание (Wulff, 1998: 2008 според Kringelbach and Skinner, 2012: 46). Аристократијата почнала да зема учество во придворните танци комбинирани со фолклорниот танц на населението и дворските процесии. Балетот особено се развил во 16-тиот век благодарение на Лоренцо Медичи³⁵ и неговата љубов кон танцот (Филиповска, 2001: 34). Семејството Медичи поточно Катерина Медичи за првпат на францускиот двор поканила италијански музичари и танчари меѓу кои и Балтазарини³⁶ кој ја поставил првата балетска претстава „*Комичниот балет на кралицата*“ во 1581 година (Филиповска, 2001: 37). Но, сепак кралот Луј XIV како танчар и како голем љубител на танцот се смета за основач на професионализацијата на балетските академии и комерцијални театри. Во 18-тиот век во време на романтизмот, балетот добил една нереална, духовна убавина која делумно се должела на танцот на италијанско-шведската балерина Марија Таљони³⁷. Таа за првпат танцува на шпиц-патики во 1832 година со данскиот партнер Август Бурнонвил³⁸ кој своевремено создал сопствен

старите костими. Тој ја изучувал грчката и египетската уметност, чија тематика често ја вклучувал во своите балети. Како кореограф инсистирал балерината да ги облече шпиц-патиците и да експериментира слободно со своите раце и своето торзо. Михаил Фокин на покана на Дијагиљев станал кореограф на *Руските сезони* во првата сезона на работа

³⁵ Лоренцо де Медичи (Lorenzo de' Medici, 1449 — 1492) — италијански државник и владетел на Фиорентинската република кој бил најмоќниот патрон на Ренесансата. Познат како Лоренцо Величествениот, тој бил магнат, дипломат, политичар и патрон на сите уметници и поети. Медичи се смета за голем поддржувач на светската уметност, со тоа што ги спонзорирал уметниците како Ботичели и Микеланцело.

³⁶ Балтазар де Божуаје (Balthazar de Beaucouyeulx) — италијански виолинист, композитор и кореограф кој во 1555 година доаѓа на дворот на Катерина де Медичи каде што ја создава пет и пол часовната изведба на балетот наслов „*Комичниот балет на Кралицата*“ (*Ballet Comique de la Reine*) во чест на венчавката на кралицата Луиза.

³⁷ Марија Таљони (Marie Taglioni, 1804 — 1884) — балерина на романтичарската балетска ера, централна фигура во историјата на европскиот танц. Таа се смета за првата балерина која има танцувано на шпиц-патики (*en pointe*).

³⁸ Август Бурнонвил (August Bournonville, 1805 — 1879) — дански балет-мајстор и кореограф. Тој како танчар и кореограф се оформил под менторската палка на познатиот францускиот кореограф Жан Жорж Новер. Тој создава уникатен балетски стил кој е познат како *Бурнонвил* школа.

балетски стил во Копенхаген. Во тој период, во Санкт Петербург, францускиот кореограф Мариус Петипа³⁹ заедно со Лев Иванов⁴⁰ ги создале големите класици на балетската уметност: *Лебедово езеро*, *Оревокршачка*, *Заспаната убавица* (Kringelbach and Skinner, 2012: 48). Но, вистинската креативна експлозија во балетската уметност ја предизвикал импресариото Сергеј Дијагиљев со своите *Руски сезони* во 1907 година преку кои се презентирала руската уметност во Париз. Основата на творештвото на уметниците од *Руските сезони* била стилизацијата. Дијагиљев перманентно бил во потрага по свежи, нови сили за кои повеќе не било пресудно да се од руска националност. Тој постојано ја шокирал публиката со новини, дури и со скандалозна уметничка содржина за кои таа не била подготвена (Здравкова-Џепароска, 2001: 23). За успешноста и промоцијата на креативната енергија на *Руските сезони* заслужни се повеќе кореографски имиња како: Михаил Фокин, Вацлав Нижински⁴¹, Леонид Мјасин⁴², Џорџ Баланшин како и танчарите: Ана Павлова⁴³, Вацлав Нижински, Тамара Карсавина, Михаил Мордкин, Ида Рубинштајн⁴⁴ кои не само што ја презентирале националната балетска уметност, но воопшто го обновиле интересот за класичниот балет со еден современ кореографски и танцов јазик (Здравкова-Џепароска, 2001: 37). Џорџ Баланшин кој исто така кореографирал за *Руските сезони* заедно со Линколн Кирстејн, американски писател од богато семејство ја воспоставиле американската балетска школа во Њујорк како и темелите на њујоршкиот балет во 1940-тите години. Од друга страна, англиско-ирската балерина на *Руските сезони*, Нинет де Валоа⁴⁵ ја основала националната балетска компанија во Британија, од која се создава светски познатиот Ројал Балет во Лондон во

³⁹ Мариус Иванович Петипа (Marius Ivanovich Petipa, 1818 — 1910) — француско-руски балетски танчар, педагог и кореограф. Петипа има создадено над педесет балети меѓу кои: *Керката на фараонот*, *Дон Кихот*, *Бајадера*, *Заспаната убавица*, *Оревокршачка*, *Рајмонда* и многу др. Истовремено има направено кореографски постановки на повеќе балети: *Корсар*, *Жизел*, *Есмералда*, *Копелија*, *Гаволеста девојка* и други. Тој се смета за највлијателниот балет-мајстор и кореограф во балетската историја.

⁴⁰ Лев Иванович Иванов (Lev Ivanovich Ivanov, 1834 — 1901) — руски балетски танчар и кореограф. Тој кореографирал и соработувал со Мариус Петипа.

⁴¹ Вацлав Нижински (Vaslav Nijinsky, 1889 — 1950) — руски балетски танчар и кореограф со полско потекло. Тој е најзначајниот балетски танчар на почетокот на 20-тиот век, препознатлив по својата виртуозност, длабочина и интензитет во играта. Нижински можел да танцува en pointe што било реткост кај машките танчари во тоа време.

⁴² Леонид Фјодорович Мјасин (Leonid Fyodorovich Myasin, 1896 — 1979) — руски кореограф и балетски танчар кој кореографирал за *Руските сезони* од 1915 до 1921 година.

⁴³ Ана Павлова (Anna Pavlova, 1881— 1931) — руска примабалерина кон крајот на 19-тиот век и почетокот на 20-тиот век. Таа била прва балерина во рускиот империјалистички балет и во *Руските сезони* на Дијагиљев.

⁴⁴ Ида Рубинштајн (Ida Rubinstein, 1883—1960) — руска танчарка и актерка. Таа настапувала за *Руските сезони* на Дијагиљев во периодот од 1909 до 1911 година. Потоа ги напушта за да оформи своја сопствена компанија.

⁴⁵ Нинет де Валоа (Ninette de Valois, 1898 — 2001) — англо-ирска танчарка, учителка и кореографка за класичен балет. Таа танцувала во *Руските сезони* на Дијагиљев, а подоцна го создава Ројал балет во Англија, која денес е една од најпознати, водечки балетски компании во светот.

1950-тите години. Така се родени петте најстари балетски центри — Париз, Копенхаген, Санкт Петербург, Њујорк и Лондон. Сите тие имале свои национални репутации базирани врз различните „национални балетски стилови“ кои експресивно ги одразувале националните карактери (францускиот „шик“, данскиот „симпатичен“, рускиот „драмски“, американскиот „атлетски“ и британскиот балетски стил). За глобализацијата на танцот придонела и светската политика, финансиските патрони и импресарија (како Дијагиљев), уметничките ментори и кореографи на еден или друг начин го изградиле и структурирале балетот. Глобалната комуникација ја засилиле и значајни балетски фигури најчесто странци кои твореле надвор од своите национални држави, но и современите балетски кореографи кои воспоставиле нови центри на балетот и танцот воопшто (како американецот Џон Нојмаер и Вилијам Форсајт⁴⁶ во Франкфуртскиот театар, чехот Јиржи Килијан⁴⁷ во Холандскиот танцов театар и Французинот Морис Бежар кој работел во Брисел и во Лозана).

Балетската транснационалност започнала уште во времето на Катерина де Медичи, а подоцна продолжила да се развива низ една непречена комуникација на балетските центри со чести турнеи, перформанси, но и натпревари, фестивали како и со миграцијата на танчарите преку националните граници и создавање на интернационалните трупи. Денес, според Вулф „балетот и медиумите како видеото, фотографијата, телевизијата, CD и DVD, интернетот, печатот и балетските списанија се значајни за транснационалната поврзаност на балетскиот свет“ (Wulff, 1998 според Kringelbach and Skinner, 2012: 56). Пазарот како транснационален ентитет е составен од национални и интернационални кореографски балетски центри и периферии. Балетскиот свет е транснационален поради „свесноста за светот како целина“ (Robertson, 1992:8 според Kringelbach and Skinner, 2012:57). Тоа би имплицирало дека глобализацијата и транснационалноста подразбираат детериторијализација. Транснационалниот балетски пазар е составен од мноштво балетски сцени кои негуваат различни балетски култури и го поставуваат балетот во глобални рамки. Често кога се мисли на глобализацијата се мисли на американизација односно

⁴⁶ Вилијам Форсајт (William Forsythe, 1949) — американски балетски кореограф, препознатлив по еден уникатен балетски вокабулар, создаден со користење на импровизирани средства и движења во своите балети. Целиот творечки век, тој живее и работи во Германија каде што ја реориентира балетската практика од еден класичен репертоар во динамична уметничка форма на 21-тиот век.

⁴⁷ Јиржи Килијан (Jiří Kylián, 1947) — чешки танчар и современ танцов кореограф. Тој е уметнички директор на Холандскиот танцов театар (Nederlands Dans Theater).

вестернизација на културните трендови, но мора да се посочи дека балетот не е контролиран од американските амбиции, туку тој е еден европски продукт на силни балетски школи кои живеат напоредно со американската балетска уметност зад која стојат можеби „најагресивните“ промотори. Американскиот балет просперирал благодарение на корпоративните и приватни спонзорства и донации чии бизнис репрезентативци имале слобода да учествуваат во одредувањето на репертоарот и турнеите на американскиот балет, но истите го помагале и европскиот балет во форма на награди и турнеи што прикажува одредено американско влијание на европската сцена, но не во вид на доминација, но повеќе на една глобална комуникација. Танцот како уметност со многу „лица“ кој го користи основниот инструмент на телото, збогатен со културните наследства од различни страни на светот остава простор за слободна интерпретација и разбирање на танцовата содржина. Како и со секоја уметничка форма, колку е побогато искуството толку е поголема наградата од откривањето на „разликите во сличностите и сличноста во разликите“ (Marian Van Tuyl, 1963:42, *Dance as non-verbal communication*, <http://www.generalsemantics.org>).

Балетот во својата комуникација секогаш користел интернационален јазик на структурна техника изградена уште од времето на Луј XIV. Оваа техника била прифатена и негувана во балетските куќи на Западна Европа, Русија и Америка со мали варијации во стилот на изведбата. Модерните изведувачи напротив не ја користеле готовата невербална класична азбука. Кореографот во модерното дело почнал да работи со движењето исто како што скулпторот работел со глината и каменот — со самото движење, не со чекорите или техниките. Тој говори преку своето индивидуално искуство или како што вели големиот пантомимичар Марсел Марсо⁴⁸: „за најзначајните движечки моменти на нашите животи кои нè оставаат без зборови“. Движењата на модерниот танц се помалку стилизирани од културните влијанија, тие се кинестетички перцепции и проекции на искуството и допираат до публиката преку основните движечки искуства. Џек Андерсон во својата книга *Уметност без граници* ја цитира мислата на американската танчарка Исидора Данкан преземена од нејзината автобиографија, *Мојот живот*:

⁴⁸ Марсел Марсо (Marcel Marceau, 1923—2007) — француски актер и пантомимичар кој за пантомимата ќе рече дека е „уметност на тишината“ и кој низ светот настапуваше повеќе од 60-тина години.

„Бев родена покрај морето, и забележав дека сите големи настани во мојот живот се случуваа покрај морето. Првата идеја за движењето, за танцот, сигурно настанаа од ритмот на брановите“ (Duncan, *My Life*, 15-16 според Anderson, 1997: 17).

Исидора Данкан која се смета за пионер на модерниот танц, со својата спонтана појава ја импресионираше публиката. Таа танцувала босонога и како повеќето модерни танчари, била облечена во туника или едноставна наметка, инспирирана од грчките митови, но без никаква намера за реконструкција на древните грчки танци. Всушност, како повеќето свои современици, таа го идеализирала грчкиот период како златно време на материјална и духовна креација (Anderson, 1997: 21). Данкан и нејзиниот кореографски интерес за Хеленизмот станале револуционерна пресвртница на векот. Нејзината појава во Њујоршката култура понудила едно поинакво чувство за танцот во смисла на „добар вкус“ и префинетост, со што ја подигнала танцовата форма на ниво на „висока уметност“ и во очите на публиката и посебно на женските мигрантски работнички во тоа време, била пример за „класа“ и стил на живот, и станала амблем на културна рафинираност и префинетост (Daly, 1994: 6, Vol. 35, No.1, Isadora Duncan and the distinction of dance, <http://www.journals.ku.edu>). Рут Сен Дени⁴⁹ била современичка на Данкан, позната како „егзотична“ и „мистична“ танчарка која импресионираше со танците на другите незападни култури. Таа танцувала со јазикот на Ориентот, со египетските и индиските танцови игри кои биле обогатени со азиските митови и симболи, со мистеријата и духовните тајни на Истокот (Anderson, 1997: 38-39). Историјата го испишува името на Марта Греам, која творела во времето на експерименталната експлозија во уметностите во текот на 1920-тите години, во време кога танчарите не сакале повеќе да ги имитираат егзотичните танци на Сен-Дени или грчките интерпретации на Исидора Данкан, ниту пак уметничката елеганција на европскиот класичен балет. Таа со својата танцова трупа патувала низ светот и најдобро ја прикажала невербалната комуникација на човекот со човек во танцот. За комуникацијата на танцовиот „медиум“, американската танцова критичарка, Марсиа Сигел ќе се надоврзе: „Танцот на Греам зборува за американскиот темперамент, религијата, правата и атаквизмот; за болката на уметниците и обврската на кралевите; и борбата на жените за доминација без чувство на вина“ (Siegel, 1977: 199 според McFee, 1992:155). И понатаму ќе рече „Греам изгледа како да започнува со пораките на светот,

⁴⁹ Рут Сен Дени (Ruth St. Denis, 1879 — 1968) — американска танчарка, која се смета за пионерка на модерниот танц и која ги има претставено источните идеи во уметноста.

кои потоа ги поставува во сопствени услови“ (Siegel, 1977: 197 според McFee, 1992: 155). Било да зборуваме за „техниката на Греам“, „за техниката на Кенингем“ или „техниката на класичниот балет“, секогаш се мисли на телесниот тренинг на танчарот и неговите вештини, со што техниката станува предуслов на стилот. Тоа дозволува една констатација дека танцот е медиум што го подразбира разбирањето на движењето на танчарот и неговиот индивидуален стил како негова психолошка реалност и негов личен белег. Една техника нужно води до друга, односно познавањето на техниката на Греам води до лесно усвојување и разбирање на техниката на Кенингем. Во танцот, еден дел од техниката може да поддржува други делови односно ако некој се поврзе со одреден танц, со техниката на тој танц или со другите воспоставени техники и препознатливи патеки на движењето се допира до самата култура или општество во кој танцот опстојува (McFee, 1992: 205). Понатаму, танцот мора да го разбереме во една крос-културна смисла зашто на еден или друг начин тој остварува различни социјални функции во рамките на една култура или општество. Социјалните танци, театарските танци, западно европските и американските танцови форми, историски гледано, секогаш го изразуваат своето место и функција во општествениот систем, и на тој начин го истакнувале социјалниот контекст преку движењето кое колку и да било различно, сепак остварувало една иста цел во градењето и поврзувањето на уметнички идентитети (McFee, 1992: 291-292). Таква социјална свест постоела кај Марта Греам која со движењата во своите танци, изразувала една силна длабока експресија на чувства преку динамичниот јазик на танцот (Freedman, 1998: 44). Марта Греам и нејзините танцови пионери ги кршеле старите правила и создале нов уникатен американски танц кој одговарал на потребите на обичните луѓе и на модерниот живот (Freedman, 1998: 47). Тие танцувале босоноги, во едноставни костими, на сцената прикажувале остри и здрвени движења, со тапи и груби гестови и бледа фацијална експресија, како слика на фундаменталните човечки расположенија и чувства. Овој нов танц што се занимавал со модерните грижи го нарекле „модерен танц“ и тој се родил токму од социјалниот контекст на културата во која творела Греам. Работејќи со своето тело и телата на своите танчари, таа барала преку танцот да ги изрази неискажаните потреби, желби, соништа зашто она што „не може да се искаже со зборови, би било надвор од зборовите, надвор од сликата, надвор од скулптурата, но внатре во телото како внатрешен пејзаж откриен низ движењето“ (Freedman, 1998: 56).

Во таа насока, кога се говори за модерната односно постмодерната „уморна“ култура, убава е мислата на Арто, кој ќе каже дека:

„Никогаш порано, кога животот не бил толку загрозен, не се зборувало толку многу за цивилизацијата и културата. И постои чудна паралела помеѓу генерализираниот колапс на животот, кој е основа за моменталната деморализација и загриженост на културата која никогаш не се споила со животот, но била направена да го диктира животот“ (Artaud, *Theatre and its double* според Pavis, 2005: 8).

Во театарот, таа дефиниција би била уште поостра, а исклученоста уште поистакната, зашто културниот чин значи обележување на круг околу сцената и со тоа одвојување на перформансот од неперформансот, на културата од некултурата, на внатрешноста од надворешноста, на објектот на гледањето од гледачот (Pavis, 2005: 8).

Германската модерна танчарка Мери Вигман, во школата на големиот Рудолф Лабан се здобила со кореографски познавања кои ѝ овозможиле еден креативен експеримент со танцовиот јазик на животот, смртта, судбината и вечноста. Благодарение на Лабановата лабораторија, таа станала свесна за просторот и за сцената како тродимензионален ентитет на емоционалните и физичките врски. Таа понудила страсна, па дури и луда игра која понатаму се пренела на цела плејада нејзини следбеници, за која Џон Мартин од *Њујорк Тајмс*, запишал: „Со Вигман, танцот стои целосно откриен во својот углед, тоа не е раскажување на приказна, ниту пантомима, или скулптура или дизајн во просторот или акробатска виртуозност или музичка илустрација, но само танц, автономна уметност која им служи целосно на идеите на модернизмот (...)" (Martin, *Introduction to the dance*, p.235 според Anderson, 1997: 64).

Објективната природа на балетскиот вокабулар и неговите геометриски универзалии, дозволија поголема имуност од онаа што ја поседува модерниот танц во однос на неговата флексибилност кон промените на вкусот и модата. На прашањето: Кои танци се живо отелотворение на изгледот и чувството на новиот век?, нужно доведе до имињата на Баланшин, Кенингем и Вилијам Форсајт. Сите тројца модерни кореографи имале нешто заедничко — активно ја користеле основата на балетскиот вокабулар (иако на различни начини) (Copeland, 2004: 84). Конретно, Вилијам Форсајт, говорел за вокабуларот во традиционалниот балет и за неменливоста на балетските чекори каде што секој чекор како

глисатот⁵⁰ е глисат, а арабескот⁵¹ е арабеск. Од руски до француски стил, балетот варираше со мали нијансирани измени, но сепак бил универзално препознатлив во стилот. Балетскиот вокабулар, создаден од чисто дефинирани индивидуални движечки компоненти, имал цврстина и бил неменлив. Форсајт користел рецепти и алгоритми во однос на цврстината на балетскиот речник:

„Тоа што порано беше „цврст објект — глисат — за него е формула која треба да се дотера — повеќе или помалку. Глисатот или арабескот може да се виткаат и до непознатливост. Но, кога престанува сето тоа да е балет? Мислењата варираат. Некои ја гледаат играта низ зборови, старите чекори во новите, како потсетување на една стара граматика; некои го гледаат новиот танц“, (Buckwalter, 2010: 149).

За модерниот танц, се вели дека го одбил модернизмот, но затоа современиот балет го рефлектирал истиот. Бронислава Нижинска⁵² (но, не Греам), била таа која кажала: „дека е потребна нова сорта на танчари способни да го отелотворат живото движење на автомобилот и авионот, тие перфектни машини што ги претставуваат најголемите достигнувања на индустријата“, (Ваер, 1978: 87 според Copeland, 2004: 86) или Баланшин (но, не Лабан или Лимон), бил тој што посочил дека театарското танцување: „мора да биде реконструирано за да му служи на дваесеттиот век, во една забрзана форма“, (Kirstein, 1978: 244 според Copeland, 2004: 86). Најинтересно е тоа што балетот бил желен да ги акумулира движењата на дваесеттиот век – на кубизмот, дадаизмот, футуризмот и џезот зашто модерниот танц гледал на џезот како на урбан примитивизам, а Баланшин, таткото на неокласичниот балет, бил тој кој го искористил џезот за креација на цела плејада на движења кои го одбележале дваесеттиот век (Copeland, 2004: 87). Кенингем зборувал за можноста да се соработува со материјали што лежат надвор од себе си: „(...) Кога компонирам на ваков начин јас сум во допир со (нешто) далеку поголемо од личната креативност, нешто што е универзална човечност одошто тоа се одредени навики на мојата сопствена практика“, (1968, n.p. според Copeland, 2004: 94). Танцовите компании и кореографите бараат сосема различни нешта од своите танчари зависно од сопствените визии и чувства, така „Греам барала од своите танчари да играат конкретни улоги, додека

⁵⁰ Глисат (франц. Glissade) — сврзувачки чекор што почнува и завршува со петта позиција и се користи најчесто како подготовка на танчарот за големи или мали скокови.

⁵¹ Арабеск (франц. Arabesque) — позиција на телото кога танчарот стои на едната нога (основната), а другата нога (работната) е отворена и продолжена зад телото. Во таа позиција двете нозе се истегнати и прави.

⁵² Бронислава Нижинска (Bronislava Nijinska, 1891— 1972) — полска танчарка, учителка и кореограф. Нижинска играла голема улога во движењето кое произлегло од класицизмот на 19-от век. Таа ги претставила модерните форми и движења, и минималистичкиот наратив кои заедно ја подготвиле сцената за неокласичниот балет кој следувал.

Кенингем создал една мешавина од индивидуалци во кој танцот бил поврзан со нивните лични карактеристики; никој во неговата компанија не танцувал во улоги со имиња, поинакви од личните (Jefferson, 1992: 13 според Copeland, 2004: 191). Во есејот на американскиот филозоф на уметноста, Ноел Керол и танцовата историчарка и критичарка, Сали Бинс се објаснува како се создава сликата на умот односно како „(...) Кенингем презентирал пантомима на умот, но онаква која го претставувала телото како интелегентно на еден специфично современ начин“ (1983: 73 според Copeland, 2004: 191). Неговиот танцов јазик ја користел телесната артикулација како одговор на вербалната експресивна интелегенција. Поради фасцинацијата на Кенингем од дигиталната ера и технологијата и неговата техника со тенденција за вметнување на роботиката и вештачката интелигенција, го сметаат делумно за постмодерен кореограф, за еден од најбунтовните ученици на Марта Греам, за кого кореографот и танчар, Кенет Кинг ќе рече:

„дека е најнапредниот кореограф на сите времиња (...) Телото на Мерси беше првото кое систематски го синтетизираше балетот и модерниот танц со цел да ги најде сите комплексни начини за контракција и ротација на ’рбетот кој може да работи со или против движењата на нозете со цел да создаде рамни поместувања и аксијални трансформации и прв да го регистрира дигиталниот пулс, околу 1950-тите години, во времето кога телевизорот навлезе во домовите на луѓето. Дигиталниот пулс ги поврзува трите спирални и торакални зони во долниот, средниот и горниот ’рбет. И тогаш кога ја пулсираме, згрчуваме или ротираме ’рбетната „геомиметрика“, тогаш добиваме една „метатеоретска“ роботика. Танцот на Мерси, веќе е еден вид на футуристичка вештачка интелигенција“. (1992: 187-188 според Copeland, 2004: 203)

Кенингем и неговиот главен музички соработник Џон Кејџ⁵³ го имаат извршено најголемото влијание на Танцовиот театар „Џудсон“⁵⁴ кој ја продолжил традицијата на модерниот танц во постмодерната ера, користејќи се со естетиката на своите претходници, како онаа на самиот Кенингем. Танцовиот театар „Џудсон“ во својата постмодерна игра често користел нетренирани, физички неподготвени изведувачи кои ја доловиле свежината и едноставноста на секојдневното движење. Тие се бореле против каква било

⁵³ Џон Кејџ (John Cage, 1912 — 1992) — американски композитор, музички теоретичар, писател, филозоф и артист. Пионер во неодреденоста на музиката, во селектоакустичната музика и нестандартната употреба на музички инструменти. Тој е еден од водечките фигури на поствоената авангарда и се смета за еден од највлијателните композитори на 20-тиот век.

⁵⁴ Танцовиот театар „Џудсон“ (Judson Dance Theater) — колектив на танчари, композитори и визуелни уметници кои изведбите ги одржувале во Гринвич Вилиџ, Менхетн, Њујорк помеѓу 1962 и 1964 година. Во Танцовиот театар „Џудсон“ се создале околу две илјади танцови дела. Најпознати изведувачи биле: Стив Пакстон, Ивон Рајнер, Триша Браун, Лусинда Чајлдс и мн. други.

техника, спектакл, гламур, одреден простор со цел најреално да се претстави убавината на едноставното движење и чистината на танцовата уметност.

„Наводниците опкружуваа сè: оригиналноста стана работа на различно цитирање, на носење смокинг и патики за тенис. Викајте го колаж. Тоа е естетиката на постмодернизмот“ (Banes, 1994: 289). Во 80-тите години, танцот се вљуби во нарацијата, драмата, текстот, социјалната и политичката реалност и навлезе во постмодерната мешаница на еклектицизмот, историските референци и деконструкција на претходните уметнички дела. Според Сузи Габлик „во мултидимензионалниот свет на постмодерната, се оди со сè, како игра без правила (...)“ (Jowitt според Dills&Albright, 2001: 9). Танцот денеска сè повеќе нè освестува за индивидуалната креативност на човекот и за погледот на уметноста како на културен артефакт. Во 1960-тите години, централно прашање кое си го поставуваа постмодерните танчари беше: кога играта станува едно кореографско дело? Тоа беше така зашто танчарите не можеа да ја согледаат матната граница помеѓу танцот и останатите спортски форми. Таквите активности како бејзболот или боречките вештини често можеа да се видат на постмодерната сцена зашто беа лесно достапни и му даваа демократско чувство на модерниот танц и балетот (Banes, 1994: 277-278). Но, и телото на постмодерниот играч во шеесеттите години стана ослободено тело кое уживаше во играта преку спонтаноста, демократијата, природноста на новата генерација. Таквото ослободување и природност, денешната култура го замени со амбицијата и контролата кои не се задоволуваат повеќе со природната убавина, но кои бараат појава, целосно конструирана, напумпана, обоена, декорирана. Секој може да си ја обликува својата судбина или буквално кажано својата физичка појава (Banes, 1994: 279). Со појавата на Мерси Кенингем, постмодернистите настојуваа да се ослободат од наративниот дел на танцот, зашто како што вели неговиот долгогодишен соработник, Џон Кејџ: „ако сакаа да раскажуваат приказни, тие ќе пишуваа, немаше да танцуваат“ (Banes, 1994: 281). Тогаш настана една состојба кога се можеше да стане танц, од обично движење по сцената, играње игри, говор, тишина, нетренирани тела, но исто така и еден лик, дејство, музика или виртуозност. Бајковитоста на балетот која му даде предност на дејството станала застарена и недоволна за уметниците како Исидора Данкан, која сакала да го претстави човековото тело „овде и сега“, Марта Греам, која тежнеела кон монументалноста, и Ивон Рајнер, која ја истражувала реалноста во една обична, неманипулирана слава. Некој би

помислил дека исчезнаа големите академски класици на 19-тиот век, но тоа не се случи, напротив, се роди новата постмодерна бајка што се појави на провокативен начин и која го користеше танцот во еден поширок културен контекст (Banes, 1994: 281). Во таа насока, бајките на Петипа беа еднозначни: музиката, костимот, сценографијата, пантомимата, танцот, сите ја раскажуваа истата приказна. Во постмодерната бајка, односите меѓу различните елементи беа нестабилни и генерираа нови значења (Banes, 1994: 282), значења кои можеби ја подвлекуваа бинарната разлика меѓу расите или класите, или можеби меѓу генерациите или тоа беа значења кои беа спој на општочовечката универзалност и еднаквост на глобалната сцена. Сали Бинс во својата книга *Запишувајќи го танцот во ерата на постмодернизмот*, се прашува дали денес постои тренд кога сè повеќе кореографи работат на соло-парчиња, и дали е тоа резултат на економската рецесија или е стандардна појава на модерниот и постмодерниот танц? И доколку е танцот воспоставување на врски, релации, тогаш што е врската во една соло-изведба? Лиса Нелсон⁵⁵ смета дека „кореографите прават соло-точки поради различни причини: да ја погледнат работата во различни димензии, и да бидат во можност да работат со себеси“ (Banes, 1994: 349). За едни кореографи, солото е игра на „внатрешноста со надворешноста“, за други тоа е „дует со отсутен партнер“, но Блондел Кјумингс, солото го опишува на следниот начин:

„Секоја личност има сопствен 'соло' глас. Има времиња кога си со други луѓе и кои ги внесуваш во своето царство. Но, ти си роден сам и умираш сам. Така кога создавам соло, се чувствувам дека му зборувам на оној дел од нас кој е секогаш осамен. Иако презентирам соло-глас на сцената, јас поминувам низ низа различни гласови кои го хранат тоа соло, и пробувам да го направам универзално за да се поврзе со многу различни луѓе. Актот на правење може да биде соло, но споделувањето на информацијата, дефинитивно не е. За мене, кореографијата е акт на споделување“.

(Banes, 1994: 352)

Соло играта беше главна црта на модерниот танц, но постмодерниот танц остави свој отпечаток на формата. Денес, во солото, кореографите мора постојано да се конфротираат со темата на нарцисизмот. Тоа е истиот начин кој им наметна на композиторите потреба за едно ново видување на звукот по музиката на Џон Кејџ (Banes, 1994:352). Но, без оглед дали станува збор за соло-парче или партнерска игра, танцот живее на сцената на

⁵⁵ Лиса Нелсон (Lisa Nelson, 1949) — кореограф, импровизациски изведувач, уметник кој работи на истражување на улогата на ситилата во перформансот и опсервацијата на движењата од раните 1970-ти години до денес. Таа го изведува и го креира танцот на различни простори и на сите континенти во светот.

постиндустриската и масовно-медиумска култура што егзистира во една постмодерна рамка со простор за ново видување на телото како материјал за уметноста и перформансот и кој им дозволи на танчарите да реосмислуваат нови начини за поставување на телото со нови емотивни и сексуални значења, на реинсталирање на различните уметности на сцената на театарот и реоткривање на богатството на танцовата историја.

Излитениот проект на модернизмот наложи потреба за теоретизирање на природата на идентитетот и политичкото однесување под притисоците на економската и културна глобализација. Поранешната империјалистичка, колонијална, модернистичка дијалектика на себе и другоста, бидна заменета со една силна поместувачка различност која не стои веќе видлива во надворешноста, но е лоцирана во внатрешноста на човекот. Во овој глобален контекст, перформансот патува преведен во една трансвременост, транскултурност, транснационалност, која не препознава егзотична и географска далечност зашто тоа веќе сме го пресретнале и препознале во самите себе. Средбата со другото настанува по пат на реапроприација на сопствениот акт на интерпретација кој немаше да бидевозможен без минување низ туѓото/различното. Всушност, различното веќе постоело во нас како еден аспект од себеси, како сопатник во доменот на несвесното (Tatlow, 2001: 60-61).

3.4. Експресивна гестикулација на уметничкото тело (Невербален говор на танцот)

Јазикот, било во својата писмена или усна форма секогаш е симболизам, систем на симболи, додека уметноста е примарен, единствен, главен симбол. Мислата и имагинацијата што ги систематизира нашите емоционални реакции создава домен на разновидни емотивни тонови и индивидуални пасии со што се создава еден *живот на емоции (чувства)* (Langer, 1953: 372). Мерило за значењето во јазикот е зборот, но во танцот нема таква единствена мерна единица. Не постои единствен значаен сегмент на танцот, зашто тој е составен од низа одделни еднакво значајни сегменти кои се однесуваат на целината на танцот. Во однос на преводливоста на јазикот, од еден во друг, би било бесмислено да ја поистоветуваме и бараме таа преводливост и кај уметничките дела токму

затоа што (конкретно за нашата тематика), танцовиот јазик е непреводлив и универзален (единствен) и исто како и јазикот на математиката и танцовиот јазик неможе да се преведе во ништо друго освен во јазик на танцот (McFee, 1992: 119). Можеби најдобра мерна единица во танцот е движењето зашто тоа што е зборот во јазикот, тоа е движењето во танцот.

Уметноста е симболичка репрезентација на чувствата проектирана низ безвременска артикулирана форма на сликата, музиката, танцот. Иако го открива субјективниот карактер, таа сама по себе е објективна, нејзината цел е да го објективизира животот на чувството. Успешноста на поставување на сцената на едно византиско дело, или пак дело на индиската, кинеската или полинезиската уметност, ќе зависи од сопствениот уметнички живот и потребата на уметникот да ги долови емоциите на конкретната егзотична работа (Langer, 1953: 374). Во својата книга *Чувство и форма*, американската писателка, Сузан Лангер⁵⁶, во однос на основниот интелектуален акт на интуицијата, го цитира Кроче⁵⁷ кој вели:

„Интуитивното знаење е експресивно знаење (...) интуицијата или репрезентацијата е препознатлива како *форма* на чувството или страдањето, на течението или бранот на сензацијата, на психичката состојба и токму оваа форма која обзема е *експресијата*. Да се претчувствува е експресија и ништо друго (ништо повеќе, ништо помалку), но само експресија.“ (Langer, 1953: 376).

Понатаму продолжува Кроче: „(...) премногу ограничено значење е дадено на говорната експресија. Генерално е ограничено на она што го викаме вербална експресија. Но, тука постои и невербална експресија, како оние на линијата, бојата, звукот и тие мора да ги прошират (продолжат) нашите афирмации (...)“ (Ibid p. 8 според Langer, 1953: 378).

Уметничкиот симбол е „разбирање“ на уметничката работа која започнува со интуицијата на едно презентирано чувство. Единствениот начин да се создаде едно чувствено задоволство како одговор на дизајнот, музиката, поемата, танцот или кој било друг уметнички симбол е да се претстави една експресивна форма, најапстрактно и

⁵⁶ Сузан Лангер (Susanne Langer, 1895 — 1985) — американски филозоф, писателка и едукаторка, препознатлива по своите теории за влијанието на уметноста врз умот. Таа е првата жена во американската историја која добива академска кариера во филозофијата и е првата жена популарно и професионално признаена како американски филозоф.

⁵⁷ Бенедето Кроче (Benedetto Croce, 1866 — 1952) — италијански филозоф, историчар и политичар кој пишувал во областа на филозофијата, историјата и естетиката. Има извршено огромно влијание на низа италијански интелектуалци меѓу кои Антонио Грамши и Џовани Џентиле.

најагресивно така што секој човек со нормална сензитивност за уметноста ќе ја согледа формата и нејзиниот „емотивен квалитет“ (cf. Chap. 2, pp. 20-21: Vaensch според Langer, 1953: 380). Човек кој е по интуиција артист не може да создаде едно уметничко дело доколку нема чувство за уметничките можности на проектот. Сè што си претставува уметникот е негова лична субјективност, одраз на неговите емоции. Ваквите конекции се јавуваат кај уметникот кога тој има висока свест и знаење за постоењето на туѓата уметност, како еден вид симболичко откровение. Ова прифаќање на новата уметност значи проширување на сопствените емотивни можности и нативните сили, но не и интелектуално прифаќање на новоста со еден толерантен дух (Langer, 1953: 391).

Човечкото суштество е суштество надарено со пет сетила: вид, слух, мирис, вкус и допир, покрај кои се вели дека поседува и шесто сетило или кинестезијата односно „мускулното“ сетило. Движењето како природна карактеристика на човековото тело е пропратена со ритмот и гестот и сите заедно го сочинуваат делот на уметноста што ги надминува јазичните бариери и кој комуницира со луѓето од различна возраст и националности. Може да се каже дека движечкото искуство е основа за *интернационална и интеркултурна невербална комуникација* (Van Tuyl, 1963: 41, *Dance as non-verbal communication*, <http://www.generalsemantics.org>). Главниот уметнички симбол во танцот е телото со неговите гестови, движења, форми. Најдобра претстава за движењето на танцот и животот ни дава унгарскиот кореограф и учител, Рудолф фон Лабан кој го истражувал танцовото движење и воспоставил систем на нотација, теорија на просторна хармонија и динамичен ритам на движењето и танцот. *Лабанотацијата* е најшироко прифатен систем за нотација кој дава детален опис и истражување на движечките компоненти на танцот. Тоа е единствениот нотациски систем во кој четирите фактори: дирекција (форма), ниво (засенчување), времетраење (должина) и делови на телото (местоположбата) се комбинирани во еден симбол (Ibid, 84 според Brennan, 1999: 287). Силата на овој систем е пред сè фокусиран на „течението на движењето отколку на позициите присутни во движечката секвенца“. Тоа ѝ дозволува на *Лабанотацијата* да даде еден природен приказ на танцот за разлика од останатите нотациски системи (Beck, 1986: 92 според Brennan, 1999: 287). Во книгата *Тело, простор, експресија*, Вера Малетич говори за просторните патеки на Лабан кои поврзуваат две или повеќе дирекции и создаваат форми како рамна,

крива, кружна, извртена. Во однос на перцептивните квалитети на елементите на формата, Лабан продолжува:

„Правата линија има карактер на спокојство, свитканата линија има карактер на движење. Кривата линија е осцилација иако нестабилна, таа може да биде различна и диференцирана (...) Силните криви лакови го отелотворуваат елементот на брзината“ (Gymnastik und Tanz, pp.16-17 според Miletic, 1987: 63).

Просторните форми резултираат со поврзување на неколку дирекции кои креираат просторни ритми. Овие ритми може да се произведат како мелодична линија во музиката или преку симултани акции на различни делови на телото (Maletic, 1987: 63). За просторната патека како една од најзначајните аспекти на движењето во танцот, Лабан посочува:

„есенцијалното се однесува на димензионалната или дијагоналната истакнатост на дирекциите, потоа патот на кој овие дирекции се фузираат и тоа кружно, спирално, право и веројатно и начинот на кој телото го држи својот еквилибриум, за што ги користи екстремитетите“ (Choreographie, p. 84 според Miletic, 1987: 64).

Според Лабан, просторниот јазик го користи танчарот како сопствено средство за експресија. Идејата дека ритмот е во допир со процесите од природниот живот го добива својот облик токму во делата на Лабан, кој сметал дека детето е родено со природна желба за движење; тоа „повторува ритмички дејства заради движење“ (Laban, 1988: 17 според Шепард, 2009: 101). Во срцето на ритмот е човековото тело токму зашто претставата е уметност на живи тела каде што суштински фактор е телесноста, не ритмот. Сигналите на претставата (перформансот) се внесуваат во нашите тела и според Бекерман, кинестетичката перцепција почнува да функционира дури и на места каде што постои отсуство на осознавање и каде што е стимулирана од просторот, присуството на другите луѓе и временскиот распон (Шепард, 2009: 95). Александра Картер⁵⁸ за кинестетичкото влијание на балетот, вели дека е тоа изведено од: „телесна реакција поради богатството од бои и текстури на сцената, од комплексноста на сообразувањето на голем број изведувачи и од естетичките вредности на класицизмот — чистота на линијата, формалност на обликот, виртуозност, хармонија“ (Carter, 1999, Manning, 1997 според Шепард, 2009: 95). Во книгата *Уметничкото дело*, Џепароски ја цитира познатата американска писателка,

⁵⁸ Александра Картер (Alexandra Carter) — професор по танцови студии на Универзитетот Мидлсекс во Лондон. Нејзина специјалност е историјата, критичната анализа на танцот, естетиката, како и унапредувањето на кореографските и изведувачките студии.

теоретичарка и естетичарка Сузан Лангер која за танцот (балетот) вели дека тоа е „еден приказ, ако сакате, привид, (...) сè што постои единствено заради восприемањето, а не игра никаква вообичаена, пасивна улога во природата, како што тоа го прават секојдневните предмети, претставува еден виртуелен ентитет. (...) Танчарите го создаваат токму танцот, а танцот е привид на дејствените сили, една *динамична слика*.“ (Џепароски, 2009: 60). Таквата динамична слика за себе и своето тело, според рускиот филозоф, семиотичар и критичар, Михаил Бахтин⁵⁹ се создава врз основа на она што ќе ни го обезбедат другите. Бахтин смета дека телесното искуство се одвива на два начина: или го гледаме другото тело однадвор или го чувствуваме сопственото тело однатре (McCaw, 2016: 103). Според неговите зборови: „телото не е нешто независно, самостојно; на телото му е потребен другиот, неговото препознавање и неговата обликувачка активност“ (Неро 50 според McCaw, 2016: 107).

Можностите на телото и неговата експресија биле цел на истражувачка работа во театарската лабораторија на двете големи театарски имиња, Константин Станиславски и Всеволод Емилевич Мејерхољд⁶⁰, кои во 1905 година ја започнале трансформацијата на сценската уметност (Петровска-Кузманова, 2004: 7). За актерот, според Мејерхољд „зборот не е доволно силно орудие да го изрази внатрешниот дијалог (...) Да се кажуваат зборови, па дури и добро да се кажуваат не значи да се рече“. Мејерхољд како дополнување на зборот ја нуди пластиката и пластичните движења. Пластиката и гестот тој ги гледа како пластика која не се согласува со изречениот збор, но која ги објаснува чувствата и односите меѓу ликовите во претставата (Павловски, 1998: 49). Суштината на *Биомеханиката*⁶¹ на Мејерхољд била поставена во рамки на неговиот експериментален театар и била составена од серија механизирани движења кои низ точно обмислен тренинг

⁵⁹ Михаил Бахтин (Mikhail Bakhtin, 1895 — 1975) — руски филозоф, литературен критичар, семиотичар и научник кој работел на литературната теорија, етика, филозофија на јазикот. Неговите списи ги инспирирале научниците од другите научни области во своите истражувања (марксиста, семиотичари, структуралисти, критичари, историчари, социолози, антрополози).

⁶⁰ Всеволод Емилевич Мејерхољд (Vsevolod Emilevich Meyerhold, 1874 – 1940) — руски театарски директор, актер и продуцент. Неговите провокативни експерименти со физичкото суштество и симболизмот во неконвенционалните театарски сцени го направи еден од најплодотворните сили во модерниот интернационалниот театар.

⁶¹ Биомеханика (Biomechanics) — систем за тренинг на актерот создаден од Всеволод Мејерхољд. Целта на системот била да се сокрие емоционалниот потенцијал на театарското парче и да се изразат мислите и идеите кои не можеле лесно да се презентираат преку натуралистичкиот театар во тој период. Техниките на Биомеханиката биле развиени за време на пробите на серија претстави кои ги режирал Мејерхољд во периодот од 1920-тите и 1930-тите години во Русија кога социјалистичкиот реализам бил во процут. Биомеханиката се смета за предвесник што извршил најголемо влијание на физичкиот театар на 20-тиот век.

на актерска игра, подразбирал и изучување на балет и модерен танц заради поголема творечка слобода на духот и оригинална актерска творба. Од друга страна, Станиславски во својата автобиографија *Самоизградба на актерот* пишувал за телото на актерот како за нешто што е креирано низ константен процес на тренирање. Тој сакал да ја прикаже уметноста на актерството, на еден начин близок до природата низ театарот без театралност. Станиславски сметал дека уметноста не треба да привлекува внимание како уметност, но повеќе треба да се хармонизира со природата. Во уметноста, според него не е можно да се работи на еден студен начин, но на уметникот му е потребен одреден степен на внатрешно загревање, на сетилно внимание. Тоа се однесува на процесот на барање на материјал за творење (Станиславски, 2003: 125). Кога позата добива активна задача таа престанува да биде дејство. „На сцена не би требало да има незасновани пози. За театралната условност нема место во автентичното творештво и во сериозната уметност. Ако, пак од некоја причина условноста е неопходна, таа мора да биде заснована, треба да ѝ служи на внатрешната суштина, а не на надворешната допадливост“ (Станиславски, 2003: 140). Неопходно е да постојат јасни движења зашто колку е пофтино чувствувањето, толку повеќе јасност, точност и пластичност ќе добие физичкото овоплотување. За Станиславски, таква апсолутна хармонија на движењата, позите, пластиката постоела само во природата која била недостижна за човекот. Според верувањето на „занаетчијата“, задачата на општоактерскиот говор и пластика се состоела во тоа да се облагороди гласот, движењето и дикцијата на актерот, да се создадат убави, сценско ефективни и ликовно изразни со што условниот говор, дикцијата, одот на актерот и неговиот гест — ќе и служат на громогласната страна на театарот, која е недоволно скромна за да биде уметничка (Станиславски, 2003: 42). Изградбата на актерскиот говор, манирот на предавање на улогата со однапред пресметани ефекти, сценскиот од, сликовитоста на позите и гестовите — сите заедно биле механички постапки на играта кои со истренираните мускули на „занаетчиите“ добивале поинаква природа која на сцената ја заменува човековата природа. Но, сепак оваа надворешна глума не можела да го замени внатрешното творење пропратено со автентичното чувство, незаменето од механичките постапки на занаетот (Станиславски, 2003: 42). За создавање на еден вистински актерски уметник, било потребно секојдневна пракса на часови за развивање на гласот и телото, часови по пеење, дикција, гимнастика, ритам, пластика, танци, мечување, акробатика зашто мускулите на

човековото тело барале систематско и трајно вежбање (Станиславски, 2003: 48). Ваквите вежби биле постојан дел од неговиот систем на креативна работа и во своето театарско студио при МХАТ (Московски художествен академически театар) направил обид за комбинирање на современите нереалистични движења во уметноста:

„Кредото на новото студио го достигна фактот дека реализмот и секојдневието го изживеаја својот ден. Сега беше време за нереалното на сцената. Требаше да го опишеме животот не како што беше во реалниот свет, но како што е зацртан во нашата свест, нашите соншита и визији, нашите моменти на занесеност. Тоа беше состојбата на умот која требаше да се пренесе на сцената, исто како што беше прикажана од новите модерни сликари на платното или новите композитори и нивната музика или новите поети и нивните стихови“ (Life, 2008: 248 според McCaw, 2016: 154).

Предизвикот на симболизмот за Станиславски била експресијата на духовната содржина преку материјалната форма на телото на актерот, додека за Мејерхољд тоа било креација на една стилизирана форма на театар кој бил посветен на истражување на „семиотскиот материјал за театарот“ (McCaw, 2016: 155). „(...) Пред револуцијата Мејерхољд, во театаралноста на Commedia dell'Arte ја пронашол основата за својот знаковен систем. По револуцијата тој направил обид да создаде знаковен систем за постреволуционерната публика со средствата на *Биомеханиката*.“ (Whyman, 2008: 212 според McCaw, 2016: 155). За Мејерхољд, едно од најзначајните средства за експресија била формата на движењето:

„Вистината за човечките односи е воспоставена од гестовите, држењето на телото, позите, погледите и тишината. Зборовите сами по себе не можат да изразат ништо. Оттука мора да постои *начин на движење* кој го трансформира спектаторот во нов буден набљудувач (...) Разликата помеѓу стариот театар и новиот е тоа што во новиот театар, говорот и пластиката се потчинети на својот сопствен одреден ритам, без неопходност двете да се совпаѓаат“ (Meyerhold in Braun, 1995: 38 според McCaw, 2016: 156).

Креативниот процес, Станиславски го барал во недостижните длабочини на несвесното, за разлика од Мејерхољд кој се насочувал на свесното и волното. Советскиот лингвист, Валентин Волошинов⁶² сметал дека значењата се доловуваат низ актите на дијалог односно дијалог што се одвива „не во нас самите, но помеѓу нас“ и се надоврзувал на фундаменталното значење на Мејерхољд за публиката во театарот, за дијалогот меѓу уметниците и публиката (McCaw, 2016: 157). Мејерхољд во богатата природа на

⁶² Валентин Николаевич Волошинов (Valentin Nikolaevich Voloshinov, 1895 — 1936) — руски лингвист, влијателен на полето на литературната и марксистичката теорија на идеологија.

театарското значење — го вклучил волуменот и формата на просторот, светлото, движењата, музиката, сликата, песната, гласот, текстот, и таму ја согледал фундаменталната разлика помеѓу литературата (која оперира на еден јазик) и театарот. Во однос на значењето на „телесниот“ јазик, советскиот театарски директор, писател и педагог, Владимир Немирович-Данченко се надоврзал: „...зашто во театарот она што беше потребно над сè беше *акцијата, движењето*“ и уште: „зборовите во театарот се чисто отелотворение на дизајнот на движењето“ (Braun, 1991: 123-124 според McCaw, 2016: 161). Градењето на една театарска улога зависи од личноста на самиот уметник, неговите психолошки predispozicii кои доведуваат до конкретна физичка позиција зашто глумата, според Станиславски е еден психолошко-физички процес или поинаку кажано според Мејерхољд, е процес на согледување на надворешното односно внатрешното тело на актерот, кој иако не може физички да се погледне, сепак гради една визуелна слика за себеси на сцената. За уметничката работа на актерот, познатиот театарски историчар, Константин Рудницки, го толкува мислењето на Мејерхољд:

„Актерската уметност е креација на пластичните форми во просторот. Актерската уметност претставува можност да се искористи правилно експресивниот потенцијал на телото. Тоа значи дека патот до сликата и чувството не може да започне со искуството или со суштината на улогата, ниту пак со обидот да се асимилира психолошката есенција на феноменот, не „однатре“, но „однавтор“; тоа мора да започне со движењето. Ова се однесува на движењето на актерот, одлично истрениран што поседува музички ритам и леснотија, одразна возбуденост, актер чии природни способности биле развиени со систематски тренинг“ (Rudnitsky, 1981: 294-295 според McCaw, 2016: 164).

Мејерхољд како еден од најпознатите театарски режисери, поставил низа радикални продукции во Москва во текот на 1920-тите години и бил најмногу заинтересиран за танцот. Самиот Мејерхољд се појавил во неколку балети кореографирани од Михаил Фокин и соработувал со низа балетски кореографи во различни продукции. Актерската игра на Мејерхољд барала интензивна физичка експресија, повеќе низ телата и гестовите отколку низ зборовите. Стилизацијата и танцовите движења кај него биле својствени за невербалните театарски форми. Тој имал намера на своите актери да им даде „балетско грациозно движење, обичен танцов ритам. Сето тоа било ново“ (Kisselgoff, 1981/12/06, Dance view: Meyerhold, dance and avant-garde theater in 1920's Russia, <http://nytimes.com>). Мејерхољд танцувал во *Карневал* на Фокин, го режирал балетот за *Руските сезони*, *Шехерезада* во кој танцувала познатата балерина Ида Рубинштајн, и соработувал со

Касијан Гализовски⁶³, авангардниот кореограф кој го создава цез - танцот и кој се сметал за ментор на познатиот Џорџ Баланшин (Kisselgoff, 1981/12/06, Dance view: Meyerhold, dance and avant-garde theater in 1920's Russia, <http://nytimes.com>).

Кога се говори за театарот на гестот и на трансформацијата, кон мислата на претходно споменатите театарски режисери и истражувачи, мора да се надоврзе и името на театарскиот режисер, Бертолд Брехт⁶⁴ кој во својот театар бил исклучително заинтересиран за гестот (Gestus) како социјално-кодирана експресија. Тој понекогаш го користел гестот, во смисла на чиста физичка експресија, но некогаш како гестикаулација која опфаќала комплексна комбинација на различни типови на гестови, вклучувајќи ја и вербализацијата. Социјализираниот гест подразбирал свесно креирани движења, но истовремено и несвесен телесен говор на човекот од одредена социјална класа и работна средина (Mumford, 2009:53). Тој го користел гестот во својот политички театар како еден вид уметничка селекција и демонстрација на однесувањето, односно со цел да ја претстави променливата социо-економска и идеолошка конструкција на човековото однесување и релации (Mumford, 2009:54). Дијалектичко-социјалистичкиот реализам на Брехт го направил театарот уникатен како богато единство на мимесисот и имагинацијата (Mumford, 2009: 89) и може да се каже дека Брехт остави едно театарско наследство во глобален контекст, за што самиот ќе посочи:

„Не можам да кажам дека драмскиот текст кој го викам „неаристотелски“ или епскиот стил на актерство кој оди со него, ја преставуваат единствената солуција. Но, една работа е едноставно јасна: денешниот свет може да им се опише на денешните луѓе единствено ако е способен за трансформација“ (BT 274 според Mumford, 2009: 90).

Познатиот полски театарски теоретичар, Гротовски⁶⁵ за креативноста на актерот ќе каже дека е договор помеѓу формата и искуството:

„Креативноста, кога се мисли на актерството е неограничена искреност, сепак дисциплинирана т.е. артикулирана низ знаците. Креаторот не смее да гледа на неговиот материјал како на препрека во таа насока. Поради тоа што

⁶³ Касијан Гализовски (Kasyan Goleizovsky, 1892-1970) — руски кореограф и танчар. Тој се смета за пионер на авангардниот балет во Москва во 1920-тите години. Неговите иновативни и акробатски техники на работа извршиле огромно влијание врз творештвото на Џорџ Баланшин.

⁶⁴ Бертолд Брехт (Bertolt Brecht, 1898 — 1956) — германски поет, сценарист, театарски директор. Епохаен театарски работник од областа на драматургијата и театарската продукција на 20-тиот век.

⁶⁵ Јержи Гротовски (Jerzy Grotowski, 1933 — 1999) — полски театарски директор и актерски теоретичар, кој со својата театарска продукција изврши силно влијание на театарот на денешницата. Гротовски во својата практична работа комбинирал техники на традиционалните практики на различни култури и заедно со Питер Брук, ги истражувал начините на театарска експресија, без користење на зборови.

актерскиот материјал е неговото сопствено тело, тоа мора да е истренирано да биде послушно, да биде еластично, да одговара пасивно на физичките импулси, дури и како да не постои во моментот на креацијата – во таа смисла да не дава никаков отпор. Спонтаноста и дисциплината се основни аспекти на актерската работа и тие бараат методично (уредно) решение.“ (Grotowski, 1991: 217 според McCaw, 2016: 193)

Тој во своето дело *Кон сиромашниот театар (Towards a Poor Theatre)* расправал за персоналните и сценските техники на актерот (уметникот) како основа на театарската уметност. Според него, едукацијата е насочена кон елиминација на отпорноста на организмот на физичкиот процес која резултира со ослободеност од временското течение помеѓу внатрешниот импулс и надворешната реакција во која телото исчезнува, гори, а гледачот сведочи на серија видливи импулси (Grotowski, 2002: 16.). Секоја нова продукција дизајнира нов простор на комуникација меѓу уметниците и публиката и пронаоѓа една соодветна релација меѓу актерот и публиката за секој тип на перформанс (Grotowski, 2002: 20). Гротовски говори за еден театар на „сиромаштијата“ во кој се напушта магијата на костимот, шминката, сето она што е „трик“ и се насочува кон чистата трансформација на уметникот од еден тип во друг, од еден карактер во друг, од една силуета во друга и кој се претставува пред публиката користејќи се само со телото и уметноста (Grotowski, 2002: 21). Во својата книга *Кон сиромашниот театар*, тој ја објаснил уметноста како средство за надминување на сопствените граници, ограничувања и исполнување на празнината во себе, не како услов, но како процес на сцената на која се води борба за вистината, и за отстранување на животната маска. На театарот гледал како на место за провокација на актерот и на публиката, место во кое се рушеле стереотипните визији, чувства и судови преку градење на единство во светот на човековиот здив, тело и внатрешни импулси (Grotowski, 2002: 21-22). Сметал дека театарот може да постои без костимот, без музиката, без светлосните ефекти и без текстот. Еволуцијата на театарската уметност говори дека текстот е последно додаден како елемент. Порано имало актери на сцената со одредено сценарио кои сепак комуницирале и импровизирале како во случајот на *Commedia dell'Arte* кога перформансот бил исто толку добар дури иако зборовите не биле артикулирани, туку одиграни. Но, истакнал дека уметникот и гледачот се двата клучни елементи, неопходни за која било сценска уметност (Grotowski, 2002: 32) и дека секој уметник создава сопствен психоаналитички јазик на звуци и гестови на истиот начин на кој поетот создава еден препознатлив јазик на зборови (Grotowski, 2002: 35). За етиката, Гротовски сметал дека не смее да се сокрие основата на материјалот зашто во уметноста

не постои морално или неморално, постои обврска да се изразиме низ сопствените персонални мотиви. Преземањето ризици е дел од таа креативна етика како процес на самоосознавање на уметникот на непознат, нов и непредвидлив терен (Grotowski, 2002: 244). Тој комуницирал низ импулсите на телото и на мислата и низ еден отворен и искрен манир ја започнува играта од својата внатрешност и ја насочува кон својата надворешност. Театарската игра е креативен процес кој треба да доведе до уметничко спознание, истражувајќи ги телесните движења преку една слободна изведба на соодветно движење, поглед или мисла (Grotowski, 2002: 249). Постојат различни видови на културни модели кои мора да се раскинат за да може слободно да се твори. Креативноста значи да се симнат маските на секојдневието, но да се ужива во исклучителноста на непознатото (Grotowski, 2002: 251). Актерот, танчарот, уметникот е целосно соголен во својата игра пред публиката, тој комуницира, се исповеда, се открива користејќи го телото, гласот, просторот, времето, тишината, допирот, мирисот и затоа тој зборува за една сиромаштија во театарот во кој единствено телото ја раскажува приказната на сцена. „Преродбата на изведбата доведе до преродба на телесното однесување со приоѓање кон модалитети од различни култури и традиции, како фокус на културно збогатување по пат на мешање, по пат на „меѓутелесност“ (збор преземен од Pavis, 1996: 15 според Шепард, 2009: 8) и по пат на прикажување вештини заради своја сопствена полза (Barba and Saverese, 1991 според Шепард, 2009: 8). Пол Зумтор во книгата на Сајмон Шепард, *Театар, тело и задоволство*, за телото и драмскиот текст, ќе рече:

„Исто како и гласот, гестот го проектира телото во просторот на изведбата, се обидува да го освои тој простор и да го засити со своето движење. Кажаниот збор не постои, како пишаниот, едноставно во некаков вербален контекст. Тој неизбежно му припаѓа на течението од некоја егзистенцијална ситуација (...) чија вкупност е внесена во претставата со помош на телата на учесниците“ (Zumthor, 1994: 224-5 според Шепард, 2009: 13).

Слушањето, како и зборувањето и гледањето, се случува во специфични физички ситуации, како дел од целосно телесно искуство. Но, за ова телесно искуство се размислува на различни начини, а неговите физички техники можат да се изменат во различни општества. Постојат култури на слушање и култури на гледање (Шепард, 2009:10). За телесното искуство, Станиславски, ќе додаде:

„За да се изрази најсуптилниот и потесен живот, неопходно е да се поседува исклучиво осетлив и извонредно школуван гласовен и телесен апарат. Гласот и телото со огромна досетливост и непосредност, во истиот миг и

точно, мораат да ги предаваат најфините, речиси недоловливи, внатрешни чувствувања. Ете зошто уметникот од нашиов ред, многу повеќе отколку во другите видови уметност, мора да се погрижи не само за внатрешниот апарат што го создава процесот на доживување, туку и за надворешниот, телесен апарат, кој треба верно да ги пренесува резултатите од творечката работа на чувството — неговата надворешна форма на *овоплотувањето*“ (Станиславски, 2003: 31).

Во книгата *Театар, тело и задоволство*, за теоријата на танцот се вели дека е најсоодветно поле за согледување на релациите помеѓу телата:

„Гледајќи го танцот, ние можеме да видиме подигнати во широк обем, како и на кодификуван начин, општествено конструирани и историско специфични ставови кон телото воопшто, како и поодредено кон користењето на телото од страна на специфични општествени групи“ (Desmond, 1998: 157, Polhemus, 1998 според Шепард, 2009: 40).

И понатаму:

„Секое тело е обележано од историјата и специфичноста на своето постоење. Возможно е да конструираме биографија, историја на телото, за секое од индивидуалните и општествените тела. Во оваа историја би биле вклучени не само околностите кои го засегаат телото, повредувајќи го од надворешноста (...) во таква историја би требало да бидат вклучени и „суровите состојки“ од кои е создадено телото — неговите внатрешни услови за можноста, историјата на неговите определени вкусови, претпочитања, движења, навики, телесни ставови, чекорења и однесувања.“ (Grosz, 1994: 142 според Шепард, 2009: 40).

Современото тело со своите биолошки и културни разлики, настојува да ги испроба чекорите и ритмите со цел да ги пронајде точките на рамнотежа, каде што културата води битка со мускулатурата, каде што месото се вселува во текстот (Шепард, 2009: 42). Тогаш кога телото е поттикнато да зборува според текстот, тогаш се слушаат реплики како пародија или цитирање на ликот, но кога е потребно чекорење во граници на одреден редослед, тогаш сцената создава поинаков контекст од обичниот, нормалниот и однесувањето на телата може да изврши притисок врз културолошките распространети идеи за определени тела и нивното вреднување (Шепард, 2009: 44-45). Присутноста на телата на сцената бараат свој одраз и размисла кај публиката зашто перформансот е општествено случување, собир на тела, но и собир на умови:

Публиката е „лоцирана во феноменолошкиот континуум од простор, со помош на физичка блискост, лингвистичко вклучување и уникатно театарско одразување кои ја поврзуваат публиката со изведувачот во некакво телесно, миметичко поистоветување“ (Garner, 1994: 4, Wilshire, 1982, States, 1985, 1992 според Шепард, 2009: 45).

Лорета Георгиевска дава своевидна размисла за публиката во книгата *Идентитети*: „публиката не е ’културен идиот’, станува збор за една специфична и кружна врска меѓу текстот/претставата, произведувачите на текстот/претставата, публиката/консументите и културата“ (Георгиевска-Јаковлева, 2012: 243 според Маркоска, 2014: 76). Свое видување за односот кон театарската публика дал и Гротовски кој не можел да го замисли театарот без активниот однос меѓу актерот и спектаторот:

„Се трудам да создадам театар на партиципација, да ги откријам факторите што го карактеризираат потеклото на театарот. Смести ги актерите и спектаторите (публиката) заедно, во еден нов сценски простор кој ја опфаќа целата просторија и може ќе создадеш жива колаборација. Благодарение на физичкиот контакт, искрата ќе минува меѓу нив“ (In Kumięga, 1985: 146 според McCaw, 2016: 194).

Живата комуникација меѓу уметниците и публиката, Гротовски ја овозможил со што ја сместил во едно место за театарски перформанс во кое сцената не била вештачки поставена, но била одговор на едноставното чувство за светот каде што секој присутен објект учествувал во создавањето на динамиката на уметничката акција односно нејзината вредност лежела во различноста на присутните спектатори. За местото на театарскиот перформанс, тој понатаму ќе каже:

„Поделбата на сцената и аудиториумот се напушти и беше заменета со еднаков театарски простор кој истовремено беше и сцена и аудиториум. Целата просторија беше место на акција. Столовите беа поставени на повеќе нивоа и на различни начини, со што спектаторите можеа заемно да бидат изненадени од присуството на другите.“ (McCaw, 2016: 195)

Во театарот на Гротовски, за семиотски материјал биле земени движењата и звуците создадени од телото на уметникот. Тој избегнувал интелектуални анализи и се занимавал со дијалогот на коискуството и со вистината која почивала на чувството над мислата, на телото над умот. Гротовски сметал дека мемориите — индивидуалните и културните, се заклучени во телото на човекот и дека единствено се ослободуваат низ физичката акција што делумно ја доловува важноста и централноста на телото во неговата театарска филозофија. Во неговиот театар, ништо не тежнеело кон виртуозност. Кога актерите постигнувале техничко совршенство со своите тела, следувал период на одмор и пауза, сè додека телото создаде отпор кон новите движења, за потоа да се продолжи со физичките вежби зашто сепак неговиот театар бил лабораторија, а не конзерваториум (Bharucha, 2005: 25). За телото и неговите гестови, продолжува Питер Брук, во својата

книга *Празен простор* каде што вели дека актерот со своите гестови покажува најдлабока потреба за себе и другите. Гестот е едно тврдење, израз, соопштение и манифестација на осаменоста или она што Арто⁶⁶ го нарекува пламен-импликација на заедничко искуство штом е создаден контактот. На сцената се зема еден настан и се разработува преку вежби на преобразба преку кои се пристигнува до различни јазици без зборови. Се охрабруваат уметниците да не се доживуваат себеси како импровизатори, но да бираат меѓу облиците така што гестот и крикот станаа предмети што се истражуваа и откриваа (Брук, 1972: 51-52). Брук продолжува за театарот на Арто, според кого: „само во театарот можеме да се ослободиме од сите познати облици на секојдневието. Тоа е светото место каде што секој може да се пронајде. Тотемот и крикот од матката можат да ги скршат сите предрасуди во секој човек, врескањето може да пробие од утробата (...)“ (Брук, 1972: 54). Според Пина Бауш⁶⁷, танчарот го третира телото како објект кој се спознава, го поставува во просторот и дозволува другите фактори да влијаат на него. Телото е дел од општата слика и е цел само за себе. Во претставите на Пина, телата биле прикажани сликовито низ една архитектура на движења, давајќи му живост и карактер на секое тело. Познатиот француски кореограф, Морис Бежар гледал на телото како на инструмент со кој ја пренесувал идејата. Тој користел класична техника на танцување, но со посебна пластика во движењата:

„На долното ниво, Телото ја искажува емоцијата преку формата, танцот се развива, станува посилен и кулминира, во заеднички климакс со музиката. Заедно, сите тела создаваат хор, кој танцува унисоно, во една, слеана со горното ниво, единствена кореографска слика, која во и со секој дел се надополнува“ (Рисимкин, 2015: 171).

Јиржи Килијан го поставува телото како дизајн од сцената. Тоа е флуидно танцовачко тело, кое не размислува туку чувствува. Кај него, телото е инструмент кој создава движења низ просторот во кој повеќе тела создаваат хармоничен танц, во својата енергија и форма (Рисимкин, 2015: 171-172).

⁶⁶ Антоан Арто (Antoine Artaud, 1896 — 1948) — француски драматург, поет, есеист, актер и театарски директор. Една од најзначајните фигури на 21-тиот век и на европската авангарда. Основач на Театарот на суровоста (Theater of cruelty) во кој ја ослободува потсвеста на човекот со креација на јазик од звуци, гестови, сцени, кој е посилен од зборовите и кој навлегува во мислите на публиката.

⁶⁷ Пина Бауш (Pina Bausch, 1940 — 2009) — германска модерна танчарка, кореограф, танцова учителка и балетска директорка. Со својот уникатен стил, таа создава една мешавина од движења, музика и сценографии низ континуирана соработка со своите изведувачи и станува водечка фигура на полето на модерниот танц од 1970-тите години.

Англискиот филозоф и естетичар на танцот, Греам Макфи⁶⁸ во својата книга *Разбирајќи го танцот*, го цитира слоганот на Витгенштајн⁶⁹: „Значењето е објаснување на она што значењето го објаснува“ (Wittgenstein, 1974: 59 според McFee, 1992: 113) за која Мекфи лично смета дека е премногу лингвистичка фраза да може да го објасни танцот како таков, зашто танцот може да се претстави и со други нешта покрај зборовите, како тоа што го прави гестот. Целосна реализација на значењето на танцот се наоѓа во самиот танц и затоа вербалните репортажи за танцот се недоволни да ја доловат неговата тежина доколку не се соочат со главниот суштински текст во играта, а тоа се движечките тела. Движењето на телата пак зависи од усвоената техника на танчарите, нивните совршени вештини како предуслов за стилската кореографска замисла на балетската приказна (McFee, 1992: 122). Танчарите се учат да говорат на еден танцов јазик, но како „медиум“ за пренесување на говорот на кореографот. И како кај јазикот, еден човек станува повешт во својата танцова/јазична комуникација единствено низ праксата (вежбата). Во тој момент, кореографот прави селекција на тела кои ќе одговорат на неговата танцова замисла и кои ќе можат најдобро да ја раскажат неговата приказна (McFee, 1992: 123). Во делото *Анти-Едип: Капитализам и шизофренија*, францускиот филозоф и естетичар, Жил Делез и неговиот соработник, францускиот психотерапевт и филозоф, Феликс Гатари зборуваат за едно тело без органи односно тело без организација. Слика на тело без „жешки точки“, за едно децентрализирано тело кое може да одговара на еден „децентрализиран“ простор како оној во работата на Кенингем, без одредена локација. Двајцата автори гледаат на телото како на една „номадска машина“ што може да одговара на сликата на Кенингем за „механичката невеста“, за едно „тело како машина“ чии делови може да бидат фрагментирани и случајно реаранжирани. Делиз и Гатари зборуваат за едно „бездомништво“ на индивидуалното тело во „детериторијализиран свет“ односно преведено со балетскиот јазик на Греам и Кенингем, транзиција од свет со „корења“ (традиција, обичаи, вредности, култура) во свет на бездомништво, номадство, безредие, немир (Copeland, 2004: 213).

⁶⁸ Греам Макфи (Graham McFee) — англиски филозоф, професор на универзитетот во Брајтон, Англија. Неговиот академски интерес ја опфаќа филозофијата на спортот и естетиката на танцот.

⁶⁹ Лудвиг Витгенштајн (Ludwig Wittgenstein, 1889 — 1951) — австриско— британски филозоф кој работел на полето на логиката, филозофија на математиката, филозофија на умит и филозофија на јазикот.

Во театарската практика, општествата водат преговори околу телото и неговото значење или со други зборови постои ангажман на општествени, морални и политички вредности за обликот на телото, неговата големина, боја, движење. Телото е местото во кое се испреплетуваат природата и културата и како такво е предмет на истражување во театарот. Кога едно тело е подготвено за театар, тоа дејствува во одреден специфичен контекст, различен од општиот процес во кој културата го создава телото (Шепард, 2009: 7). Тука мора да се спомене разграничувањето што го прави Мишел Фуко⁷⁰ меѓу „двете арени на општествена конструкција на модерното тело — „надсетилно тело“ и „корисно тело“: претставувачкиот и практичниот директен локус на општествена контрола, преку кој културата се претвора во автоматска, вообичаена телесна активност“. „Надсетилното тело“ вклучува научни, филозофски и естетски претставувања на телото, кои претставувања може да се гледаат како збир на практични правила и прописи со кои живото тело се „тренира, обликува, покорува и реагира“ и кое станува општествено приспособено и „корисно“ тело (Foucault, 1979: 136 според Бордо, 2007: 105). Физичките принципи на кои почива танцот се универзални за сите движечки објекти и се применуваат и важат за сите човечки тела, иако телата имаат сопствена контрола на својата форма и силите. При физичката анализа на принципите на движењето секогаш се земаат предвид личните искуства на танчарот и неговите интеракции и чувства во однос на светот. Во танцот сè е една интеракција меѓу телото и „надворешниот свет“, што во случајот на танцот на соло-танчар значи интеракција на телото со гравитацијата и подот на сцената. Во партнерската игра тоа е веќе интеракција меѓу два различни ума со своите мотивации, интерпретации, тајминг и сила. Таквото партнерство во танцот значи дека телото на танчарот не е тотално под негова односно нејзина контрола, туку е повеќе едно усогласено партнерство со доза на непредвидливост која пропратена со чувството на спонтаност станува привлечна за публиката (Laws, 2002: 9). Единствено кога движењата се усогласени со барањата на кореографската работа во рамки на физичката реалност и во согласност со техничките можности на танчарите, единствено тогаш танчарите можат да ги искористат интерпретативните вештини за да танцуваат, а не само да изведуваат чисто

⁷⁰ Мишел Фуко (Michel Foucault, 1926 — 1984) — е француски филозоф, историчар, социјален теоретичар и литературен критичар. Неговите теории најчесто ги адресираат односите меѓу моќта и знаењето, и како се користат во вид на форма на социјална контрола преку институциите. Фуко го сметаат за постструктуралист и постмодернист, но самиот Фуко ја одредува својата мисла како критична историја на модернизмот.

телесни движења. Тогаш танчарите го ослободуваат својот ум и се ослободуваат од грижите врзани за механиката и физиката на играта и можат слободно да размислуваат за танцот, музиката, партнерот и движењето (Laws, 2002: 10). Луѓето што се занимаваат со танцот го користат јазикот заради остварување на две функции. Едната функција на танцот е да служи како средство за пренесување на идеи од една личност до друга, а другата е формирање на визуелни слики преку индивидуалните телесни сетила и движењето на танчарите. Танчарите во танцовите колективи се најчесто лица со различни културни, национални и верски убедувања и поради тоа често имаат различни нивоа на комуникација и разбирање. За да се надмине каква било дискриминација особено кај помладите играчи, се создава вокабулар на работни слики кој е изграден на едно заемно разбирање на колективот во изведбата на различни танцови движења и телесни позиции (Laws, 2002: 16).

3.5. „Телесно писание“ на културниот идентитет

Интересот за практичната и теоретската работа на телото го втемелува американската професорка по танц и културна теорија, Ен Олбрајт⁷¹ која преку културните значења на телата, низ контактот на едно тело со друго, ја објаснува историјата на контакт-импровизацијата. Според неа, телата се конструирани од социјалните состојби и економските услови на егзистенција и како такви тие се ретренираат и ретеоретизираат зашто невербалното однесување секогаш играло голема улога во медијацијата на идентитетите. Културните разлики се запишани на човековото тело на начини кои се читаат преку социјалните идентитети (Albright, 2013: 219). Олбрајт истакнува дека телесните категории на разлики — класната разлика, расната разлика, разликите во физичките можности и сексуалноста предизвикуваат радикален интерес во академскиот дискурс. Но, таа прашува: „Каква разлика прави разликата?“. Тргувајќи од

⁷¹ Ен Купер Олбрајт (Ann Cooper Albright) — американска танчарка, кореограф и професор на колеџот „Оберлин“. Таа го комбинира својот интерес за танцот и културната теорија преку активна едукативна практична и теоретска работа на телото. Автор е на повеќе книги меѓу кои: *Ангажирани тела: поетиката и политиката на телесноста (Engaging bodies: the poetics and politics of corporeality)*, *Кореографирање на различноста: телото и идентитетот во современиот танц (Choreographing difference: the body and identity in contemporary dance)*, и многу други.

капуерата⁷² и контакт импровизацијата⁷³ како движечки форми на конфронтација со другиот, таа ќе заклучи дека физичката размена ги надминува разликите зашто насекаде телесната различност е прославена и мобилна (Albright, 2013:220). Отворањето на телото кон светот е исклучително дарожлив гест зашто колку телата се помобилни, колку повеќе го истражуваат просторот и ги разменуваат движењата меѓу себе, дотолку повеќе флуидноста на границите го создава танцот (Albright, 2013:226). Движењето над сопственото поимање дозволува да се искуси идентитетот преку енергијата на партнерот. Всушност, капуерата и контакт импровизацијата настанале како културни хибриди кои во својата егзистенција вметнале елементи од модерниот и постмодерниот танц, хип-хопот, азиските боречки вештини и сите заедно се значајни модели за животот во 21-тиот век. Танцовачкото тело е целосно отелотворение на своите културни маркери како полот, физичката способност, расата, сексуалноста и класата и ги претставува сите овие категории, движејќи се зад нив на сцената, тоа станува извор на идентитетот, на физичкото присуство кое се движи преку културните значења (Albright, 2013:288). Современиот танц поради своите бескрајни можности, го врамува културниот идентитет на танчарот на различни начини. Тоа е документирано во библиотечните движења на разновидни кореографи кои дозволуваат танцот да влегува или излегува од културните стереотипи. Некои современи кореографи се фокусираат на високата кинестетска физика на танцовото тело, минимизирајќи ги културните разлики меѓу танчарите, со истакнување на заедничките физички техники, додека други танци ги истакнуваат во преден план, социјалните белези на идентитетот на телото, користејќи движења и текст со кои го изразуваат културното значење на овие телесни маркери (Albright, 2013: 321). Всушност, во глобалниот свет, танците не се стабилни варијабли, но се начин за изразување на расниот, половиот или сексуалниот идентитет на телото на танчарот со што често се нарушува традиционалниот контекст на културата и движењето се поместува преку културните граници и станува предизвик за целиот уметнички свет. Линијата меѓу живото тело и културната репрезентација е линија меѓу соматскиот идентитет (физичкиот) и културниот идентитет (општествениот) и тоа е основата на културниот идентитет на

⁷² Капуера (португалски: Capoeira) — афро-бразилска уметност со комбинирани елементи од боречки вештини, музика и танц.

⁷³ Контакт-импровизација (англиски: Contact improvisation) — танцова форма од 1970-тите години создадена за истражување на танцот и размената што се случува кога танцуваат двајца (или повеќе) танчари.

танцот. Нужно се јавува предизвикот да се постави прашањето за тоа кои култури им припаѓаат на кои тела? Зашто танцот не е само тело, но е субјективност — во смисла на тоа како телото е поставено во светот и начините на кои тоа одредено тело реагира на светот (Albright, 2013: 329). Во него се вметнати сите културните форми (музиката, танцот, костимот) како манифестација на минатите и сегашните етнички идентитети (Buckland, 2006: 9). Денес, во постмодерната, на идентитетот се гледа како на единствен и есенцијален во својот карактер, но гледан низ перформансот тој е историски и социокултурен (Buckland, 2006: 14). Поврзаноста на телата и идентитетите ја создаваат трансформирачката моќ на танцот која сè повеќе ја менува традиционалната конструкција на телото. Танчарот остава свој потпис, невидлив збор на листот, едно „телесно писание“ кое може да се преведе на сите познати јазици на светот. Идентитетот кој го гради танчарот преку тоа „телесно писание“ е идентитет на уметник кој не се ограничува на една национална припадност или културна свест, тој гради идентитет врзан за танцот, за сцената, за костимот и светлото, движењето, тој припаѓа насекаде каде што се негува танцовата композиција и култура. „Телесното писание“ и движечкиот потпис се една кинестетичка перцепција која во себе ги содржи истовремено минатото и иднината на новата визуелна економија.

Во современата ера во која живееме, и брзиот ритам на животот, луѓето се членови на различни социјални групи и како такви тие градат динамични идентитети влегувајќи во една односно друга група. За човечкиот идентитет може да се каже дека е составен од личните перцепции кои нè поврзуваат со остатокот од човештвото и по кој се разликуваме од останатите живи форми. Општествените идентитети се градат во различни социјални групи во кои луѓето припаѓаат како расата, националноста, професијата, возраста, и слично. Општествениот идентитет значи припадност кон една социјална група во однос на неприпадност кон други социјални групи. Персоналниот идентитет ги означува сите оние работи кои нè делат од другите членови во групата и кој нè претставува како посебни и уникатни индивидуи. Релациониот идентитет е продукт на односите на човекот со другите луѓе (Samovar, Porter, McDaniel, 2010: 155) додека општествените идентитети се „типично поврзани со големите заедници како националноста, етничката припадност, полот, религијата или политичката афилијација“ (Ibid, 109 според Samovar, Porter, McDaniel, 2010: 155). „Во интеракцијата со другите луѓе, ние континуирано ги создаваме и

ресоздаваме нашите културни идентитети преку комуникацијата“ (Yer, 2002: 63 според Samovar, Porter, McDaniel, 2010: 164). Луѓето влегуваат и излегуваат од различни идентитети во интеракцијата со другите луѓе и со секој идентитет, тие ангажираат нов сет на комуникативни алатки кои ги бара тој идентитет.

За идентитетот, Пајни вели дека: „тие кои не успеваат да воспостават сигурен идентитет се соочени со една конфузија на идентитетот, и недостаток на јасност за тоа кои се и која е нивната улога во животот“ (Pinney, 1993: 62 според Samovar, Porter, McDaniel, 2010: 153). Зголемениот интернационален контакт поттикнат од процесите на глобализацијата, вооружените конфликти, националниот диверзитет кој произлезе од миграциите и интеркултурните бракови ја зголеми вредноста на идентитетот во интеркултурните односи. Во борбата на луѓето за прилагодување кон брзиот тек на модерниот живот и под притисоците на меѓусебното влијание на глобализацијата и традицијата, идентитетот е тој кој ги одредува нашите животи и присутноста на луѓето во нашето опкружување (Samovar, Porter, McDaniel, 2010: 153). Културниот идентитет го дефинира Фонг⁷⁴:

„идентификација на комуникацијата како споделен систем на симболично вербално и невербално однесување што е значајно за членовите на една група кон која имаат чувство на припадност и кои споделуваат традиции, наследство, јазик, и слични норми на посакувано однесување. Културниот идентитет е социјална конструкција“ (Ibid според Samovar, Porter, McDaniel, 2009: 154).

Таа уште вели дека културата и културниот идентитет во интеркултурните релации се чадор кој го покрива расниот и етничкиот идентитет. За етничкиот и националниот идентитет, се вели дека се израз на една фолк култура која примарно била создадена како опозиција наспроти високата европска култура. Космополитските жанрови како балетот биле воспоставени како посебна, свесно креирана и софистицирана уметничка форма во контраст со примитивните едноставни, фолк танци кои произлегле од колективната спонтана експресија на човечкиот дух. Песните, танците, поезијата, костимите и дијалектите на фолк танците како експресивни форми се смета дека полека ја губат својата вредност во ерата на модернизмот (Buckland, 2006: 7). Така, кога станува збор за етнографскиот метод на анализирање и оценување на танцот, фолклористката Елизабет

⁷⁴ Мери Фонг (Mary Fong) — професор на студиите по комуникација на Државниот факултет во Калифорнија, Сан Бернандино. Нејзин домен на специјалност е културната и интеркултурната комуникација.

Фајн⁷⁵ говори за степ-танцот⁷⁶ како форма со културно значење, која потекнува од африканско-американската фолк традиција која првично ја изведувале „црните“ братства при Универзитетите. Таа ја опишува како „социјална драма“ чија танцова виталност била форма на одредување на идентитетот: „Во основа, степ-танцот е ритуален перформанс на групниот идентитет. Тој го изразува духот, стилот, иконите и единството на организацијата (...)“ (Fine, 1991:40, 56-57 според Banes, 1994: 41).

„Телесните“ текстови кои во себе ги вклучуваат сите познати танцови форми, од ритуалното движење, социјалниот танц до театарскиот перформанс, дозволуваат да разбереме како социјалните идентитети се сигнализирани, формирани, посредувани преку телесните движења (Ibid, 34 според Albright, 1997: 2). Во еден историски момент, кога на телото се гледа како на „снабдувач“ на идентитетот, тогаш танцот обезбедува можност да се согледа дијалектичката врска меѓу културите и телата кои тие ги наследуваат (Albright, 1997: 3).

Ен Олбрајт во своето дело *Кореографирање на различноста*, поставува едно мошне убаво прашање за стереотипите, кое гласи: „Што се случува кога луѓето се маргинализирани поради тоа што се поистоветувани со своите тела, и што влегуваат во една уметничка форма која е позиционирана како физичка, интуитивна, емоционална и неинтелектуална?“ (Albright, 1997: 7). И навистина има една културна историја кога танчарите се споредуваат само со нивните тела и се маргинализирани зашто работат интензивно со тие тела и поради што се сметаат за неодговорни, неартикулирани, физички способни, но морално слаби — само затоа што нивните тела биле достапни за визуелна консумпција (Albright, 1997: 7). Модерниот, постмодерниот и современиот танц се соочени со овие културни стереотипи кои говорат за подвоеноста на умот и телото и за комплексната реалност на телесното.

Понекогаш, класичниот танц знаел да биде идеализиран во својата магична игра која ги надминувала специфичните движечки стилови, културни контексти, историски

⁷⁵ Елизабет Фајн (Elizabeth C. Fine) — професор по африканско-американски фолклор и експерт за културата на Апалачите на Универзитетот за слободни уметности и природни науки во Вирџинија

⁷⁶ Степ-танц (англиски: Stepping or step-dancing) — африканско-американски танц во кој учесниците го користат целото тело како инструмент со цел да произведат комплексни ритми и звуци преку комбинирани чекори, зборови и плескање со рацете. Традицијата на степ-танцот потекнува од школските песни и танцови ритуали кои историски биле изведувани од африканско-американските братства во почетокот на 1900 година.

моменти како една универзална естетска заедница меѓу публиката и изведувачите. Меѓутоа, тоа не е случај со модерниот танц на Данкан која понудил нова слика за жената во 20-тиот век или со постмодерниот танц на Рајнер кој претставил една постмодерна нијанса на движењето. Овие жени станале значајни фигури зашто ги рефокусирале конвенциите на гледањето на танцот во своето време, дозволувајќи и на публиката еден поинаков спектаторски фокус во танцот:

„Прилично мирно (...) Еден чекор назад или странично, (...) и музиката започна повторно кога таа продолжи да се движи, пред или потоа. Само движење - не пируети или правење дел од оние нешта кои сме очекувале да ги видиме, а кои Таљони или Фани Елсер сигурно ќе ги направеле. Таа зборува на нејзин сопствен јазик - дали разбирате? нејзин сопствен јазик – дали разбравте? — не одек на некој балет-мајстор, и таа само дојде да се движи, како никој претходно да не се движел“ (Gordon Craig, *Your Isidora*, 1974: 23 според Albright, 1997: 17)

Исидора Данкан и Ивон Рајнер, иако твореле во различни временски периоди и имале различни естетски стилови, тие настојувале да ја запознаат публиката со процесот на создавање и ресоздавање на сопствените идентитети преку движењето. Прекрасен пример за нијансите на перформативниот идентитет, може да се лоцира во играта на кореографката Заб Мабунгу⁷⁷, која во своето дело *Риверденс*⁷⁸ покажува една извонредна соло-изведба на современ африкански танц, во кој немирно се бори со стереотипите наметнати во однос на местото и функцијата што го има традиционалниот етнички танц во една евроцентрична и афроцентрична танцова заедница (Albright, 1997: 21). Таа покажува еден танц на силна поврзаност на музиката со гестовите и ритмите, во кој се отвора простор за публиката да може да навлезе полека во суштината на личниот идентитет, но притоа не дозволувајќи тоа да ѝ наметне една стереотипност и да ја обележи како класична африканска танчарка. Перформансот на Мабунгу, ја буди во себе музикалноста на Данкан, но и непретенциозниот постмодерен танц на Рајнер, зашто нејзиното присуство се поместува преку различни културни и естетски идентитети во заедниците во кои уметникот мора да посредува меѓу стратешките алијанси и менливите идентитети (Albright, 1997: 23). Теоретичарката Џудит Батлер⁷⁹, го елаборира идентитетот како нешто што е процес на „станување“, нешто што е континуирано во движење, што

⁷⁷ Заб Мабунгу (Zab Maboungou) – канадска кореографка, изведувачка и писателка со француско-конголско потекло, која во 1987 година формира сопствена танцова компанија во Монреал, Квебек

⁷⁸ Риверденс (англиски: Reverdanse) — кореографско дело и соло-перформанс на Заб Мабунгу на современиот африкански танц со континуиран проток на движењата преку телото на танчарот.

⁷⁹ Џудит Батлер (Judith Butler, 1956) — американска теоретичарка на родовиот идентитет со големо влијание на полето на политичка филозофија, етика, феминизам, литературна теорија.

нема крај, и што е константно реодредување на идентитетот, во смисла на неговата нестабилност (Albright, 1997: 26).

Во танцот, секое телесно искуство е поврзано со физичките особини (косата, бојата на кожа, физичките карактеристики и сл.), кои се видливи знаци за расата и националната припадност на танчарите. Во танцовата уметност, публиката е предизвикана да ги реинтерпретира тие знаци низ културната репрезентација на соматскиот идентитет, кој со својата висока вибрација ги брише границите на категориите како сепството/другоста, природата/културата, умот/телото и јавноста/приватноста. Заемната поврзаност на телата и идентитетите стануваат трансформативна сила на живиот перформанс, кој е најочигледен во современиот танц.

Интеркултурната изведба подразбира изведба на безброј различни идентитети. Животот во мултикултурните земји во кои егзистираат уметници од различни културни заедници подразбира живот на личности со стратешки и променливи идентитети. „Етничките“ форми на уметничка изведба и експресија насочени кон зачувување на традиционалниот културен идентитет често се одбиени од современите уметнички малцинства кои не сакаат да го категоризираат „другиот“ и да ја ограничат својата работа на едно едноставно културно наследство, но сакаат да циркулираат и создаваат двосмислени културни идентитети во еден флуиден мултикултурен простор (Albright, 2013: 36). Ен Олбрајт во своето дело *Привлечни тела*, за креацијата на идентитетот на сцената го спомнува танцот на Блондел Кјумингс⁸⁰ која во последната секција од циклусот на танци наречен *Основни стратегии V*, на сцената се конфронтира како црна жена во бел машки свет, која со секое свое движење исчезнува и се појавува во сосема нова насока. Нејзиното физичко присуство и живо тело ја водат публиката низ просторот на нејзиниот танц кој почива на транзитните движења помеѓу полињата на репрезентација каде што таа се ресоздава себеси, притоа одбивајќи ги ограничувањата на сопствениот идентитет (Albright, 2013: 38). Ваквите настапи на видни изведувачки артисти како Кјумингс се сметаат за битен аспект на секоја интеркултурно мотивирана средина во која

⁸⁰ Блондел Кјумингс (Blondell Cummings, 1944 — 2015) — американска модерна танчарка и кореограф. Нејзино назначајно индивидуално дело е *Пилешка супа (Chicken soup)* од 1981 година, дел од колекцијата танци наречена *Храна за мисла (Food for thought)*.

институционалните структури ќе го поздрават напорот на уметноста во борбата против стереотипите, предрасудите и расизмот како тежок облик на дисфункција на системот.

Рустом Баруча во *Театарот и светот – Перформансот и политиката на културата*, посочува дека: „крадењето, позајмувањето или размената од другите култури, не е нужно збогатувачко искуство за самите култури. Интеркултурализмот може да биде ослободувачки, но може да биде и „континуитет на колонизацијата, или понатамошна експлоатација на другите култури“. За тоа и постои скептицизмот дека во театарот „ќе се спојуваат културите без доминација на Европјаните или Американците, без ничија доминација“, зашто сепак Западот доминира со својата економска и технолошка сила (Bharucha, 2005: 38). Евро-американската перспектива на интеркултурализмот не смее да се прифати и приспособи на секој поединец безусловно зашто секоја индивидуа самата мора да воспостави релации со светот на другите култури и да се конфронтира со културните идентитети во рамки на различните култури во својата земја, а потоа и во светот.

Џудит Хамера⁸¹ во својата книга *Танцовачки заедници — Перформансот, различностите и поврзаноста во глобалниот град*, говори за танцот во Лос Анџелес кој во себе содржи еден голем свет и еден помал. Тоа е свет кој нуди секаков вид на танц: од фолклор, јапонски танц, корејски, индијски, до класичен танц или современ танц. Танчарите во градот го глобализираат локалното, а го локализираат глобалното во смисла на индивидуалниот идентитет и естетските практики. Нивната уметничка работа подразбира ангажман на комплексни класични и традиционални техники, со комерцијалните и современи елементи, притоа создавајќи фузија и хибриден идиом: телесен и изведувачки „трет простор“ (Hamera, 2007: 11) 7. Глобализацијата претставува проток на капитал, телекомуникации, тела кои го рedefинираат балетскиот свет низ мноштвото димензии на различноста. Сите глобални градови нудат слични можности на танцовите заедници, со богатство на контрасти и хибриди и тие се природни инкубатори на крос-културни и транснационални форми (Hamera, 2007: 211).

⁸¹ Џудит Хамера (Judith Hamera) — професор по комуникација и културните студии, како и перформансот и танцовите студии. Таа ја истражува социјалната црта на естетиката, самовработувањето и активирањето на пошироката заедница на сцената и надвор од неа. Предава комуникација на државниот Универзитет Вејн, интерпретација и перформанс на Севернозападниот Универзитет, танцови студии на Универзитетот Принстон во Њу Џерси.

3.6. Интеркултурна комуникација во глобалниот свет

Аналитичарите сметаат дека глобализацијата е сосема нов процес во човековата историја започнат во 80-тите години на 20-тиот век кога неговата интензивност резултира како последица од развојот на современите средства за комуникација. Глобализацијата како економски феномен доведе до интензивна поврзаност на светот, појава на едно глобално општество во кое луѓето станаа космополити, граѓани на светот. Во однос на културата, таа го нагласи индивидуализмот на поединецот, личниот идентитет и интерес во градење на сопствениот стил на живот меѓутоа се наметна трендот на културната унификација, американизација и „вестернизација“ преку ширење на содржините на западната култура низ целиот свет (Ѓуровска, 2013: 55). За глобализацијата и како таа ги преобликува нашите животи, англискиот социолог Ентони Гиденс во своето познато дело *Забеган свет* ќе рече:

„Во глобализираниот свет, во кој информациите и сликите рутински се пренесуваат низ глобусот, ние сите сме редовно во контакт со други кои мислат поинаку и живеат поинаку од нас. Космополитите љубезно ја пречекуваат и ја прегрнуваат оваа културна комплексност. Фундаменталистите неа ја сметаат за вознемирувачка и опасна“ (Гиденс, 2003: 4).

Денес сведочиме на мноштво мултикултурни општества во кои живеат луѓе од различна национална, религиозна и културна припадност, во кои општества се инсистира на континуиран интеркултурен дијалог заради надминување на различностите и поддршка на развојните предизвици на новото време. Во такво глобално општество каде што богатството се гледа во различностите, интеркултурната комуникација стана неодминлива алатка за непречена комуникација меѓу луѓето. Предизвиците на комуникацијата станаа глобални и поврзани со феноменот на глобализацијата, миграцијата и одржливоста на животната средина и како такви бараа развој на ефективни вештини за интеркултурна комуникација. Културниот аспект на оваа комуникација развил идеална персонификација на културата за разбирање на однесувањата во самата култура, но и за разбирање на релациите меѓу јазикот и однесувањата на луѓето од другите култури. Интеркултурната комуникација е поврзана со национализмот, прашањата на идентитетот, дефиницијата на индивидуата како резултат на свесноста за другите (Jandt, xix: 2010). Нејзината задача е насочена кон развојот на оние вештини кои ја трансформираат монокултурната личност во

мултикултурна личност, таква личност која ги почитува културите и ги толерира различностите (Belay, 1993; Chen & Starosta, 1996 според Jandt, 2010: 54). Комуникацијата е насочена кон самооткривањето, самомониторингот и социјалната релаксација на личноста што има волја да се отвори себеси и да сподели информации на средбите со другиот, компетентност во вербалните и невербалните однесувања што значи бихејвиорална флексибилност, интеракциски менаџмент, комуникациски и социјални вештини заради соодветно дејствување во различни културни контексти (Jandt, 2010: 54). Ефективните комуникатори мора да се способни да се прилагодат во нови средини, да се способни за справување со ефектите на „културниот шок“, фрустрациите, стресот и алиенацијата како последица на новите непредвидливи ситуации и секако компетентни за разбирање на новите социјални системи заради непрекинатата ефективна комуникација (Jandt, 2010: 55). Значењето на комуникацијата за човечките животи е огромна, таа е можност да се споделат верувањата, идеите, вредностите и чувствата — таа е основата на секој човечки контакт. Со комуникацијата собираме корисни податоци за другите луѓе и култури, ги задоволуваме своите интерперсонални потреби, воспоставуваме персонални идентитети и влијаеме едни на други. Комуникацијата е динамичен процес, таа е континуирана активност во кој еден збор или акција се заменуваат со друг збор или акција со една континуирана динамика. Во тој процес, луѓето зборуваат, слушаат, гледаат, се допираат и веројатно се насмевнуваат едни на други. Во комуникацијата, симболот е експресија низ која се репрезентира една или друга работа (Samovar, Porter, McDaniel, 2010: 16). Таа е контекстуална зашто зависи од средината во која се одвива и која влијае на карактерот на самата комуникација, таа е саморефлективна и научена активност без која не може да се замисли нормалниот тек на животот во глобалното општество.

За интеркултурната комуникација се вели дека постоела уште од почетоките на цивилизацијата кога луѓето формирале племенски заедници, каде што интеркултурниот контакт се јавувал кога припадникот на една заедница се запознавал со припадници на друга заедница и ја согледувал нивната различност. Мора да се каже дека културата е срцевина на интеркултурната комуникација и како таква се занимава со прашањата за индивидуализмот, стереотипноста, објективноста и воопшто потребата за комуникација како процес на интеракција со луѓе од различни култури (Samovar, Porter, McDaniel, 2010: 40). Поради тоа, денес во мултикултурните општества во кои сè повеќе се инсистира на

интеркултурен дијалог кој во областа на танцовата етнографија и антропологија предизвикува се поголем интерес за крос-културна анализа на движењата како основа за разбирање на тансот во човечките култури (Brennan, 1999: 289).

Секоја комуникација повеќе или помалку, се одвива во рамките на една култура која е колективен идентитет на заедницата и која претставува темелна димензија на идентитетот на човекот и е појдовна точка за индивидуалната акција. Низ културата, акциите на луѓето добиваат социјална димензија како резултат на динамиката на културниот процес на кодирање и декодирање во самата комуникација (Goncalves, 2016: 5). Уметноста, како дел од културата е исто така процес на комуникација обележан со индивидуалниот потпис на уметникот. Уметниците низ своите дела евоцираат дел од својата култура, историја, време, епоха на креација. „Уметноста е експресија на индивидуалното и колективното тело на идеи, грижи, очекувања и емоции“ (Goncalves, 2016: 5). Без култура немаме уметност и без уметност немаме култура. За културата, Клифорд Герц⁸², ќе каже:

„културата е систем на симболи врз основа на кои човекот му дава значење на своето сопствено искуство. Системот на симболи, создадени од човекот, споделени, конвенционални, редоследни, научени, ги обезбедуваат човечките суштества со една значајна рамка за ориентација кон другите луѓе, кон светот што ги опкружува и кон самите себеси“ (1973: 250 според Pavis, 1992: 8-9).

Антропологот, Едвард Хол⁸³ набројува три главни карактеристики на културата, околу кои се согласуваат повеќето антрополози:

„Таа не е вродена, но е научена; различните аспекти на културата се меѓуповрзани — ја допираш културата на едно место и сè друго е афектирано; таа е споделена и во ефект ги дефинира границите на различни групи (...) Културата е човеков медиум; не постои ниту еден аспект на човечкиот живот кој не е допрен и изменет од културата“ (Hall, 1989: 16 според Axtmann, 2002: 41).

Секоја уметност или уметничко дело егзистира во рамки на еден или друг културен контекст и неминовно ги отсликува состојбите кои таа ги преживува. Во книгата *Култура* на Крис Џенкс, се цитира мислата на еден од големите британски мислители на 19-тиот

⁸² Клифорд Џејмс Герц (Clifford James Geertz, 1926 — 2006) — американски антрополог кој дава голема поддршка на симболичката антропологија и кој повеќе од три декади беше највлијателниот културен антрополог во Америка.

⁸³ Едвард Т. Хол (Edward T. Hall, 1914 — 2009) — американски културен антрополог и експерт во областа на невербалната комуникација и интеракција меѓу членови на различни етнички групи. Тој извршил крос-културни истражувања на просторот и времето како форми на културна експресија.

век, Метју Арнолд⁸⁴ кој ја сметал културата како лек за дијагностицираните состојби во светот:

„Културата е големата помош за нашите моментални потешкотии; културата е потрагата по нашата тотална совршеност преку средствата на запознавање, на сите оние работи кои најмногу не засегаат, најдоброто кое е кажано и помислено во светот, и преку ова знаење, се јавува струење на свежа и слободна мисла врз нашите идеи и навики“ (Ibid според Jenks, 1993: 21).

Од друга страна, секоја култура егзистира во рамки на едно општество што било предмет на истражување на социјалниот антрополог Рејмонд Фирт⁸⁵ како зачетник на идеите за „акумулација“, „наследство“ и „трансмисија“:

„Доколку (...) општеството се земе како организирана целина на индивидуи со одреден начин на живот, културата е тој начин на живот. Доколку на општеството се гледа како на агрегат на социјални релации, културата е содржината на тие релации. Општеството ја нагласува човечката компонента, агрегатот на луѓе и релациите меѓу нив. Културата ја нагласува компонентата на акумулирани ресурси, нематеријални како и материјални, кои луѓето ги наследуваат, ангажираат, менуваат, додаваат и пренесуваат“ (Firth, Elements of Social Organization, 1951 според Jenks, 1993: 42).

Перформативната потрага обезбедува краток влез во „другите“ светови, преку телотворена игра и рефлексивност, со можност за будење на интеркултурна свест, дијалог и разбирање. Ен Екстмен⁸⁶ во книгата *Тело и јазик – интеркултурно учење низ драмата*, посочува дека во процесот на културна споредба на себеси со другиот, се создава едно ново место во играта каде што „локалниот“ жител и „странецот“ се сретнуваат и мешаат (Brauer, 2002: 12). Уште вели дека колку поинтензивно ги искусуваме културните нијанси, толку е подлабока транзицијата од еден свет во друг. Во рамки на контекстот на интеркултурната едукација, настанува состојба во која вербалното и невербалното заемно се информираат, телото станува примарното место на кое разликите и универзалностите се среќуваат и надминуваат (Axtmann, 2002: 38). Кубанскиот антрополог, Фернандо Ортиз, во книгата *Кубанскиот контрапункт: табако и шеќер*, го дефинира

⁸⁴ Метју Арнолд (Matthew Arnold, 1822 — 1888) — британски мислител, поет, литературен критичар со посебен интерес од областа на културата и нејзиниот „процесуален“ карактер.

⁸⁵ Рејмонд Фирт (Raymond Firth, 1901 — 2002) — социјален антрополог од Нов Зеланд, најпознат по своите истражувања за Маорите и останатото домородно население на Океанија и Јужноисточна Азија

⁸⁶ Ен Ахтман (Ann Axtmann) — танчарка која има кореографирано над 20-тина театарски дела, професорка за театарски и изведувачки уметности, писателка. Нејзин примарен интерес на истражување е потенцијалот на движењето во изразување на персоналното, социјалното и политичкото во и преку културите, телото и културната репрезентација, уметноста и духовноста, невербалната комуникација, театарската транскултурна изведба, етнографската практика, авангардните движења на 20-тиот век, танцова историја, теорија, едукација и стилови во разни култури, Лабанотација, кореографија, импровизација.

„транскултурното“ како алтернатива на „акултурацијата“ и како воведен текст во неговата книга се цитира мислата на Бронислав Малиновски⁸⁷:

„Секоја промена на културата (...) секоја транскултурација, е процес кога нешто се дава во замена за нешто што се зема, систем на давање и земање. Процес во кој двете страни на равенката се модифицирани, процес од кој произлегува една нова реалност, трансформирана и комплексна, реалност која не е обично натрупување на особини, ниту мозаик, но еден нов феномен, оригинален и независен“ (Ortiz, 1995: 11 Axtmann, 2002: 39).

Во книгата *Социологија на културата*, Рејмонд Вилијамс⁸⁸, за културата вели дека е процес на „култивација“ на видовите, а во однос на идеалистичката и материјалната култура, Вилијамс покажува како двата видно различни елементи се вкрстуваат со „посредството“, како централен концепт на интеркултурните едукативни ситуации кои го инкорпорираат телото и транскултурниот перформанс. Тој продолжува: „ (...) идејата за „отсликување“ — во која уметноста работи директно со отелотворување на препостоечкиот социјален материјал — е модифициран и заменет со идејата за „посредство“ (Williams, 1982:24 според Axtmann, 2002: 42-43). Африканскиот сценарист, новелист и теоретичар, Нгуги додава дека луѓето мора да ги мобилизираат сопствените центри за перцепција со цел да развијат многубројни перспективи од кои ќе може да се разбере светот: „Поместувајќи го центарот во двојна смисла — меѓу нациите и внатре во нациите — ќе придонесе за ослободување на светските култури од ограничувачките сидови на национализмот, класата, расата и полот“ (Ngugi, 1993: 17 според Axtmann, 2002: 44).

Според американскиот минималистички скулптор, Карл Андре⁸⁹, „Културата е нешто што ни е направено нам. Уметноста е нешто што ние ѝ го правиме на културата“ (Schjeldahl, 1984: 49 според Copeland, 2004: 217). Модерната уметност сакаше да даде отпор на силите на акултурацијата поради стравот од хомогенизацијата, комформизмот, механизацијата, субурбанизацијата — сите концепти од сивата декада на 1950-тите години кои придонесуваа за кумулативна смрт на духот. Модернистичкиот поглед на културата

⁸⁷ Бронислав Каспер Малиновски (Bronislaw Kasper Malinowski, 1884 — 1942) — полски антрополог, кој се смета за основач на етнографијата и кој важи за еден од најзначајните антрополози на 20-тиот век. Во својата долгогодишна работа развива посебна теорија на социјална антропологија позната како функционализам.

⁸⁸ Рејмонд Вилијамс (Raymond Williams, 1921 — 1988) — велшки академик, новелист и критичар. Неговите книги на полето на политиката, културата, масовните медиуми и литературата дадоа огромен придонес на марксистичката критика на културата и уметноста. Неговата работа ја постави основата на полето на културните студии и културно — материјалистичкиот пристап.

⁸⁹ Карл Андре (Carl Andre, 1935) — американски минималистички уметник кој е препознатлив по скулптурите во линеарен и мрежен формат.

најдобро го претставува Лајонел Трилинг⁹⁰ во своето дело *Фројд: Во рамките и надвор од културата*:

„На одредена точка од историјата на Западот, можеме да кажеме со прикладност дека во времето на Русо – луѓето почнале да мислат дека нивната судбина не е во релација ниту со Господ, ниту со индивидуалните личности кои се нивни соседи, ниту со материјалните околности туку со идеите, претпоставките и манирите на еден голем социјален тоталитет. Доказот за ова може да се пронајде во литературата, во својата преокупација со ново откриените странски култури кои, една во однос на друга, служат за критика на нашата сопствена (култура) (...)“ (1968: 104-5 според Copeland, 2004: 217).

Модерното општество креира сè повеќе мултикултурни социјални групации во кои поради растот на глобализацијата, миграцијата и интеркултурната размена доведуваат до зголемено мешање на културите каде што за „зголемен број на луѓе се вели дека живеат ‘меѓу културите‘. Тоа значи дека се идентификуваат со повеќе од една етничка припадност, раса и религија“ (Martin, Nakayama, Flores, 2002: 33 според Samovar, Porter, McDaniel, 2010: 168). Културната размена во глобалните општества е поврзана со мноштво меѓузависни економски, политички, технолошки и социјални врски. Глобалната меѓуповрзаност и културната динамика на светот има директно влијание на нашите животи. Интензивната поврзаност на светот го сочинува основниот темел на глобализацијата, која е продукт на: „порастот на светската трговија и бизнис активности кои го следат, подобрувања на телекомуникациите, лесно складирање на податоци и нивна трансмисија, зголемени средства и можности за бизнис и рекреативни патувања“ (Bird and Stevens, 2003: 397 според Samovar, Porter, McDaniel, 2010: 2-3). Во ова глобално време на брзи промени, сè повеќе се зборува за создавање на една транснационална културна група за која Бирд и Стивенс ќе речат:

„Сè почесто, една идентична и хомогена група се појавува во рамки на светската бизнис заедница. Оваа група не споделува иста географска локација, социоекономска класа, религија, локален јазик ниту национална култура. Сепак тие делат заеднички вредности, односи, норми, јазик и однесувања. Со едната нога во својата домашна култура, а со другата во глобалната арена, тие се членови на една идентична, видлива глобална култура. Во некои случаи, тие имаат повеќе сличности со другите, активни во глобалното село отколку со тие од својата национална култура. Тие се членови на она што се идентификува како растечка *глобална култура*“ (Bird and Stevens, 2003: 397 според Samovar, Porter, McDaniel, 2010: 11).

⁹⁰ Лајонел Трилинг (Lionel Trilling, 1905 — 1975) — американски литературен критичар, есеист, писател на кратки приказни и учител. Еден од водечките американски критичари на 20-от век на современите културни, социјални и политички импликации во литературата.

Во својата колекција на есеи, *Чување на верата*, филозофот Корнел Вест⁹¹ отвора дискусија за начинот на кој социјалните и политичките фактори се поврзани со креацијата, анализата и историјата на уметноста, истакнувајќи ја промената во сензибилитетот на индивидуите кои ги нарекува „новите културни работници“. Тој ги дефинира како уметници и критичари, но го користи терминот и пошироко мислејќи на една разновидна групација на мажи и жени кои се вклучени во креацијата на уметноста. Овие „културни работници“ чија цел е да создадат инклузивна перспектива на уметноста и културата, ги бришат границите кои традиционално ги раздвојувале културните и академските институции. Тоа се индивидуалци со висока свест кои ја реосмислуваат својата улога во општеството со „новата политика на различноста“ (John O. Perpener III, 1999: 337). Тој продолжува:

„Карактеристичната особина на новата културна политика на различност е отфрлање на монолитното и хомогеното во име на различното, многустраното и хетерогеното; одбивање на општото, генералното и универзалното за конкретното, специфичното и посебното; и историзирање, контекстуализирање и плурализирање со истакнување на условното, привременото, непостојаното, прелиминарното, движечкото и променливото“. Овие тенденции не се нови во уметноста, но она што е ново во културната политика на различноста е степенот до кој се нагласуваат конфронтирачки прашања како „екстерминизам, империја, класа, раса, пол, сексуална ориентација, возраст, нација, природа и регион“ (West, 1993:3 според John O. Perpener III, 1999: 337)

За да може да се разбере улогата на уметноста и културата во современото општество, мора да се согледа историскиот континуум на конфликтот во културната политика кој бил формиран од трите историски периоди: антагонистичките релации на западната и незападната култура, долговековниот европски експанзионизам и империјализам, светската супер сила на Америка и деколонизацијата на земјите од Третиот свет (John O. Perpener III, 1999: 337).

Во глобалната размена на идеи, информации, погледи, интереси, стануваме сведоци на човечка, економска, политичка, научна и уметничка кооперација која непрекинато води до нови откритија, иновации и инвентивни решенија кои не би настанале без непречената комуникација и средбата на луѓето од четирите страни на

⁹¹ Корнел Вест (Cornel West, 1953) — е американски филозоф, политички активист, социјален критичар, автор. Вест се занимава со прашањата на расата, полот и класата во американското општество како и со прашањата на христијанството, црната црква, марксизмот, неопрагматизмот, трансцендентализмот.

светот. Глобализацијата повлече години на откритија, кога западниот свет воспостави контакт со другите светови на една масивна скала преку брзата колонизација, истражување, комерцијализација и доминација меѓу самите општества. Таквата соработка настана на сите општествени нивоа, а не ја одмина ниту уметноста која денес се смета за моќен инструмент на интеркултурното разбирање, комуникација и почитување на различноста. Уметноста функционира како центар за интерпретации, служи како архива на различните културни светови (со заштита на колективните мемории) и експресија на личните идентитети со размена на идеи и идеали кои лесно можеме да ги истражуваме доколку сме запознаени со културниот диверзитет и дијалог (Goncalves, 2016: 6). Кога посетуваме интернационални уметнички изложби, гледаме странски филмови, слушаеме светска музика, патуваме на меѓународни саеми, фестивали, архитектура, тогаш сме подложни на влијанијата на другата култура и културата на Другиот. Постепено, спокојно, невидливо, ги додаваме културните шаблони, димензии и форми во нашата внатрешна комплексност и во мноштвото на идентитети кои ги поседуваме.

Во Европа, никогаш не можело да се зборува за една европска култура, туку за културите на Европа, секоја одбележана со својата посебност. Глобализацијата и новата интернационална размена аплицираше нови информациски и комуникациски технологии на европскиот пазар на луѓе, идеи и иновации. Тоа значеше развој на културни политики кои би биле соодветни на актуелните транзиции. Извештајот на УНЕСКО, „Нашиот креативен диверзитет“ ги постави централно прашањата за уметничката креативност, културниот развој и културната политика како насоки за развој не само на интелектуалниот живот, но и на економијата, етиката и граѓанското општество (Cliché, Mitchell, Wiesand, 2002: 15-16 според World Commission on Culture and Development, *Our Creative Diversity*, UNESCO, Paris, 1996, p. 78). Новите работни практики на уметниците и културните работници подразбираа надминување на традиционалните граници со ново менаџирање на креативноста и иновативни културни иницијативи, проекти и практики (Creative Europe, 2002: 17-18).

Декларацијата за интеркултурен дијалог и превенција на конфликти (The declaration on intercultural dialogue and conflict prevention) од конференцијата на

европските министри за култура од 2003 година, го дефинира интеркултурниот дијалог како:

„Алатка за промоција и заштита на концептот на културната демократија, вклучувајќи ги видливите и невидливи елементи кои ги згрижуваат сите форми на културен диверзитет, манифестирајќи се низ мноштвото идентитети, било индивидуални или колективни, во трансформирани и нови форми на културна експресија. Интеркултурниот дијалог мора да ги опфати сите можни компоненти на културата без исклучок, било да се однесува на културни компоненти во строга смисла или политички, економски, социјални, филозофски или религиозни. Во таа смисла, на пр.: интеррелигиозниот дијалог мора да се согледа во услови на своите културни и социјални импликации наспроти јавната сфера“ (Goncalves, 2016: 7).

Во однос на *прифаќањето на различноста*, Истражувачкиот институт на Европската унија, ЕРИКартс (ERICarts), го претставува интеркултурниот дијалог како интерактивен комуникациски процес кој резултира со хибридни исходи, и го дефинира концептот:

„Интеркултурниот дијалог е процес на отворена и достоинствена размена на погледи меѓу индивидуи, групи и организации со различно културно потекло и начин на мислење. Негови цели се: да развие подлабоко разбирање на различните перспективи и практики; да ја зголеми партиципацијата; да обезбеди слобода на изразување и способност за избор; да осигура еднаквост; и да го подобри креативниот процес. Во таа насока, процесите или средбите на интеркултурниот дијалог треба да одат подалеку од едноставната ‘толеранција на другиот’ и можно е да подразбираат креативни можности кои ги конвертираат предизвиците и погледите во иновативни процеси и нови форми на експресија. ‘Споделените процеси’ во кои се одвиваат тие процеси, може да бидат лоцирани надвор од физичките простори, сместени во медиумите или виртуелната околина“ (Sharing diversity, ERICarts institute 2008 pp.XIII, <http://www.interculturaldialogue.eu>).

Универзалната декларација на Унеско за културниот диверзитет (2002) говори за културниот диверзитет како за едно живо наследство кое го овозможува опстанокот на човештвото и ја попречува сегрегацијата и фундаментализмот во име на културните разлики. Универзалната декларација ѝ помага на индивидуата не само да ја согледа и спознае другоста во сите свои форми, туку да го спознае и плурализмот на сопствениот идентитет во општества кои и самите се плурални:

„Културата зема различни форми низ времето и просторот. Диверзитетот е олицетворение на уникатноста и плурализмот на идентитетите на групите и општествата кои го сочинуваат човештвото. Како извор на размена, иновација и креативност, културниот диверзитет е неопходен за човештвото како што биодиверзитетот е неопходен за природата. Во таа смисла, тоа е заедничко наследство на човештвото и треба да биде препознаено и прифатено како бенефит на сегашните и идните генерации“.

„Во нашите се поразлични општества, есенцијално е да се обезбеди хармонична интеракција меѓу луѓето и групите со плурални, различни и динамични културни идентитети како и нивната волја да живеат заедно. Политиките за инклузија и партиципација на сите граѓани се гаранции за социјалната кохезија, виталноста на граѓанското општество и мирот. Вака дефиниран, културниот плурализам внесува експресија во реалноста на културниот диверзитет. Културниот плурализам, како нераскинлив од демократската рамка е спроводник на културна размена и на процветот на културни капацитети кои го одржуваат јавниот живот“.

„Културниот диверзитет го проширува спектарот на можности кои се отворени за секого; тој е еден од темелите на развојот, согледан не само како услов за економски раст, но и како средство за постигнување позадоволителен интелектуален, емоционален, морален и духовен опстанок“ (Universal declaration on cultural diversity, <http://unesdoc.unesco.org>).

3.7. Танцувајќи го новиот интеркултурализам

Последните стотина години сме сведоци на една културна реалност која е подложна на интензивни радикални промени. Живееме во свет на културна размена меѓу луѓе од различни култури и националности кои слободно комуницираат и се мешаат во еден динамичен простор на реутврдување на сопствените идентитети, со можност за изведувачките уметности да создадат богата слика за светот во кој живееме (Martin, 2004: 1). Денеска, европскиот театар во Њу Делхи или кинескиот театар во Лондон не се ниту реткост, ниту новина, но се дел од редовните програми на театрите, фестивалите, турнеите и културната размена. Оваа размена не е ниту мултикултурализам, со симултано постоење на две култури една до друга, ниту крос-културализам каде што луѓето од една културна позадина ги учат формите на другата и ги практикуваат, но е интеркултурализам како област на заемна интеракција во која континуирано се создаваат нови културни форми (Martin, 2004: 2).

Инспирацијата на европскиот театар од неевропските изведувачки стилови беше одлучувачка за судбината на театарот на 21-тиот век. Од откровенијата на Арто во следењето на балискиот театар⁹² или импресиите на Брехт, гледајќи го Меј Ланфан⁹³ во Пекиншката опера, придонесоа за цела една историја на впечатоци кои го

⁹² Балиски театар (Balinese theatre) — е театар што подразбира изведба на танцот *јангер* (традиционален женски танц), *пендет* (традиционален танц на Бали, Индонезија) и изведбата под маски на *топенг* (драмска форма на индонезиски танц).

⁹³ Меј Ланфанг (Mei Lanfang, 1894 — 1961) — еден од најпознатите оперски пејачи/актери/танчари во Пекиншката опера во модерниот кинески театар.

револуционализираа европскиот театар. Готовски бараше поголемо разбирање на актерската работа, истражувајќи ги вежбите на танцот *катакали*, додека Питер Брук ја истражуваше културната специфика во своите мултикултурни компании, Еуџенио Барба⁹⁴ правеше анализа на динамиката во театарскиот свет. Роберт Лепаж⁹⁵ својата инспирација ја влечеше од театарот *бунраку*⁹⁶; Беркоф⁹⁷ од танцовата драма *кабуки*⁹⁸; додека Аријана Мнушкина⁹⁹ од стиловите, сликите, ритмите и боите на различни азиски практики кои извонредно ги комбинираше во својот современ театар (Martin, 2004: 2-3).

Интеркултурниот театар се фокусираше на создавање на одредена мизансцена, каде што различните културни традиции, текстови, артефакти коегзистираат во една доминантна западна драматуршка рамка. Политичката импликација на статусот на човекот како туѓинец/странец стана централна критика на интеркултурните театарски проекти кои најчесто ги креираа луѓе приоѓајќи им на културните разлики од една бела, западна перспектива (Mitra, 2015: 14). Оттука, се појави неопходноста да се помести интеркултурниот театар од неговата историска репутација како еднонасочен западен имератив кој ѝ приоѓа на незападната другост кон една двонасочна реалност на постојани преговори на мноштвото другости од перспектива на Другиот (Mitra, 2015: 15).

Мизансцена (франц. *mise en scène*) е една ригорозна лабораторија која ги истражува културните репрезентации со посредство на сцената и аудиториумот во време на една интеркултурна размена (Pavis, 2005: 1). Терминот интеркултурализам, но не мултикултурализам или транскултурализам е најсоодветен да се објасни размената на цивилизациите меѓу културите (Pavis, 2005: 2). Мешањето на културите најдобро го објаснува Павис со теоријата на песочниот часовник каде што културата-извор се меша

⁹⁴ Еуџенио Барба (Eugenio Barba, 1936) — италијански автор и театарски директор, основач на театарот „Один“ (интеркултурен интерес за доближување на различни театарски традиции) и основач на интернационалната школа за театарска антропологија.

⁹⁵ Роберт Лепаж (Robert Lepage, 1957) — француско-канадски сценарист, филмски директор, режисер. Еден од канадските најценети театарски уметници.

⁹⁶ Бунраку (англ. Bunraku) — форма на традиционален јапонски куклен театар основан во Осака на почетокот на 17-тиот век.

⁹⁷ Стивен Беркоф (Steven Berkoff, 1937) — англиски актер, сценарист и директор. Неговата работа е под влијание на грчкиот театар и театарот кабуки, во која ги користи техниките на театарските практичари Арто и Брехт.

⁹⁸ Кабуки (англ. Kabuki) — класична јапонска танцова драма. театарот *кабуки* е познат по стилизацијата на своите драми и по шминката на своите изведувачи.

⁹⁹ Аријана Мнушкина (Ariane Mnouchkine, 1939) — француски сценски режисер. Таа е основач на ансамблот на сценската авангарда во Париз познат како Театар на сонцето (Theater du Soleil) во 1964 година. Таа го води секторот за уметничка креација на францускиот универзитет и е почесен професор за изведувачки уметности на Универзитетот во Рим III, како и на универзитетот „Оксфорд“.

постепено со странската култура и обратно, исто како што во перформансот се случува трансферот од една култура во друга. Мизансцената има централно значење за интеркултурниот театар зашто таа посредува меѓу различни контексти и култури, различни традиции и методи на актерска игра (Pavis, 2005: 3). Тоа е театарски перформанс на мешани традиции и различни стилови, лесно преводлив од еден јазик на друг, со можност за покривање на просторот и времето во различни насоки. Мизансцената е естетски експеримент на Брук, Мнушкина, Барба во работата со своите мултикултурни групи (Pavis, 2005: 6-7). Во делото *Танцувајќи го Фауст*, Еуџенио Барба нуди пример за интеркултурна мизансцена, за тоа како еден западен режисер може да работи со јапонски и индиски танчар на сцената преку една реелaborација на јапонската и индиската гестовна традиција. Еволуцијата на Фаустовиот мит го иницираше издигнувањето на индивидуалното од семејното, социјалното и националното, тоа значеше раѓање на индивидуализмот и аспирацијата за слобода и знаење. Конфронтирани со силата на индивидуализмот, јапонскиот и индискиот танчар, кои припаѓале на различни кореографски традиции, строго кодифицирани, морале да ги прекршат своите традиции и да навлезат во еден нов „гестовен“ дијалог, еден со друг, со што го реконструирале целиот мит со својот танц (Pavis, 2005: 157). Материјалот на делото се изведувал преку танцовото тело на танчарот, но со англиските инструкции на Барба. Танчарот се инкорпорирал во перформансот преку кодификација на „странското“ тело, гестовите и ритмите кои морал да ги толерира и да импровизира. Двајцата танчари поминале низ процесот на акултурација (културна адаптација) со што движењето поминало низ процес на источно кодирање во западно декодирање преку мизансцената. Импровизацијата на танчарите првенствено значела обликување на телесниот материјал, врз кој мизансцената понатаму направила семиотичка, идеолошка, наратолошка и културна реелaborација (Pavis, 2005: 159). Притоа, Барба настојувал да ја зачува различната посебност на своите танчари, но и да ја усогласи во еден единствен субјект кој ќе одговарал на западната визија на *Фауст*. Сакал да ја задржи културната „транспарентност“ низ која културите ќе се гледаат преку културите и настојувал свеста за различноста да остане недопрена (Pavis, 2005: 172). Интеркултурниот интерес, Барба го истражувал во *Театарот „Один“* во кој се работело на една центрипетална митологија каде што театарот не тежнеел кон еден идеален модел, но тежнеел кон разновидноста на театарските подвидови и нукулци (Петровска-

Кузмановска, 2004: 8-9). Театарската антропологија на Барба подразбирала „истражување кое се занимавало со однесувањето на човекот во мигот на користење на неговото физичко и ментално присуство во одредена организирана ситуација на сценската изведба, врз основа на принципите кои се користат во секојдневниот живот“ (Петровска-Кузмановска, 2004: 10). Различни изведувачи во различно време и на различно место, независно од стиловите на своите традиции, тргнувале од општи принципи, „мали совети“ или информации полезни за сценската практика (Барба според Петровска-Кузмановска, 2004: 39). Современите западни изведувачи имале голема потреба од овие „совети“ што давале една ориентација во уметничката креација. Од друга страна, „традиционалните изведувачи од Ориентот имале базичен, проверен 'апсолутен совет', правила во уметноста, кои кодификувале затворен изведувачки стил, со кој сите изведувачи на одредениот жанр требале да се усогласат“ (Барба според Петровска-Кузмановска, 2004: 40). Изведувачите што работеле во мрежата на кодирани правила имале поголема слобода од оние што биле заробени во произволноста и непостоењето правила, како на пример, изведувачите на Западот. Меѓутоа, прецизните и практични совети кај изведувачите на Ориентот постоеле како нешто апсолутно затворено за влијанијата на другите традиции и искуства, односно, не се практикувала друга форма на театар или игра со цел да се зачува чистотата на стилот на изведувачот и сопствената уметност. Ова нужно, довело до стерилитет и загрозување на интеркултурната танцова иднина. Конечно, театарот мора да остане отворен за контактите со другите театри заради пронаоѓање на заеднички принципи за пренесување на сопственото искуство, со што од една страна би се избегнало стерилното осамување, а од друга ризикот од отвореност кој би довел до „промискуитет“. Според Еуџенио Барба, „театрите си личат поради своите принципи, а не поради своите претстави“ (Барба според Петровска-Кузмановска, 2004: 42).

Питер Брук, за успехот на интеркултурниот перформанс, нужно инсистирал на активната подготовка на актерите кои за да можеле успешно да го пренесат културниот трансфер од една на друга сцена, морале да поседуваат културно адаптирани техники, неодвоиви од нивните тела. Брук во *Махабхарата* не настојувал да ја асимилира културата која ја обработувал, но да ја доближи до публиката, длабочината и сржта на хинду цивилизацијата (Pavis, 2005:190). За театарската култура, самиот рекол:

„Ние го бараме сето она што внесува живот во самата култура. Наместо да ја земеме културната форма како што стои, ние пробуваме да го откриеме она што ја анимира таа форма. Актерите треба да излезат од своите сопствени култури и стереотипи, колку што можат повеќе“ (Brook, 1973, според Pavis, 2005: 190).

Во театарот, интеркултурализмот се користи како алатка за естетска интервенција и креација на нов начин на политичко и филозофско размислување на човекот во обликување на интеракциите со другите луѓе. Според познатиот писател, Рустом Баруча¹⁰⁰, интеркултурализмот „се однесува на политичките и филозофските принципи кои го нијансираат начинот на кој личноста се однесува и влегува во интеракции со другите луѓе, артефакти, политики и традиции од културите, кои се различни од сопствената (Barucha, Dialogue според Mitra, 2015: 15). Потребата за разликување на интеркултурализмот од државниот мултикултурализам ја потенцира Баруча: „би кажал дека ни е потребен терминот „интеркултурализам“ зашто е политичка нужност на уметниците, граѓаните во пронаоѓање начини за спротивставување на државно-детерминираниот мултикултурализам“ (Barucha, Dialogue, 10 според Mitra, 2015:15). Според Тед Кантл¹⁰¹,

„Интеркултурализмот денес обезбедува можност за замена на мултикултурализмот како концептуална и политичка рамка и развива нов позитивен модел кој ја поткрепува кохезивната заедница. Истовремено придонесува за една нова визија во учењето како да се живее заедно во еден глобален, супер-различен свет“ (Cantle, Interculturalism 2 според Mitra, 2015: 21).

Развојот на интернационалниот транспорт, туристичката индустрија и широката употреба на филмот и камерата, го направија светот едно „глобално село“ во кое ритуалите што порано беа само чудни звуци и слики, сега станаа постојано достапни. Можеби нивната достапност го предизвикаа театарскиот практичар Ричард Шекнер¹⁰² да ги препознае и користи. Интеркултурната мисла на Шекнер поаѓа од една „конфронтација со другиот“ како единствен „начин за продлабочување на сопствената смисла“, но со еден проблем во смисла кога Другиот не е друг, но е проекција на сопственото его, тогаш сето станува глорификација на своината (Bharucha, 2005: 28). Тој смета дека постојат

¹⁰⁰ Рустом Баруча (Rustom Barucha, 1953) — независен писател, драматург, културен критичар во Калкуга, Индија. Негова специјалност е интеркултурализмот, глобализацијата, театарот, секуларизмот, јавната култура, културна размена.

¹⁰¹ Тед Кантл (Ted Cantle, 1950) — основач на Институтот за општествена кохезија и водечки англиски авторитет за општествена кохезија и интеркултурни релации.

¹⁰² Ричард Шекнер (Richard Schechner, 1934) — е теоретичар на изведбата, театарски директор, автор, уредник, универзитетски професор. Шекнер ја комбинира својата работа кон теоријата на изведбата со иновативни пристапи кон широкиот спектар на изведбата што подразбира театар, драма, ритуал, танц, музика, спорт, забава, политика, и др., со цел да се разбере изведбата не само како објект на студија, но како активна уметничко-интелектуална практика.

сличности меѓу различни културни контексти и дека структурата вградена во една културна традиција може да биде „преведена“ на поинаков начин кој одговара на друга културна традиција и дека еден одреден ритуал е променет кога тој ритуал се трансплантира од една култура во друга за што објаснува: „не го играв значењето, но ја играв физичката акција. Одиш во друга земја за да ја видиш сопствената појасно“ (Schechner, 1978:97 според Bharucha, 2005:32). Шекнер не зборува за утврдување на граници меѓу нациите, но за еден „нов информациски ред“, за една панчовечка комуникација или панчовечко тело која е возможна преку медијација на „култура по избор“ зашто луѓето кои ја бираат својата култура можат да ги надминат ограничувањата на сопствените културни услови (Bharucha, 2005: 39). Гротовски преку интеркултурната работа во својата лабораторија согледал дека во Индија постои една рамка која ја поврзувала „индивидуалната“ вистина на изведувачот со „универзалната“ вистина воспоставена преку специфичен систем на знаци, додека ваква карактеристична рамка не постоела на Западот и тука Баруча додава: „Во неговото општество, каде што религијата била политизирана и доведена до догма, не постоело 'заедничко небо' на верувања кои ги поврзувале актерите со гледачите“ (Bharucha, 2005: 27).

Постојаните крос-културни средби во уметноста создале нови хибридни форми што и понатаму биле подложни на мешање и припојување кон нови форми што ја направиле областа на изведувачките уметности делумно „промискуитетна“. Нормално секоја етничка група се поистоветува со културните форми и идентитетот на својата земја, но веќе втората односно третата генерација се поистоветуваат со културата на земјата во која живеат. Оттука, понатаму се изродуваат најбогатите интеркултурни уметнички форми создадени од уметници со различни културни позадини кои со својата посебност и индивидуалност ја збогатуваат културната сцена (Martin, 2004: 4). Практичните чекори на интеркултурниот перформанс мораат да имаат чисто утврдена цел со јасна употреба на телото, гласот, тајмингот со цел да се постигне квалитетна комуникација со пренесување на вистинската порака во вистинското време.

Во рамки на уметничкиот свет, танцот ужива посебно место во изведувачките уметности, а со тоа и танчарите односно нивните движења. Според Мерси Кенингем, неможе да се разбере танцот без танчарот, ниту да се објасни танцот без да се види, и

всушност вистинска средба со танцот настанува само во перформансот (изведбата) и самата изведба зависи од нејзините танчари, од телата на самите изведувачи, нивната моќ и способност. Тоа може да го видиме во низа балетски примери како оној на големиот кореограф Мариус Петипа кој вметнал 32 фуетеа¹⁰³ во третиот чин на *Лебедово езеро* поради способноста на неговата балерина Пјерина Лењани¹⁰⁴ која била во можност тоа да го изведе, како малкумина во тоа време (McFee, 2010: 122). Во праксата, различната поставеност на едно исто балетско дело подразбира изведба остварена од различна танцова компанија, поинаква сценска подготовка и костимско решение, па дури и различни комбинации на движења. Но, сепак сите тие различни решенија се сметаат за едно исто уметничко дело, едно исто авторство зад кое стои едно или повеќе реномирани имиња (McFee, 2010: 129). Нејзината/неговата субјективност (се мисли на танчарот) се одразуваат на различна изведба на едно исто дело во смисла на различност на изведбата која е исклучително експресивна или чисто техничка и за која спектаторот можеби не може детално да даде објаснување, но кој ја доловува разликата низ изведбата на телото и личното мајсторство на танчарот. *Сепак, културната различност на танчарите не е пресудна за изведбата на една танцово тело, напротив танчарите од различни културни средини еднакво успешно можат да ги изведуваат големите класици на балетската уметност или современите кореографски дела зависно личната техничка способност, амбиции и посветеност.*

Концептот за заемна коегзистенција и културен диверзитет во балетот има долга историја. Големи композитори како Чајковски, Делиб, Глазунов создавале музика како единство на мелодични мотиви од различни национални култури. Во балетската историја, овој тип на поврзување на различни содржински делови кои потекнувале од специфични национални традиции се познати како карактерни игри. Таков пример имаме во балетот *Лебедово езеро*, за кој Чајковски напишал мазурка (полска игра), неаполитанска, шпанска, унгарска игра препознатливи како карактерни игри, на кои подоцна им ја додал и руската игра или во неговиот последен балет *Оревокршачка* што се смета за врв на неговото творештво, Чајковски отишол чекор понатаму и својот интерес го насочил надвор од

¹⁰³ Фуеје (франц. fouetté) — балетско вртење на една нога односно вртење во место без подместување.

¹⁰⁴ Пјерина Лењани (Pierina Legnani, 1868 — 1930) — италијанска примабалерина на Миланската „Ла Скала“, а подоцна и на Царскиот балет во Маринскиот театар. Има постигнато големи балетски остварувања во балетите на кореографот Мариус Петипа и е првата балерина што извела 32 фуетеа на балетската сцена.

европските граници, кон националните игри како кинеската и индиската игра (Zdravkova-Djeparoska, 2012: 2).

Танцот како интегрален дел на културата го апсорбира социјалното и политичко влијание низ креацијата на три културни модели: *мултикултурниот, интеркултурниот и транскултурниот модел* со конструкција и креација на танцов јазик над националните, етнички граници. Било да говориме за традиционалниот танц, фолклорниот танц и за балетот, секогаш мислиме на алатки за јазична конструкција на танцовата уметност. ***Интеркултурниот модел* настанал како модел на заемна комуникација, контакт и размена низ перформансот.** Интеркултурниот модел е реален, креативен и продуктивен процес во театарската и сценската практика. Интеракцијата е основа на делото, темел на сценската игра која подразбира спој на различни изведувачки стилови и создавање на хибриди. „Интеркултурниот театар создава хибридни форми врз повеќе или помалку свесно мешање на изведувачките традиции од различни културни подрачја“ (Pavis 1996: 8 според Zdravkova Djeparoska 2014: 254). Во балетската историја сретнуваме хибриди на различни танцови техники на заедничка сцена и во заедничко време. Прв таков пример е балетот *Жар птица* на Михаил Фокин, создаден за *Руските сезони* во 1910 година (Fokine, 1981: 143 според Zdravkova Djeparoska, 2014: 254). Во делото *Бакхти*, Морис Бежар користел индиска музика, индиски детали, но класична западна кореографија откриена низ мистиката на Истокот. Тој контраст го направил делото единствено. Бежар како кореограф бил воодушевен од источната магија и под таквото влијание создал низа танцови дела меѓу кои и *Наш Фауст* каде што споил експресивни источни движења и класични балетски комбинации (Zdravkova Djeparoska, 2014: 252-253).

Интеркултурализмот како и мултикултурализмот или транскултурализмот според Павис, се соодветни да се разбере дијалектиката со која културите меѓусебно си ги разменуваат доблестите (Петровска-Кузманова, 2005: 5). Од една страна, интеркултурализмот служи како средство за оживување на старите театарски форми кои станале стерилни, но од друга страна и начин на одржување во живот на традиционални театарски форми кои се во фаза на изумирање. Во втората половина на 20-тиот век истражувачкиот дух на театарските работилници на: Еуценио Барба, Питер Брук, Јиржи Гротовски, Ричард Шекнер, Роберт Вилсон, Аријана Мнушкина придонесуваат за

создавање на една нова театарска естетика наречена интеркултуралност (Петровска-Кузманова, 2005: 6).

Денес, пред нас стои отворена можност за глобално културно разбирање. Се актуелизира прашањето: дали сме сведоци на една нова синтеза на комуникации? Современата естетика на претставување сè повеќе тежнее кон перформансот, а сè помалку кон театарот. Стравот е дека модернизацијата ќе ги претопи уникатните култури во една безлична светска и веројатно западна култура. Во таа насока, за да се заокружи концептот за интеркултурализмот, најсоодветна би била мислата дека: „Интеркултурниот театар може да служи како културен модел, во кој интеркултурализмот како феномен не води кон концептите за хомогенизација на културите, туку разликата се прекршува преку интеркултурниот театар, тој не ја заменува традиционалната театарска форма со друга, туку ги мултиплицира начините на комбинирање, мешање и реструктурирање на разни елементи преземени од различни театарски традиции “ (Петровска-Кузманова, 2005: 8-9).

4. АНАЛИЗА И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА НА РЕЗУЛТАТИТЕ ДОБИЕНИ ОД ИСТРАЖУВАЊЕТО

4.1. Анализа на транскрипти од интервју

„Текстот“¹⁰⁵ на ова квалитативно истражување подразбира анализа на транскриптите од полуструктурираните интервјуа, добиени од реномирани македонски уметници и останати уметнички профили кои се директно или индиректно инволвирани во танцовата уметност. Добиените материјали од интервјуата му служат понатаму на интервјуерот за да добие една комплетна слика за творечката дејност на интервјуираните лица во нивната креативна комуникација и активно создавање на еден или друг вид танцова уметност. Интерпретацијата на текстот не може да се окарактеризира како вистинита или лажна затоа што таа е една од многуте можни интерпретации на истиот текст. За да се создаде една интерпретативна приказна од транскриптите на интервјуата, процесот мора да мине низ разновидни етапи: на активно слушање, на рација, јазик и контекст затоа што оваа разновидност на анализата дозволува да се прикажат димензиите низ кои луѓето ги конструирале и реконструирале своите идентитети, низ индивидуалноста или комплексноста на животот (McCormack, 2000: 282). Сето ова значи истражување на комплексните интеракции меѓу уметникот и општеството, конструирани преку танцот односно танцовиот јазик на сцената и сите материјални односно духовни предуслови за остварување на креативниот подвиг. Таа конструкција односно реконструкција создава значења преку приказни кои лежат на животното искуство на интервјуираните лица, кои со помош на јазикот како централно средство за анализа на транскриптот (McCormack, 2000: 286), конструираат реалност која егзистира во еден културен контекст на општествени, политички, историски услови на општеството во кое се раскажуваат или прераскажуваат конкретните уметнички приказни (McCormack, 2000: 287).

Во таа насока, најпрво се анализираани и интерпретираните транскрипти од интервјуата (транскрипт со бр. 1 и транскрипт со бр. 2) на двете примабалерини поради

¹⁰⁵ Свкупниот текст од транскриптите на интервјуата може да се најде во прилогот на магистерскиот труд.

нивната класична балетска определба која дозволува интерпретација на еден заеднички балетски „текст“, но во насока на анализирање на оние конкретни делови од интервјуата, кои се цел на ова истражување, а кои се однесуваат на невербалната комуникација и универзална препознатливост на танцовата уметност како средство за непречена интеркултурна средба.

Целта на овие интервјуа е да се прикаже говорот на танцот преку искуството на двете примабалерини, кои како првенки на Македонската опера и балет, твореа во различни временски периоди на балетската сцена на националната институција и одново ја запишуваа балетската историја. Како интервјуер, мора да забележам дека и двете интервјуирани лица имаа слични одговори на дел од поставените прашања во интервјуто особено воведниот дел на прашања за личната определба кон својата уметничка професија, за која одлучно се согласија дека единствено со љубов и посветеност се усвојува исцрпната балетска азбука и дека сопствениот идентитет и животниот стил на уметникот е изграден на сцената и зад неа, преку играта и чекорите на балетската уметност. Двете примабалерини во однос на невербалната комуникација на балетот, потенцираа дека балетскиот уметник единствено преку тивкиот говор на телото и неговата „пластика“, ја прикажува емоцијата, мислата, идејата и ја пренесува на публиката со еден личен, невербален потпис на игра, со што се дава потврда за универзалната препознатливост на телесноста и нејзината експресија која може да послужи како кратко разјаснување на истражувачкото прашање во однос на невербалната комуникација на танцот, поставено погоре во трудот, а во однос на генералната хипотеза.

Еден дел од интервјуто е посветен на партнерската игра односно дијалогот меѓу балетските партнери без кои е невозможна балетската интерпретација на сцената. Балерините сметаат дека партнерската игра е врвот на балетската уметност, и како таква претставува игра на две тела која може да опстане единствено преку заемната почит и отворена комуникација на партнерите. Тоа е сценско опкружување што ја бара истата искреност, отвореност и комуникативност со Другиот, без оглед на неговата културна, етничка или национална различност. Со други зборови, за постигнување беспрекорно совршенство на движењата, мора да постои апсолутна доверба во другиот, а ослободеност од стереотипите. Понатаму, и двете балерини, ја спомнуваат мизанцената како едно

театарско мајсторство што секој уметник мора да го поседува како начин на гестикулативно пренесување на идеите и емоциите преку нова и поинаква танцова комуникација.

Во однос на своите национални односно интернационални искуства, тие се апсолутно задоволни со постигнатите уметнички дострели зашто, како што велат, основната цел на танчарот е да ужива во танцот во сите негови форми и на сите сцени. Со други зборови, секоја сцена, сама по себе е еден мал уметнички свет кој претставен пред другите ја пренесува истата порака, секогаш и насекаде: порака за љубов, еднаквост, хуманост. И танцот, како и сè друго во животот бара балансирање меѓу професионалните, семејните и воопшто социјалните услови на опкружувањето зашто тој не е изолирана појава, но е длабоко вкоренета во историските и културните контексти на егзистенцијата на една нација, на локалната и глобалната сцена. Затоа, како завршна мисла од двете интервјуа се добива заклучокот дека танцот е универзално средство за пренесување пораки преку движењата на телото и експресијата на емоциите, една уметност која нужно ги следи новите танцови текови и која им помага на луѓето од различни културни подрачја и средини да комуницираат меѓу себе, надминувајќи ги сите пречки и недоразбирања за интеркултурна средба.

Интервјуто направено со г-ѓа Татјана Петковска, долгогодишен професор и театролог, даде една анализа на истражувачките прашања како цел на тематски интерес на трудот. Самото интервју понуди нејзино професионално видување на прашањата за гестот, сценските движења, невербалниот говор на танчарот и интеркултурната комуникација како предмет на интерес. Гестот, како основа на секој танц, според неа е културолошки моделиран и влијае на градењето на сценските движења. Од друга страна, сценските движења од еден балетски аспект, лежат на либретото што се изведува како кореографска визија, која танчарите мора да ја преточат во телесна експресија на осмислена и преводлива игра. Таа посочува дека невербалниот говор на танцот, е дел од физичката култура на човекот, кој помага во низа читања и пречитувања на општествените текстови и како таков е подложен на усовршување низ културниот процес. На интеркултурната комуникација гледа како на хибрид на различни културни искуства, инфилтрирани низ телото на танчарите во балетската игра во која се одвива истовремено и

национална, класна или религиска комуникација. Балетот е мултикултурна режија на карактерни и историски игри, претставници на различни национални влијанија на сцената на едно длабоко интеркултурно ниво.

Значаен дел од ова квалитативно истражување понатаму продолжува со анализа на педагошките и теоретските основи на танцовата уметност без кои не би постоела цела плејада на образовани и изградени танчари. На македонската балетска сцена, неодминливо е името на Елисавета Кушовска, балетски педагог во ДМБУЦ „Илија Николовски- Луј“ во Скопје. Нејзината интернационална едукација, таа успешно ја комбинираше со националните барања на школската училишница и ја воведува советската методика на балетски чекори, источната школа на Ваганова. Педагогот во своето интервју, потенцира дека најпрво телото на младиот човек се воспитува за да биде способно да комуницира со една балетска азбука исто како што културното воспитување создава свесни личности — космополити. Понатаму, таа ќе рече дека: „Движењето лежи на чекорот, а манирите и гестовите доаѓаат сосема природно. Движењето е позиција, поставување на една односно друга балетска буква, а гестот го следи движењето за да се создаде еден спој, една целина која понатаму создава игри и приказни“ со што навестува дека гестот навистина функционира како сигнал на човековите емоции, потреби, желби, но секогаш пропратен со соодветното движење и обоен со одредена емоција која ја бара играта во дадениот момент. Уште е значаен нејзиниот исказ дека педагогијата е единство на вербална и невербална комуникација и континуирана репетиција на таа комуникација. И повторно, се потенцира педагошката универзалност со која чекорот се стилизира односно добива примеси на едно или друго културно подрачје зашто балетскиот говор е насекаде ист и со тоа и танцовата методика е универзално средство што препознава помалку или повеќе способни ученици, но без простор за дискриминација или предрасуда кон различноста. Во однос на разликата меѓу класичниот и современиот танц, Кушовска потенцира дека секој балетски играч првенствено мора да ја владее класичната азбука како основа на секоја друга со тоа што понатаму современиот танц дозволува една слободна игра без канони и тврди позиции и без оглед на танцовиот стил кој се преферира или балетската компанија која се промовира, за да имаме успешна балетска приказна мора да постои колектив основан на љубов, почит и прифаќање на културно различниот колега, партнер или пријател.

Како логичен континуитет во истакнувањето на педагошките, теоретските и перформативните вредности на танцовата уметност ќе послужи интервјуто на театрологот за балетска драматургија, Соња Здравкова-Цепароска која истовремено се занимава и со педагошка дејност, за која посочува дека е еден долготраен и исцрпен процес на постојана комуникација меѓу ученикот и професорот во изградба на личноста на младиот човек, негово уметничко обликување и техничка подготовка. Една од главните задачи на нејзината педагошка дејност е поттикнување на глобална комуникација кај учениците за тоа што значи да се танцува во различна културна средина и истовремено да се носи личен уметнички сензибилитет како најдобар предуслов за еден интеркултурен дијалог. Всушност, таа смета дека апсолутно има простор за интеркултурацијата во високото образование, но не и за мултикултурализмот кој поставува граници и линии на сепарација. Во таа насока, слободно може да се искористи нејзиниот одговор како надоврзување на истражувачкото прашање за интеркултурната комуникација на танцот во трудот, во која насока на уметноста се гледа како на средство за интеркултурен дијалог, како место за средба на различни култури, естетски системи и перформативните практики особено низ практичните примери на Еуденио Барба, Јержи Гротовски и др. Во интервјуто, се нагласува терапевтската моќ на танцот и начинот на кој тој помага во канализирање на негативната енергија и градење на колективен дух и воспоставување на нови начини на танцова комуникација која оперира со општи, глобални форми, прифатени од сите нации, етникуми и раси.

Во овој дел, следи анализата од интервјуата на театарски костимограф и театарски сценограф, како два значајни елементи кои ја облагородуваат и збогатуваат танцовата уметност. За секоја танцова комуникација, неизбежна е улогата на костимот кој според театарскиот костимограф Елена Дончева е еден од главните елементи во секоја танцова приказна и кој се реализира согласно со визијата на кореографот како водечка фигура во креацијата на едно танцово дело. Во однос на сценографската структура, таа е едно надополнување на театарскиот костим со кој заедно создаваат целосна слика во танцовата приказна. И двете интервјуирани лица сметаат дека сценографијата и костимографијата се два креативни медиуми кои овозможуваат една непречена комуникација во едно балетско односно танцово дело. Костимот односно сценскиот дизајн го бојат и надополнуваат драматуршкиот дел од танцовата приказна и како такви тие нудат визуелно богатство од

костимски материјали, модни додатоци односно сценски слики, фигури кои дозволуваат презентација на една или друга културна меморија и историја, за која уметничкиот соработник мора да има познавања за традицијата на поднебјето во кое се изведува танцот. Двајцата испитаници се согласуваат околу тоа дека движењето апсолутно го поттикнува костимографскиот односно сценографскиот дизајн и дека таква сценска усогласеност се постигнува единствено со континуирана комуникација на целиот уметнички тим составен од танчарите, кореографот, костимографот, сценографот, светло мајсторот и др. Во однос на моќта на танцот во надминување на сите пречки во комуникацијата меѓу културно различните поединци, и сценографот и костимографот се согласни дека уметноста не познава различност на индивидуи, но познава различност на креативни можности и дека единствено со непречена и плодна комуникација се надминува секоја стереотипност што театарската сцена не ја дозволува, ниту поддржува. Од интервјуата се добива впечаток дека танцот и воопшто уметноста поседуваат универзален јазик во кој телата, гестовите, костимите, фигурите, сликите постојат како невербални спроводници на пораките на сцената на глобалната култура што може да биде соодветен одговор на едно од истражувачките прашања во овој труд, што се однесува на тоа дека говорот на телото апсолутно пренесува исти пораки во различни културни контексти, разбирливи и преводливи согласно со културните услови на сценската уметност. Овде слободно може да се цитира мислата на сценографот Костадин Танчев дека:

„Светот во кој живееме, било на локално или на глобално ниво, не смее да го нагласува национализмот, бојата на кожата, јазикот или културната историја како пречка за комуникација и напредок. Мултикултурната различност на глобалното општество бара градење на личности-космополити кои ќе балансираат во негата на сопствената култура и кои ќе ја почитуваат туѓата култура како единствен предуслов за заеднички живот во глобалното село.“

Интересот на истражувачката анализа на одредено ниво ја обработува и темата на балетската критика (што во овој труд подразбира анализа на две интервјуа) која учествува во креирањето на јавното мислење и кој како активен фактор го оценува балетскиот процес и сите негови сегменти. Секогаш кога говориме за една балетска комуникација, било на локалната или глобалната сцена, се мисли на динамична опсервација која ја обликува и преобликува танцовата приказна. Преку јазикот на танцот и системот на симболите, критичарот го чита и интерпретира балетското движење и ја доближува

идејата на кореографот до публиката. Тоа значи добро познавање на балетската терминологија, но и на музиката, визуелните елементи, драматуршката предлошка односно либретото заради адекватна анализа на едно дело. Според Емилија Џипунова, критичарот е конекторот меѓу танцовачите и изведувачите кој пластично го поврзува секој елемент во претставата во една целина и го прави лесно преводлив и достапен за широката публика. Двете интервјуирани лица се согласуваат дека критичарот мора да го познава говорот на телото и движењата, и тој ја познава балетската азбука и терминологија за да биде способен да направи стручна анализа и преку пишаниот збор да ја доближи претставата до публиката која постапно се едуцира, учи и развива самата да се определува како балетска публика, одвоена од пошироката публика или според зборовите на Ѓурѓица Јовановска: „балетот има публика создадена како самоопределба која може да припаѓа на кој било етнички или социјален слој“. Повторно, преку зборовите на балетските критичари, се добива сознание за универзалниот јазик на танцот кој успешно ги надминува индивидуалните, идеолошките, верските, етничките, културните и социјалните разлики и кој одговара на исконската потреба на човекот за ритам, танц и музика и сè додека постои балетската уметност, ќе постои и професионална критика што навестува за класичните, неокласичните, модерните или современите трендови на националната и интернационалната сцена.

Кога зборуваме за танцот како моќен медиум на комуникација, музиката е нејзиниот вечен сопатник, врежан во танцовата структура. Силната поврзаност на овие два медиума е претставена во ова истражување преку зборовите на диригентот Бисера Чадловска, која јасно потенцира дека секоја музичка односно балетска изведба ги зближува и запознава луѓето без никакви лингвистички ограничувања и бариери. Во процесот на создавање една беспрекорна сценска целина, диригентот мора да ја усогласи музиката со балетските движења и мора да ја почитува комплексноста и тежината на танцот за да го прилагоди темпото со танцовиот јазик, за разлика од операта која му дозволува на диригентот една слобода на изразување исто како што современиот танц му нуди на танчарот, слободна игра на телото. Подготовката на едно дело подразбира учење на балетската кореографија, познавање на изразноста и прецизноста на танчарите и нивната музикалност заради беспрекорен тек на изведбата. Диригентот мора да ги познава своите колеги, балетски играчи, но истовремено и оркестарот кој го предводи, притоа

балансирајќи меѓу различни карактери и индивидуалци преку еден процес на вербална и невербална комуникација, најчесто користејќи се со гестот односно мануелната техника и израз како најсилна техника во работата со колективот. Според зборовите на интервјуираното лице, во колективот мора да се инсистира на крос-културен дијалог односно мора да постои почит и чувство за меѓусебните интереси и погледи заради единство во музицирањето односно музиката како и танцот придонесуваат во градењето на крос-културните и интеркултурните идентитети на лицата вклучени во уметничкиот процес. За да добие делото вистинска уметничка тежина, диригентот треба да биде високо образувана личност, свесна за различни културни гледишта, личност ослободена од предрасуди и стереотипи и отворена за новите локални или глобални текови на комуникација или можеби најдобро дефинирана како интеркултурно компетентна индивидуа, способна за комуникација со луѓе од различни етнички, верски, национални и културни средини. За диригентот, музиката и танцот се единствената алатка за интеркултурен дијалог што пренесува космополитски пораки преку глобалната уметничка сцена и кој ја информира и образува публиката за културното единство и еднаквост на креативниот квалитет со што професионалниот профил кој е тема на ова интервју, дозволува да говориме за постоење на интеркултурна музичка и танцова сцена како хибрид на глобални пресретнувања како едно од поставените истражувачки прашања во овој труд.

Двонасочната комуникација меѓу танчарот и неговата актерска игра, и актерот и неговите сценски движења, дозволува да сведочиме за два уметнички профила кои не можат да се раздвојат во еден театарски односно сценски перформанс. Нивната различност во вербалната конструкција се надоместува со единствената невербална комуникација преку говорот на телото, експресија на емоциите, изразните гестови, сценските движења кои мора да ги поседува уметникот како дел од својата креативна творба во градењето на сценскиот лик. Тука режисерската работа станува пресудна во креирањето на едно драмско односно танцово дело во кое често се користи телото како изразно средство, или според режисерката Наташа Поплавска, во театарот се користат сите уметнички изразни средства, и пластиката на телото, гласовните резонатори, музиката за да се долови режисерската идеја на она што се нарекува „тотален театар“. Таа како режисер, активно работи со текстот, но и поттекстот кој дозволува не само вербална,

но и невербална претстава на замислата. Во интервјуто, можат да се пронајдат заеднички нишки со видувањето на диригентот во однос на единството во колективната работа во смисла на единството засновано на почит, љубов, посветеност која дозволува една тимска и уникатна реализација на креативната идеја меѓу посебни и различни креативни индивидуи која се одвива на несвесно ниво, а која пренесува културно, силни и свесни пораки на публиката. Таа никогаш не го ограничила сопствениот творечки израз во драмската режија, туку, напротив својот интерес го насочила и кон танцовата уметност во која ги реализира своите мјузикли, кабареа, театарот на сенките, театарот на движењето. Според неа, режисерот мора да ја познава танцовата азбука за да може слободно да го користи телото во својата работа како изразен инструмент зашто тоа е темелот за работа и комуникација поради што и самата смета дека е најсоодветно во секое танцово дело да се ангажира кореограф кој ќе ја олесни работата на режисерот и обратно. Убавината на танцовата уметност и воопшто театарот е што тој ги крши сите говорни бариери и допира до секој културен слој што за неа подразбира ангажман и работа со актери, танчари и културни работници од сите малцински, национални и интернационални театри кои се подготвени да создаваат нова уметност, во која се пресретнува една култура со друга култура како хибрид на креација, втемелен во интеркултурниот театар, за кој Патрик Павис, ќе рече дека: „хибридот настанува од намерната средба на културите и изведувачките традиции“ (Петровска-Кузманова, 2005:5). Завршната мисла во интервјуто е дека во уметноста како креативно поле, се создаваат дела кои се ослободени од стереотипите и предрасудите, а во насока на континуирана едукација и изградба на личности кои растат и се развиваат во духот на глобалните, естетски вредности.

Надоврзувајќи се на изјавата на режисерката Поплавска, дека секоја танцова комуникација на сцената бара активна соработка со кореографот како главен двигател во креацијата на едно танцово дело покажува неодминлива потреба за анализирање на кореографските потреби и визии. Во таа насока, истражувачката анализа ќе погледне низ кореографската приказна на Игор Киров кој истовремено бил и долгогодишен модерен танчар. Анализата на неговото интервју во овој труд е показател за успешноста на интеркултурната комуникација на еден модерен танчар и кореограф кој танцувал и создавал на различни интернационални сцени во насока на развивање на локалната односно глобалната уметност. Првенствено, а во интерес на истражувањето за

невербалната комуникација на танцот, тој вели дека единствено и вистински, како уметник можел да се изрази преку танцот и неговите форми, за што претходно немал никаква едукација, но имал замисла, страст и потреба да се изрази преку движењата на телото и експресијата на емоциите зашто како што самиот кажува, движењето е главниот начин на комуницирање и пренесување на идеите во претставата кои заедно со музиката, целосно ги ослободува луѓето од секакви ограничувања, бариери и создава услови за еден (интеркултурен) допир на различностите. За стереотипите и предрасудите, како пречка за интеркултурна и каква било друга комуникација, тој вели дека тие секогаш постоеле во одредена мера, на сцената и зад неа, но дека со верба, трпение и многу работа, успешно се надминува секоја пречка и се ослободува културна ограниченост на средината. Културната различност, за него е копнеж за осознавање и креација на нови кореографски видувања на сцената кои некогаш имаат цел да ја едуцираат публиката, а некогаш едноставно нудат ново доживување или комуникација на сопствената визија. Изворната култура е основната срж на креативната творба на човекот, но збогатена со културните влијанија што тој ги прибира како граѓанин на глобалното село. За кореографијата како начин на создавање и пресоздавање на танцови дијалози на сцената, Киров смета дека секој кореограф носи сопствен културен печат во кореографскиот јазик, како обележје на танцовата култура што ја негувал во деновите на уметничкото созревање, а која го оплеменува глобалниот простор на танцовата сцена.

Кореографската слобода и креативната потреба за промена, Рисима Рисимкин ја пронаоѓа во современите танцови техники кои, како што вели, ја следат линијата на телото и дозволуваат вистинско самооткривање во танцовата уметност. Како долгогодишен балетски уметник, таа говори за убавината на класичниот балет, но истовремено и за неговата спротивност во однос на поставеноста на телото и неговите можности, наспроти кореографската креација на современиот танц кој е инспириран од телата и можностите на самите танчари и нивната културна надградба како подлога за креација на танцовиот говор. Создавањето на танцот е исклучително личен процес кој зависи од карактерот на личноста, нејзиниот внатрешен код и самоизразување, но кој ја збогатува играта на уметникот преку запознавањето на другите култури. Потребата за осознавање и истражување на танцовиот дијалог, довел до поставување на инфраструктура за современиот танц во нашата земја кој апсолутно бил прифатен во

општествените текови како реална и неодминлива танцова творба со нова естетика. Современата танцова уметност не поставува точни правила на создавање зашто е условен креативен процес кој зависи од авторот и изведувачите и дава неограничени можности во толкувањето. Во таа насока, „Танц фест“ станал обележје на современиот танц и како таков понудил извонредни концепти и можности за двонасочна комуникација на локалните танцови вредности и нивното пласирање на европската и светската танцова сцена преку низа проекти, активности и креации за кои Рисимкин, од еден професорски аспект смета дека е плодна база во процесот на самопронаоѓање на младите на културната мапа на творење. Во ова интервју, повторно се навестува универзалноста на танцот и неговиот јазик што го препознаваат сите народи и нации на светот и кој е споделено чувство и меморија за зближување на луѓето преку границите. Танцот ја подразбира интеркултурноста и преку својот невербален дијалог се наметнува во различноста на светот, која според Рисимкин постојано се рedefинира низ нови танцови стилови во процесот на размена на културните вредности.

За интеркултурноста на уметноста како единствено поле на комуникација во кое не се стереотипизира поединецот и се надминува граничноста, во своето интервју, Билјана Тануровска-Кулавковски како интеркултуролог и културен менаџер ги открива перспективите за раководење на една независна уметничка сцена, за едукативните платформи за уметничко освестување на средината и градење и промоција на различни културни идентитети. Во ова интервју се препознава интенција за согледување на интеркултурните перспективи на една танцова култура преку работата на независна креативна алтернатива која комуницира низ национални и интернационални проекти на размена. Во интервјето, се кристализираше поентата дека културата се развива единствено кога е во допир со друга култура зашто таа самата не може да постои без надворешни референци односно без отсликувања на другоста, која придонесува за нејзиниот развој. Како креативен работник во културниот домен, таа ја критикува мултикултуралноста како нешто што ги ограничува културните средини и ги дели, нешто што политички ги неутрализира националистичките перспективи, но без вистински внатрешен процес, а истовремено ја поддржува интеркултуралноста како поле на соработка и комуникација, како процес што создава нешто ново, хибридно, а кое не е врзано за националниот идентитет, но е напластено во низа различни идентитетски своини. Тоа значи дека во

интеркултуралниот танцов свет, не се работи на промоција на еден или друг културен идентитет, но на создавање, ресоздавање и мешање на различни културни идентитети. Еден аспект кој го потенцира во интервјуто е и значајноста на едукативната платформа, неопходна за освестување на средината, а која мора да биде центар на образовната политика заради прифаќање на различноста преку преобразби, трансформации и надминувања на сопствените ограничувања и предрасуди. Независната уметничка сцена како критичар на владејачката сцена, дозволува нови форми на управување и политики кои даваат еден експериментален поглед на сцената и поттик за создавање на нови креативни работи. Во однос на тематскиот интерес на овој труд битно е да се истакне нејзиното видување на современиот танц, за кој вели дека е концептуален и дека не подразбира во себе ништо друго освен интеркултуралност во градење на различни културни идентитети. Всушност, на танцот гледа како на средство не само за невербален, но и за вербален дијалог на тела, движења, гестови, кореографски читања и контексти во интеркултуралниот театар кој се повеќе ја навестува транскултуралноста преку креација на нов телесен јазик во пресретнување на другиот и интеркултурен дијалог базиран на диверзитетот, различноста и солидарноста. Танцот претставува едно поле за интеркултурна комуникација меѓу различни видови уметност, една интеркултуралност која се однесува и на приватната и на јавната сфера во општественото живеење.

4.2. Анализа на содржина на документарни филмови

Во рамки на методологијата на овој труд покрај интервјуата реализирани со истакнати личности од македонската уметничка сцена¹⁰⁶, беше извршена и анализа на содржината на пет документарни филмови и една видеопорака кои беа внимателно одбрани како најсоодветни во однос на тематиката на овој магистерски труд, заради потврдување на генералната хипотеза на ова истражување, а која се однесува на

¹⁰⁶ Во однос на интервјуата во магистерскиот труд, имам потреба да образложам зошто тие се реализирани со уметници од македонската сцена, односно причината зошто интервјуата се насочени во рамките на македонското културно поднебје. Пред сè, затоа што постоеше лесна достапност на личностите кои беа предмет на интервјуата, но и нивниот интерес и отвореност за соработка, и секако, просторната и временска леснотија за реализација на интервјуата. Да се направи интервју со некој славен балетски уметник, најпрво ќе биде временски долготраен процес, барајќи начини за воспоставување на интернет комуникација, а секако тука е и факторот за интересот односно неинтересот на нивна лична експонираност, и ангажираност за потребите на еден магистерски труд (сепак овде не станува збор за некое списание или актуелен портал кој ги промовирал нивните високи професионални критериуми).

универзалноста на танцовиот јазик и интеркултурната комуникација на танцот во национален и глобален контекст. Документарните филмови ја обработуваат темата на танцот, методите и техниките на работа на светски реномирани кореографи и танчари, и нивното влијание на глобалната танцова сцена, преку работата на големи танцови компании што ја пренесуваат и усовршуваат наследената танцова комуникација. Овие кореографи, препознатливи во светски размери се цел на анализа на ова истражување поради тежината и големината на нивниот уметнички багаж што го имаат оставено на сценската култура, а кои се документирани како филмски материјали за животот и делото на големите балет-мајстори. Со интервјуата, од една страна се согледуваат искуствата на уметнички имиња поврзани со македонската танцова сцена, а од друга страна документарните филмови, дозволуваат да се доживее една мала реалност на креаторите на глобалната танцова комуникација. Овие пет кореографи, се значајни за ова истражување поради нивната теоретска и практична експертиза на полето на модерната, современата, неокласичната танцовата уметност и нејзината универзална азбука. Уште еден значаен факт кој мора да се потенцира е причината зошто исклучиво беа одбрани документарните филмови како цел на анализа, а не балетски дела (класични и модерни) кои се исто така широко достапни. Во таа насока, сметам дека се одбегна анализа на танцот на балетски играчи и примабалерини, за која сметав дека не поседувам стручна подготовка ниту пак соодветна едукација за да се јавам во својство на професионален танцов критичар и да можам објективно и соодветно да ја спроведам сложената задача. Токму тоа беше причината што не се впуштив во такви анализи и свесно останав во рамки на границите на моите познавања и интереси за танцовата уметност со пренесување на вербалните и невербалните искуства на вистинските балет-мајстори. Оваа анализа не значи дека е и единствената, и најправилно одбраната, но секако нејзината суштина е значајна и неодминлива од аспект на танцовото творештво. Покрај документарните сведоштва за танцот, кои се цел на овој труд, мора да се напомене дека тие се еден мал дел покрај големиот број играни филмови што се сметаат за вистински филмски класици од областа на танцовата уметност и дела со исклучителна значајност: *Сиот мој џез (All that jazz)*, филм од 1979 година, американска музичка драма во режија на Боб Фос, филм со културна и естетска значајност; *Футлуз (Footloose)*, филм од 1984 година во режија на Херберт Рос; *Нечист танц (Dirty dancing)*, хит од 1987 година во режија на Емил Ардолино кој

претставува еден од назначајните филмови за танцот, воопшто снимени во филмската историја; *Били Елиот: Лутниот танц (Billy Elliot: The Angry Dance)*, снимен 2000 година, кој говори за едно младо момче кое сонува да стане балетска ѕвезда и кое пожртвувано се бори со конзервативните гледишта на својата културна средина, со што можат да се поистоветуваат повеќето машки балетски играчи за борбата на патот кон успехот; *Црниот лебед (Black Swan)*, филм од 2010 година, во режија на Дарен Аронофски, кој со својата популарност и голема гледаност, повторно го разбуди интересот на публиката за танцот и за животот на танчарите во балетскиот свет.

Во трудот се анализираат пет документарни филмови (видеозаписи): *Светот на танчарот (A Dancer's World)*, краток документарен филм за Марта Греам, *Пина (Pina)*, документарен филм за Пина Бауш, *Сузан Фарел за Балачин: Повеќе од техника (Suzanne Farrell on Balanchine: More than Technique)*, *Танц и музика — Јирџи Килиан (Dance and music — Jiri Kylian)*, и креативниот процес зад современата реинтерпретација на балетот *Жизела (Guiselle)* на Акрам Кан и една видеопорака: *Порака за иднината — Морис Бежар (Message to the future — Maurice Bejart)*.

1) *Светот на танчарот (A Dancer's World)*, документарен филм за Марта Греам

Светот на танчарот е документарен филм за Марта Греам, за нејзината кореографска и педагошка работа, претставена низ модерниот танц и танцовите техники кои ги користеле членовите на нејзината светски реномирана танцова компанија. Филмот е снимен во 1957 година, од режисерот Питер Глушченко и е во вид на 30-минутен разговор со Марта Греам која своето вербално видување за танцот го охрабрува со невербалниот говор на телата на своите танчари. Во целина, филмот настојува да го доближи светот на танчарот раскажан низ зборовите на Марта Греам и нејзината танцова реалност. Во однос на тематиката на овој труд, се разгледуваат оние искази кои ја објаснуваат и потврдуваат невербалната комуникација на танцот и неговата универзална препознатливост во насока на задоволување на интересот на самото истражување.

Сè што се создава на сцената, се создава со јасност и страст преку играта и говорот на телото на танчарот кој ја раскажува приказната. Според Греам, занаетот (се мисли на танцот) се учи во балетското студио каде што телото е главниот инструмент за работа кој истовремено ја култивира и свеста на танчарот за живот и ориентација не само во студиото, но и надвор од него. Танчарот го прави сето она што телото е способно да го направи и за што е оспособено низ 10-годишниот тренинг на работа и кој го прави танчарот подобен за театарскиот акт како култивирано и свесно човечко битие. Главни адути на танчарот се дисциплината, флексибилноста и отвореноста, со единствена цел за СЛОБОДА која се постигнува единствено со дисциплината во танцот на кој му е подреден танчарот, и која го ослободува како човек, личност, битие. Греам понатаму во својот разговор потенцира дека на сцената единствениот натпревар кој се одвива е натпреварот со себеси, со сопствената индивидуа каква танчарот тежнее да стане и е креативен процес на справување со себе на магичната сцена. Танцот ја отсликува тагата, радоста, животот и со јасност ги претставува длабоките работи на срцето кои се заеднички за сите културни битија.

Документарниот филм завршува со зборовите на Греам дека: „Светот на танчарот е срцето на човекот, со своите радости, надежи, своите стравови и љубови и до светот на танчарот се пристигнува единствено низ денови и денови напорна работа, недели и години на работа“ со што таа свесно говори за универзалната обоеност на танцовите емоции што ги носат луѓето од различни културни поднебја и за едукативната култивираност и моќ на танцот во процесот на освестување на танчарот и неговата телесна практика.

2) *Пина (Pina)*, документарен филм за Пина Бауш

„Пина“ е долгометражен документарен филм за уникатниот танц на германската кореографка Пина Бауш со документација на искуствата на нејзиниот ансамбл на Танцовиот театар „Вупертал Пина Бауш“, кој ја наследува и продолжува нејзината работа. Филмот е снимен во 2011 година, во режија на Вим Вендерс кој исклучително креативно осмислува едно виртуелно патување преку сцената на Танцовиот театар на Пина Бауш,

следејќи ги танчарите низ градот и околината на Вупертал, кое 35 години беше и остана творечки центар на креативноста на Пина Бауш.

За Пина, секој танц морал да се игра со затворени очи зашто единствено така се ослободувала емоцијата како основна за секое движење. Разликата меѓу танцот со отворени и затворени очи била толку мала, а воедно толку голема за танчарот што го придвижувала секој негов чекор. Затоа Пина сметала дека во танцот: „сето тоа е јазик, кој се учи да се чита“. Во поголемиот дел од документарниот филм, се собрани искуствата на нејзините танчари како претставници на различни култури и припадници на различни нации, но сплотени со љубовта и грижата за ширење на нејзиното културно наследство. Тие се во улога на културни амбасадори, поборници за глобална танцова филозофија што не познава ограничувања. Според дел од нивните изјави, Пина била бојата која ги сликала сопствените слики и која творела низ константно преиспитување каде што од секој танчар барала со своето тело да го објасни секој збор, да го види и почувствува зборот. Таа била спој на сила и слабост, која во танцот се борела за надминување на ограничувањата. Според зборовите на една шпанска танчарка: „таа гледаше сè, без својот вид“, апсолутно свесна за светот околу неа. Со Пина, сите танчари доживеале едно натчовечко искуство и го извлекувала најдоброто од човекот и создавала нешто прекрасно. Таа ги мотивирала своите танчари, да го истражуваат својот танц и барала одговорност за секој гест, чекор и движење. Апсолутна рамнотежа на умот и телото, движењето и звукот, емоцијата и мислата. Според сеќавањата на еден од танчарите, таа барала да се претстави радоста со еден гест и од тоа прашање, таа инспирирала движење кое понатаму довело до креација на цела танцова сцена. Таа ги користела елементите на Земјата како почвата, песокот, каменот и водата како пречки на сцената кои танчарите со својот танц морале да ги надминат или искористат во својот танцов говор.

Денес, нејзините танчари ја живеат слободата која им ја оставила преку леснотијата на бестелесноста. Своите силни емоции ги врежала во секое тело и секоја свест со шаренило на бои, движења и елементи без никаква културна, национална или верска предрасуда. Пина не познавала линија на раздвојување, сите биле едно цело, поврзани со љубовта кон танцот. За неа не постоеле граници или пречки кои не можеле да се надминат, немало откажувања на сцената ниту фиксација во време и простор, само чиста

безвременска игра, наменета за секој човек на планетата. Во нејзината компанија, сите биле длабоко поврзани едни со други и нивните животи испреплетени, на сцената и надвор од неа. Микрокосмос на личности, култури, нации, раси и класи. Спој на етникуми кои го препознаваат нејзиниот танц на патот на радикалното истражување на духовноста каде што постои апсолутна сличност и различност во секој човек.

Филмот завршува со мислата на Пина Бауш, која со неколку збора, кажува сè: „танц, танц... во спротивно сме изгубени“.

3) *Сузан Фарел за Баланшин (Suzanne Farrell on Balanchine)*, интервју со една од најпознатите балерини на Баланшин, Сузан Фарел

Станува збор за кратко документирано интервју со Сузан Фарел остварено на 8 јули 2006 година од танцовата историчарка Маура Книф. Во интервјето се излага ставот и искуството на Сузан Фарел која своевремено била најпозната муза во балетите на Баланшин и легендарна фигура во балетскиот свет која најсоодветно можела да ги претстави танцот и техниката на големиот балетски уметник. Таа говори за организацијата и комуникацијата на телото и начинот на кој Баланшин ги учел своите танчари како да ја надминат секоја граничност односно различност, користејќи ја притоа техниката како средство.

Фарел во почетниот дел на интервјето говори за важноста на танцовата едукација и тренинг на телото како главен инструмент за техничко усовршување, било да станува збор за нозете, изгледот, брилијантната појава, скокот итн. Танчарот, учејќи ја азбуката првенствено се посветува на усовршување на долниот дел од телото, од половината надолу, техничка подготвеност на нозете пред да започнат со усовршување од половината нагоре во смисла на изразот на лицето, држење на рацете, мимика зашто како што вели Фарел: „на сцената не испраќае само нозе да танцуваат, но таму треба да излезе една целосна појава“.

Интересен е податокот што го дава Сузан Фарел во интервјето, се однесува на работата на г. Баланшин кој телото не го гледал како поделено на горна и долна половина,

но на лева и десна половина со што танчарот во својот работен круг го имал постојано и лицето односно ликот и со тоа свесно работел на конструкцијата на својот идентитет. Понатаму, тој сметал дека телото не смее да се користи непотребно и да се троши, но секогаш плански и конструктивно создавал балети кои ги учеле танчарите да се движат и да се прилагодуваат брзо, отворајќи пред нив, нов свет на кореографирање на ритам, кон кој тие морале активно и свесно да го усогласат движењето во обидот да се пренесе пораката. Баланшин настојувал танчарите да се движат брзо и да ги процесираат информациите лесно и притоа да не го трошат, но да го зачуваат својот инструмент (мисли на телото) како спроводник на непречената комуникација. Низ годините на творечка и практична работа, Сузан Фарел заклучува дека секој уметник во својата танцова дејност, согледува дека во танцот најбитна е техниката, сè друго е второстепено, со што степенот на фасцинација и предизвикување на интерес кај Другиот мора да постои и пред моментот на техничко украсување на „тортата“.

- 4) *Лекторирање на Codarts — Танц и музика, Јиржи Килијан, (Codarts Lectorship: Dance and Music, Jiri Kylian)* предавање на тема танц и музика од Јиржи Килијан и неговите професионални соработници

На танцовата академија *Codarts* во Ротердам во ноември 2011 година било одржано предавање на темата танц и музика, нивната заемна поврзаност, како и за значењето на технологијата во креирањето на танцовиот дијалог. Предавачи биле чешкиот кореограф Јиржи Килијан, професорот и танчарот Мајкл Шумахер, како и Сабина Купферберг, Дезире Ставсриан и Фредерик Ламперт. Целиот едукативен материјал бил преточен во 30-минутен видеозапис во форма на документарен филм.

Филмот започнува со зборовите на Килијан дека танцот и музиката се единствените два медиума, залепени еден за друг од почетокот на времето и кои се длабоко поврзани и испреплетени во својата „срж“. За Шумахер, телото е најсилната технологија која постои и поради тоа треба да се искористи секоја клетка во него за креација на различни идеи во дијалогот. Така, тој смета дека музичарот ги користи движењата на танчарите да создаде звук, а танчарот го користи звукот и тишината во

креацијата на заемниот дијалог. И оттука започнува композицијата во која интеракциите се прекрасни и спонтани и создаваат структура со плодотворни резултати. Еден од студентите, учесници во ова предавање, вели дека танчарите се отворени за звукот, а музичарите за движењето и иако на почетокот постои сомнеж и неизвесност, и едните и другите, учат да се прифаќаат и прилагодуваат во процесот. Сите луѓе имаат свои идеи и замисли, со кои се поврзуваат или оддалечуваат, но тоа е во ред зашто секој ја задржува својата посебност во сценската комуникација.

Доколку се вклучат сите пет сетила во човекот, тој станува способен да го чувствува звукот со кожата, или да го мирисне движењето со носот со што се будат различни чувства на скалилото на можностите. И друга битна работа во процесот, која се истакна низ предавањето е будноста и свесноста за танцовиот дијалог и за работата со непознатото, импровизацијата во танцот со другиот, и претстава на цел спектар на чувства. Релаксацијата и тензијата, низ постојани промени доведоа до интересен исход кај студентите каде што без повторување на „досадата“, се раскажа нова и поинаква приказна преку бескрајните можности за импровизација. Во таа игра на можности, не е доволно само да се создаде движењето, но и да се претстави на светот зашто за едни она што е уметничко дело, за други е одбивност, зависно од културната свест. Тука, Килијан ја потенцира потребата за агресивна едукација на сензибилноста и културно освестување која во времето на глобализацијата, силно недостасува во нашите животи.

Во продолжение на документарниот видеозапис, Килијан ја претставува програмата како место на кое се острат сетилата на студентите со средствата на високата технологија, во креацијата на нов дијалог на сцената. Тоа покажува како уметноста се збогатува со технологијата преку која танчарот генерира значења што стануваат уметнички предизвик, но притоа користејќи ја технологијата како средство за лична експресија, а не како медиум на кој му робува.

Една од студентките, која била дел од танцовата креација ќе каже една многу битна работа, а тоа е дека во танцот, сите го зборуваат истиот јазик, но на различен дијалект, акцент. Танчарот сака да го претстави „телото“ на приказната преку реална интерпретација во играта со резултат кој не е фиксен, но е флексибилен и е состојба која се создава низ движењето на телата. Музиката и танцот заедно дозволуваат

трансформација на изменети состојби на полето на креацијата и соработка со луѓе кои имаат различен поглед на светот.

Како завршна мисла на видеозаписот е идејата дека вакви едукативни платформи на работа со креативни студенти низ едукацијата и интеракцијата, неминовно ги учат луѓето да се способни да ги согледаат работите од другата страна односно со „туѓите“ очи во креацијата на една иста работа, било да е тоа движење или звук. Крајната цел е будење на имагинацијата на идните изведувачи со ширење на креативниот хоризонт кај младите луѓе како идни претставници на сцената на глобалниот предизвик.

5) *Жизела на Акрам Кан: Креативниот процес/Англиски национален балет (Akram's Giselle: The Creative Process/English National Ballet)*

Во Лондон, во септември 2016 година, се одржала светската премиера на новата реинтерпретација на балетот *Жизела*. Креативниот процес на англискиот национален балет во соработка со современиот кореограф кој е воедно и претставник на интеркултурализмот на танцовата сцена, Акрам Кан ја создадоа новата современа постановка на романтичната приказна, прилагодена на потребите на денешното време. Тамара Рохо, уметнички директор и примабалерина на англискиот национален балет, инсистирала на ваквото современо прилагодување на балетот зашто според неа, за класичниот балет е неопходно, тој да се доближи до публиката и да се смести во културниот контекст во кој живее.

За познатиот кореограф, ова е прва интерпретација на класично дело и работа со класични тела кои во делото ја обработуваат тематиката на припадноста (било концептуална, метафизичка, персонална, географска) и дека секоја балетска приказна припаѓа на различни временски епохи токму поради универзалноста на темите кои ги обработува. Темите се љубов, радост, тага, одмазда, неверство. Приказните за сепарација и неправди според драматургот Рут Литл, се теми на секојдневието и затоа се појави потреба да се прераскаже *Жизела* на начин, недидактички, но активен со инволвирање на публиката која ја живее таа нееднаквост и која е причината за личната, енвайроменталната, климатската несигурност.

Кан смета дека за танчарите, „танцот е дел од нивниот идентитет, тоа е средство, јазик, вокабулар, телото е средството да се раскаже приказната“ зашто не се прикажуваат само сувопарни движења, но се пренесува визијата, идејата, пораката преку танцовите тела . Убавата страна во работата со овој кореограф е неговата комуникација со целиот тим кој учествувал, и со сите танчари кои по секоја проба биле активно вклучени во отворена дискусија во која тие можеле да се изразат за суштината на секое движење на еден несекојдневен начин зашто класичните балетски играчи често не се активни учесници во градењето на креативниот процес. Сите движења ги создавал како фузија на класичен индиски и современ танц кој станал ментален и физички предизвик за секој член. Таа разноликост, Кан ја барал и од композиторот, но и диригентот кои морале да комбинираат традиционални со чудни, несекојдневни инструменти заради доловување на ефектите што бил голем предизвик и за музичарите и нивниот јазик. Костимографот морал да ја прати кореографската визија и да создаде костими од лесни и едноставни материјали кои ги покажувале танцовите движења како главни пренесувачи на пораките. Тоа бил континуиран, интеркултурен процес на создавање со активно инволвирање на луѓе и елементи во градењето на едно дело, хибриден склоп на културни различности.

б) Видео порака насловена: *Порака кон иднината: Морис Бежар (Message to the future: Maurice Bejart)*

Познатиот француски кореограф Морис Бежар, во Кјото во 1999 година, како лауреат за креативни уметности и морални науки, испрати кон светот една видеопорака под наслов: „Кон засдничко разбирање: Ритамот на срцето“ во која започнува со реченицата:

„Танцот над сè значи да се комуницира, да обединува, да сплотува и да ги допира другите на едно фундаментално ниво на егзистенција. Танцот е унија; унија на едно човечко суштество со друго, на човекот со Космосот и на едно човечко суштество со Господ.“

Зборовите, според него, изразуваат значења што можат да нè доведат во еден бескраен лавиринт како семантиката на Бабел¹⁰⁷ и понекогаш таквата конверзација води

¹⁰⁷ Бабел (Babel) — етикетирана онлајн семантичка платформа.

до аргументирање, но не и согласување меѓу луѓето. Затоа пак, танцот со својот универзален јазик комуницира со животните, камењата, морињата, тој пренесува пораки низ ветрот и ги истражува ѕвездите во потрагата на самото постоење. Според Бежар, во танцот, луѓето ги надминуваат сите препреки, недоразбирања и ограничувања на самата човекова природа и на тој начин лесно се сплотуваат со секоја жива форма на Земјата.

Својата видео порака Морис Бежар ја покажува со своите телесни движења како личен гест на благодарност и длабока почит и завршува со зборовите на големиот балет-мајстор: „Есенцијата на танцот е да го надмине времето, и со ритмот, пулсот на нашите срца, да најде вечност во човекот“. Со тие зборови, Бежар ја објаснува значајноста и бесмртноста на танцовата уметност со експонирање на танцовата фундаменталност, универзалноста на танцовиот вокабулар и неговата комуникација со сиот човечки свет, кој помалку или повеќе ја ужива естетската убавина на говорот на телото.

5. ЗАКЛУЧОК

Фундаментално за секоја човечка комуникација е нејзината динамика, односно акција и таа е главно средство за размена и споделување на идеи, мисли, интереси на луѓето како припадници на различни национални, етнички, верски заедници. Во времето на глобализацијата, кога северната и западната хемисфера на земјата се пресретнуваат секојдневно, се наметна потребата од подобрување на вештините за интеркултурната комуникација зашто светот станува се помал, а луѓето, се повеќе зависни едни од други. Во тие секојдневни и чести интеракции, човекот мора да поседува мотивација, знаење и почит за културниот диверзитет, со што тој станува не само отворен за различноста, но и ја прифаќа. Тие интеркултурни интеракции бараат ослободување од стереотипите, предрасудите и етноцентризмот како пречки за вербалната, но и невербалната комуникација. Интересот на овој магистерски труд е насочен кон интеркултурната комуникација во и низ танцот, остварена како интеракција меѓу телата и телесната експресија на движењата, која на сцената создава хибридноста на национални и интернационални креации, засегнати од политичките, етничките, расните, родовите и верските теми на современото време.

Низ историјата, сите големи кореографи, создавале модели на работа преку кои сакале да го претстават значењето на танцот. Сите овие модели ја збогатувале културата на времето во кое се создавале, но секогаш биле недоволни и биле заменети со некои нови модели или ги усовршувале старите (Anderson, 1997:294). Балетот, како стожер на танцовата уметност, беспрекорно комуницирал со својата чиста естетска прецизност на различни сцени на светот и пред различна публика, но неговата канонска игра, со текот на времето, не ги задоволувала потребите. Затоа, модерниот танц се јавил како една внатрешна нужност за креација, која Данкан, Сен Дени, Марта Греам, Дорис Хемпфри и мн. други, ја започнале како истражување на балетот, и истовремено со отфрлање на неговите лимитации, а која резултирала со појава на еден слободен танц со различни стилови на експресија. Оттука, постмодерниот танц, се јавил како критика или алтернатива на модерниот, односно се јавил како отпор кон декоративната кореографија на Данкан и воопшто на драматичниот танц и неговите полирани техники, кои не биле прифатени од танчарите на театарот „Џудсон“ (Anderson, 1997:293). Потребата за

комуникација и пренесување на суштинските идеи и емоции до едно тело до друго, од една сцена до друга или од еден систем до друг, настанала како континуирана трансформација на танцовите форми кои еволуирале според потребите на времето во кое уметниците твореле.

Во првиот дел од теоретското истражување се наметна потреба да се прикаже убавото во уметноста и во уметничкото дело како значаен сегмент од животот на човекот, или како што вели Кулавакова, како дел од општеството кој е индикатор за културниот развој. Уметноста се покажа како заедничка за сите луѓе, комуницирајќи на еден универзален јазик кој ја надминува вербалната ограниченост. Според Хаузер, тој јазик нема ништо природно зашто тој е измислен, културен продукт. На тој начин, уметноста и уметничко дело комуницираат и воспоставуваат нов тип на односи помеѓу уметникот и публиката. Тематскиот интерес на трудот, тргнувајќи од уметноста, уметничкото дело и нивната универзална препознатливост, се сосредоточува на значењето на играта и танцот како нејзин производ. Како средство за разбирање меѓу луѓето, играта постоела од првите прапочетоци на човечката егзистенција и била архаичен демонстратор на културата. Таа се менувала низ историските епохи и ги прикажувала културите и идеологиите во даден временски период, од религиозните танци, народните танци, танците на благородниците, па се до процутот на балетската уметност. Визуелниот јазик на движечкото човечко тело го направи танцот да биде медиум кој е лесно достапен и креативно прилагодлив на различните уметнички вкусови. Влијанието на *Руските сезони* на Дијагиљев, слободниот танц на Исидора Данкан, како и методите на слободна пластика на Франсоа Делсарт, Емил Жак—Далкроз и Рудолф фон Лабан доведоа до развојот на слободниот танц, експресивниот и изразен танц во Германија. Со раѓањето на новите комуникации и потребата за осознавање на другите култури, се говореше за различни танцови форми кои тргнале од класичниот балет како наследена матрица односно колевка на класичната танцова активност, па сè до поновите танцови правци како неокласичниот балет, експерименталниот, експресионистичкиот танц и подоцна современиот танц.

Во таа насока, транснационалноста на балетската перспектива како значајна за интеркултурната комуникација се наметна природно во време кога пазарот стана составен од национални и интернационални кореографски балетски центри и периферии, и како

таков имплицираше на постоењето на различни балетски сцени кои негуваат различни културни вредности и кои го поставуваат танцот во глобални рамки. Таа транснационалност варира низ сите области на танцовата уметност зашто танцот се смета за дел од една универзална човечка комуникација. Следствено се добива впечаток дека танцот кој го користи телото како основен инструмент за работа, создава уметност збогатена со културните наследства на светските култури, но со простор за слободна интерпретација и разбирање на кореографските пораки. Телото како главен спроводник на танцовата и актерска комуникација секогаш бил предмет на креативно истражување на големите театарски режисери како Станиславски, Мејерхољд, Брехт или познатите балетски кореографи како Греам, Данкан, Кенингем, Бауш, театарските теоретичари и практичари Гротовски, Шекнер, Арто. Нивните искуства се неминовно значајни за танцовата практика зашто телото го користеле како место во кое се испреплетуваат природата и културата, но во едно театарско опкружување. Човековото тело како носител на своите културни разлики ги прави читливи преку идентитетските своини, но во една позитивна смисла зашто телесната различност, според Олбрајт е прославена и мобилна и остава простор за истражување, откривање и ре-откривање на културните идентитети. Во таа насока, слободно може да се каже дека танцот влијае на идентитетот на танчарот зашто физичкото присуство се движи преку културните граници. Всушност, театарот денес е театар на постојана културна размена во која се слави интеркултуралноста како процес на взаемна интеракција во креацијата на новите културни форми односно мизансцени на пресретнување на различни култури, традиции, артефакти. Во однос на танцовата сцена, сведочиме на една состојба во која не постојат апсолутно „чисти“ културни колективи, но станува збор за уметници со различни културни позадини кои со својата посебност и индивидуалност ги создаваат најбогатите интеркултурни уметнички форми и ја збогатуваат културната сцена. Слободно може да се констатира дека културната различност на танчарите никогаш не била пресудна за изведбата на едно танцово тело, напротив танчарите од различни културни средини еднакво успешно ги изведувале големите класици на балетската уметност или современите кореографски дела зависно личната техничка способност, амбиции и посветеност. Танчарите на сцената секогаш успешно ги минувале политичките, но и уметничките граници со леснотија, зашто генерално гледано, уметноста има една интернационална перспектива. Целата

историја е потсетник дека сите уметности биле слободни да го менуваат својот курс на движење, исто како што луѓето се слободни да го менуваат начинот на размислување и дејствување во остварување на своите креативни потенцијали.

Во однос на комуникативната функција на танцот, во магистерскиот труд се истражуваат естетските манифестации на „телесниот“ јазик пред останатите средства за комуникација зашто телесноста дозволува флексибилност во истражувањето на многубројните форми на другоста која се изразува преку играта на телата низ еден, непостојан и променлив репертоар (Mitra, 2015:154). Тој репертоар е наменет за различни членови на публиката кои имаат различна критична свест. Познатиот уметник Акрам Кан, во своите кореографии ја истакнува преводливоста и разбирливоста на интеркултурната информација во танцовиот процес, во кој ја ангажира и публиката со своите субјективности, историска реалност и културни референци, како и *rasa*¹⁰⁸ односно вкусот или чувството за естетска вредност. Тој ја создава кореографијата на новиот интеркултурализам, во кој покажува како азиското влијание ја менува европската култура, низ процесите на колонизација, имиграција и културната асоцијација (Lansdale, 2008:2). „Во своето дело *Прашина (Dust)*, Кан ја соочува другоста на балетот преку другоста на неговата естетика на новиот интеркултурализам“ (Mitra, 2015:166). Тој ја дестабилизира публиката на класичниот балет со што ја поместува од нејзината удобна зона и со тоа постепено создава нова публика на балетот како форма која комуницира на еден флексибилен и современ начин (Mitra, 2015:166). Иднината на современиот театар не се гледа во мултикултурализмот, туку во интеркултурализмот, во заедничката соработка која користејќи ги добрата на секоја нација, гради ново и сеопфатно дело. Интеркултуралноста ја истакна различноста на спектаклите и вкрстувањето на културите (Петковска, 2008:217-218). Циклусот Шекспир кој го постави Аријана Мнушкина во *Театарот на сонцето* преку епските стилизации на Кабуки или Катакали или трилогијата *Махабхарата* на Питер Брук станаа успешни примери за еден интеркултурен театар кој не препознава граници и лимити, и кој апсолутно повикува на неопходноста од номадизмот на театарот (Петковска, 2008: 225-226).

¹⁰⁸ Вкус (*rasa*) — зборот е од индонезиско говорно подрачје и се однесува на вкусот, чувството, сензацијата на човекот

Танцот, како дел од една „отелотворена“ култура имплицира на културата во која физичката околина е преведена „овде“ (внатре во телото) и е претставена преку движењата и перформансот (Potter, 2012:211) зашто тој е еден конструктивен елемент во градењето на културата, кој е наменет да биде погледнат, мириснат, почувствуван и слушнат од другите луѓе односно кој бара социјален ангажман (Potter, 2012:212). Таквите ангажмани создаваат и различни идентитети кои може да се обликувани од полот, расата, класата и возраста, но не и ограничени од нив, зашто идентитетот може да се одигра на различни начини пред различна публика и така да добие различни форми во различни средини. Со актот на танцувањето се воспоставуваат флексибилни односи помеѓу учесниците и со тоа се создава флексибилен простор за преговарање на значењата кои се раѓаат при секоја нова средба. Во таа насока, Вацлав Хавел¹⁰⁹, вели дека квалитетите на танцот го прават да биде непријател на сите догми и во тој дух уметноста мора да биде ослободена од деспотски апсолути: „На работите мора да им се пружи можност да се претстават себеси онакви какви што се, да се перцепираат во својата индивидуалност. Ние мораме да го видиме плурализмот во светот, и да не се ограничуваме во потрагата по заеднички именители или се да сведеме на единствена заедничка равенка (Havel, “The end of the modern era”, New York Times, 1 March 1992 според Anderson, 1997).

Ставот на Шекнер е дека уметниците денес творат и создаваат во услови на хибридикација на светската уметност со постојаната размена на луѓе, добра и идеи и дека сите културни практики водат до фактот дека не постои културна „чистота“ која е опасна и која може да резултира со појава на расизам, ксенофобија, етноцентризам (Schechner, 2013:329). Всушност, изведувачките и авангардните уметности се придвижени од една континуирана културна флуидност и хибридноста. Таа постојана потрага ја открива „промискуитетната“ состојба на човекот како променлива, непостојана и различна и станува главна задача на секој уметнички перформанс или изведба — да ја истражува, разбира, промовира и ужива различноста. Денес сме сведоци на раѓањето на една интеркултурна сцена која се одвива во форма на персонална (лице в лице) интеракција, но и како дигитална форма на споделување, преку „благодетите“ на интернетот. Интеркултуралноста во театарот е еден неопходен и посакуван културен модел кој никако

¹⁰⁹ Вацлав Хавел (Vaclav Havel, 1936 — 2011) — чешки писател и државник, кој бил првиот претседател на Чешката република од 1993 до 2003 година. Тој како писател е препознатлив по своите сценарија, мемоари и есеи.

не води до хомогенизација на културите, но до мешање, комбинирање и реструктурирање на елементите од различни театарски традиции. Токму таквата реалност е присутна и во танцовите колективи кои посветено создаваат уметнички дела на слободна и континуирана интеркултурна комуникација на сцената и зад неа, како глобална тенденција насочена кон диференцијацијата и хетерогеноста со преформулирање на телесноста и културниот идентитет. Интеркултурната естетика ги надминува ограничувањата на западната естетика која е доминирана од западната мисла и која е се повеќе изолирана од интеркултурниот развој внатре во интернационалниот уметнички свет, а насочена кон светската крос-фертилизација и интерпретација на различните култури. Современата уметност е еден вид лабораторија за градење и истражување на нови *хибридни светогледи* (Van den Braembussche, 2009:2).

Во секоја претстава настанува еден вид средба на разоткривање помеѓу уметникот и гледателот и затоа неопходно е да се вкрстат индивидуалните искуства на едниот и другиот на полето на: колективните вредности, културните наследства, споделените страдања, табуата односно на местото каде целото општество го кова сопствениот идентитет. Тоа е возможно зашто уметноста е сцената на која човекот ја покажува загриженоста, протестира за неправдата, алармира за глобалните настани, ги изразува чувствата, мислењата и состојбите, сочувствува со другиот, ја слави победата и убавината на животот. Тоа е нашата интеркултурна иднина во која мора да научиме да ја почитуваме различноста и да ја напуштиме удобната ограниченост која, свесно или несвесно, го попречува културниот дијалог на едно човечко суштество со друго. Искрено се надевам дека ќе ја препознаеме и искористиме секоја форма на уметност, и танцот како нејзин значаен елемент во насока на подигнување на човековата свест и во буђењето на културните сетила за соживот.

6. КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

6.1. Кирилична библиографија:

- Бек, У. (2003). *Што е глобализација?*. Скопје: Тера Магика;
- Бордо, С. (2007). „Читање на витото тело“ во И.Цепароски, ed. *Аспекти на другоста*, Скопје: Евро-Балкан Пресс, Менора;
- Вилијамс, Р. (1996). *Културата*. Скопје: Култура;
- Врег, Ф. (1976). *Општествено комуницирање*. Скопје: Комунист;
- Гадамер, Х. Г. (2005). *Актуелноста на убавото*. Магор: Скопје;
- Гиденс, Е. (2003). *Забеган свет*. Скопје: Филозофски факултет;
- Гирц, К. (2007). *Толкување на културите*. Скопје: МАГОР;
- Дариус, А. (2008). „Улогата на танцот во поврзувањето на културите“ во К. Ќулавкова, ed. *Уметноста на танцот*, Скопје: Интерарт, стр. 62-68.;
- Здравкова-Цепароска, С. (2001). *Дискурси на танцовата уметност на XX век*. Скопје: Југореклам;
- Здравкова-Цепароска, С. (2006). *Историја и теорија на танцовата уметност*. Скопје: МИ-АН
- Ивановски, И. (1996). *Зоица и Зоран. Поклониците на Терпсихората*. Скопје: МНТ;
- Искренова, М. (2013). *ГЕСТУС Театрален Алманах*. Софија: Фондација „Идеја за театар“;
- Маркоска, М. (2014). *Култура и меморија*. Скопје: Матица македонска
- Новер, Ж. Ж. (1937). *Класики хореографији*. Ленинград: Искусство
- Павловски, М. (1998). *ЧИСТА ИГРА*. Скопје: Ми-Ан
- Петровска-Кузманова, К. (2005). *Интеркултурен театар*. Скопје: Маска
- Петровска-Кузманова, К. (2009). *Аспекти на изведбата*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“
- Петровска-Кузманова, К. (2004). *Антропологија на театарот*. Скопје: „О“
- Петковска, А. (2009). *Есеи од социологијата на културата*. Скопје: АЗ-БУКИ
- Рисимкин, Р. (2008). *Уметноста на танцот*. Скопје: Интерарт Културен центар

- Рисимкин, Р. (2010). *На крилјата на танцот*. Скопје: Интерарт Културен центар
- Рисимкин, Р. (2011). *Нов танцов театар*. Скопје
- Рисимкин, Р. (2014). *Чудесниот свет на танцот*. Скопје: Промедиа
- Рисимкин, Р. (2015). *Компаративна поетика на современите танцови стилови на 20-от век во Европа*. Докторска дисертација. Филолошки факултет. Скопје
- Скаловски, Д. (2010). *Во прво лице еднина*. Т.1. Скопје: АЗ-БУКИ
- Станиславски, С. К. (2003). *Самоизградба на актерот*. Скопје: Аз-буки
- Стојаноска, А. (2006). *Македонскиот постмодерен театар*. Скопје: Факултет за драмски уметности
- Стојковиќ, Б. и други (2002). *Зборник текстови Културен идентитет – разлика во себе*, Скопје: Темплум
- Ќулавкова, К. (2008). „Од тело до култура“ во К. Ќулавкова, ед. *Уметноста на танцот*, Скопје: Интерарт, стр.40-52.
- Ќулавкова, К. (2010). „Танцот сега-и-тука: хиперсензибилноста на уметноста на општествените состојби“ во Р. Рисимкин, ед. *На крилјата на танцот*, Скопје: Интерарт културен центар
- Филиповска, С. (2001). *Историја на балетската уметност*. Скопје: НК
- Џепароски, И. (2003). *Естетика на играта*. Скопје: Култура
- Џепароски, И. (2008). *Естетика на возвишеното*. Скопје: Магор
- Џепароски, И. (2009). *Уметничкото дело*. Скопје: МАГОР
- Шепард, С. (2009). *Театар, тело и задоволство*. Скопје: ТАБЕРНАКУЛ
- Шулиц, А. Е. и Лавенда, Х. Р.(2009). *Културна антропологија-гледите на човековата состојба*. Скопје: Просветно дело
- *Идентитети* Том 5/бр.2. Списание за политика, род и култура. Скопје: Истражувачки центар за родови студии, Институт „Евро-Балкан“
- *Dance in North Rhine-Westphalia*.(2000). Magazine for dance in NRW. Dusseldorf: MASSKS
- *Orchestra* br.6 (1997). Casopis za umetnicku igru. Beograd
- *Позориште*. (2006). Лист Српског Народног Позоришта. Београд

6.2. Латинична библиографија:

- Acocella, J. (2001). „Imagining dance“ in: A. Dills, A.C. Albright, eds. *Moving history/dancing cultures*, Middletown: Wesleyan University Press, pp.12-17.
- Albright, C.A. (1997). *Choreographing difference. The body and identity in contemporary dance*. Middletown: Wesleyan University Press
- Albright, C.A. (2013). *Engaging bodies. The politics and poetics of corporeality*. Middletown: Wesleyan University Press
- Anderson, J. (1997). *Art without boundaries. The world of modern dance*. Iowa City: University of Iowa Press
- Axtell, E.R. (1991). *GESTURES. The things to do's and taboo 's of body language around the world*. New York, Chichester, Brisbane, Toronto, Singapore: John Wiley&Sons,Inc.
- Axtmann, A. (2002). „Transcultural performance in classroom learning“ in: G. Brauer, ed. *Body and language, Intercultural Learning Through Drama Advances in Foreign and Second Language Pedagogy; V.3*, Westport, Connecticut, London: Ablex Publishing, pp.37-51.
- Banes, S. (1994). *Writing dancing in the age of postmodernism*. New Engald, Hanover: Wesleyan University Press
- Bharucha, R. (1993). *Theatre and the world. Performance and the politics of culture*. New York: Routledge
- Bharucha, R. (2002). “Interculturalism and multiculturalism“ in: R.Uno, L.M.S.P.Burns, eds. *The Colour of Theater: Race, Culture and Contemporary Performance*, London*New York: Continuum, pp.27-39
- Braembussche, V.A. Kimmerle, H. Note, N. eds. (2009). *Intercultural Aesthetics*. Springer Science + Business Media B.V.
- Brennan, A.M. (1999). “Every Movement Has a Meaning All Its Own. Movement Analysis in Dance Research” in: S.H. Fraleigh, P. Hanstein, eds. *Researching dance*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, pp.283-309.
- Brook, P. (1972). *PRAZNI PROSTOR*. Split: Marko Marulic

- Buckland, T.J. (2006). *Dancing from past to present. Nation, culture, identities.* Wisconsin: The University of Wisconsin Press
- Buckwalter, M. (2010). *Composing while dancing. An improviser's companion.* Wisconsin: The University of Wisconsin Press
- Burgoon, M. Heston, J. K. McCrockey, J. (1974). *Small group communication: a functional approach.* New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- Butler, J. (1997). *Excitable speech. A Politics of the Performative.* London and New York: Routledge
- Butler, J. (2011). *Bodies that Matter.* London and New York: Routledge
- Clishe, D. Mitchell, R. Wiesand, A. (2002). *CREATIVE EUROPE. On Governance and Management of Artistic Creativity in Europe.* Novi Sad: ARCult Media, Bonn and the authors
- Cassirer, E. (1978). *Ogled o covjeku: uvod u filozofiji ljudske kulture.* Zagreb: Naprijed
- Copeland, R. (2004). *Merce Cunningham. The modernizing of modern dance.* New York: Routledge
- Dils, A. Albright, C.A. (2001). *Moving history/Dancing cultures.* Middletown: Wesleyan University Press
- Divinjo, Z. (1978). *Sociologija pozorista.* Beograd: Beogradski izdavacko-graficki zavod
- Djordano, K. (2001). *Ogledi o Interkulturnoj Komunikaciji.* Beograd: XX Vek
- Domenak, Z.M. (1991). *Evropa: kulturni izazov.* Beograd: XX VEK
- During, S. (1999). *The Cultural Studies Reader. Second edition.* Routledge: London and New York
- During, S. (2005). *Cultural studies: a critical introduction.* Routledge: London and New York
- Dzuverovic, B. (1980). *Kultura bez granica.* Beograd: BIGZ
- Foster, S.L. (2009). *Worlding Dance.* London: Palgrave Macmillan
- Freedman, R. (1998). *Martha Graham. A dancer's life.* New York: Clarion books
- Goncalves, S. Majhanovich, S. (2016). *Art and intercultural dialogue.* Rotterdam/Boston/Taipei: Sense publishers
- Grotowski, J. (2002). *Toward a Poor Theatre.* New York: Routledge

- Habermas, J. (1984). *The Theory of Communicative Action. Volume 1: Reason and the Rationalization of Society*. Boston: Beacon Press
- Habermas, J. (1987). *The Theory of Communicative Action. Volume 2: Lifeworld and System: A Critique of Functionalist Reason*. Boston: Beacon Press
- Hall, T.E. (1959). *THE SILENT LANGUAGE*. New York: Doubleday&Company, Inc.
- Hamera, J. (2007). *Dancing communities: Performance, difference and connection in the global city*. New York: Palgrave Macmillan
- Harvud, R. (1998). *ISTORIJA POZORISTA*. Beograd: CLIO
- Hauser, A. (2011). *The Sociology of Art*. Routledge Revivals: Taylor&Francis Group
- H'Doubler, N.M. (1959). *Dance. A Creative Art Experience*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press
- Ivancich Dunin, E. Mellish, L. Opetcheska-Tatarchevska, I. (2014): *Terminology and Theoretical Approaches and Crossing National Boundaries/Intercultural Communication*. Skopje: University "Ss. Cyril and Methodius"
- Jandt, F.E. (2010). *An Introduction to Intercultural Communication*. Los Angeles: Sage Publications, Inc.
- Jenks, C. (1993). *Culture*. Routledge: London and New York
- Kelner, D. (2004). *Medijska Kultura*. Beograd: CLIO
- Kimmel, L. (2000). „Paradox and metaphor: An integrity of the arts “ in M. Kronegger, ed. *The orchestration of the arts-a creative symbiosis of existential powers*, Michigan: Springer Science-Business Media B.V, pp.5-17.
- Kringelbach, H.N. Skinner, J. eds. (2012). *Dancing Cultures*. New York, Oxford: Berghahn books, pp.1-29.
- Tymieniecka, A.T. (2000). The orchestration of the arts: A new approach to great questions“ in M. Kronegger, ed. *The orchestration of the arts-a creative symbiosis of existential powers*, Michigan: Springer Science-Business Media B.V.
- Kulavkova, K., Avramovska, N. (2011). *Interpretations. European Research Project for Poetics and Hermeneutics*. Volume No. 4/5. Skopje: MANU
- Kunst, B. (2001). *Avtonomno telo*. Ljubljana: Maska
- Laban, F.R. (1974). *The language of movement*. Boston: Plays

- Langer, K.S. (1953). *Feeling and form*. New York: Charles Scribner's Sons
- Langer, K.S. (1967). *An introduction to SYMBOLIC LOGIC*. New York: Dover Publications, Inc.
- Laws, K. (2002). *Physics and the Art of Dance*. New York: Oxford University Press, Inc.
- Lehmann, H.T. (2004). *Postdramsko kazaliste*. Akcija: Zagreb-Beograd
- Lic, E. (1983). *Kultura I komunikacija*. Beograd: Prosveta
- Luzina, J. (2003). *Balkan Theatre Sphere* (Conference Proceedings). Skopje: Faculty of Dramatic Arts
- Luzina, J. (2005). *Intercultural Theatre* (Conference Proceedings). Skopje: Faculty of Dramatic Arts
- Luzio, D.A, Gunther, S. Orletti, F. (2001). *Culture in Communication. Analyses of Intercultural situations*. John Benjamins Publishing Co.
- Maletic, A. (1986). *Knjiga o plesu*. Zagreb: Kulturno- prosvjetni sabor Hrvatske
- Maletic, A. (1987). *Body-Space- Expression. The Development of Rudolph Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlin: Mouton de Gruyter
- Martin, J. (2004). *The intercultural performance handbook*. London and New York: Routledge
- McCaw, D. (2016). *Bakhtin and Theatre. Dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski*. London and New York: Routledge
- McFee, G. (1992). *Understanding Dance*. New York: Routledge
- Mitra, R. (2015). *Akram Khan. Dancing new interculturalism*. London: Palgrave Macmillan
- Moris, C. (1975). *OSNOVE TEORIJE O ZNACIMA*. Beograd: BIGZ
- Mumford, M. (2009). *Bertolt Brecht*. London and New York: Routledge
- Novinger, T. (2001). *Intercultural Communication. A Practical Guide*. Austin: University of Texas
- Pavis, P. (2005). *Theatre at the crossroads of culture*. London and New York: Taylor&Francis e-Library

- Perpener, O. J.III. (1999). "Cultural diversity and dance history research" in: S.H. Fraleigh, P. Hanstein, eds. *Researching dance*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, pp.334-352
- Philipsen, L. (2010). *Globalizing Contemporary art*. Aarhus: Lotte Philipsen and Aarhus University Press
- Potter, C. (2012). "Making culture through dance" in: Kringelbach, H.N. Skinner, J. eds. *Dancing Cultures*. New York, Oxford: Berghahn, pp.211-217
- Rossi, O. (2000). „Beauty and the dialogue of arts: Considerations about Gadamer “ in: M. Kronegger, ed. *The orchestration of the arts-a creative symbiosis of existential powers*, Michigan: Springer Science-Business Media B.V, pp.351-362.
- Samovar, A.L. Porter, E.R. McDaniel, R.E. (2010). *Communication between cultures 7E*. Canada: Wadsworth Cengage learning
- Sasssatelli, R. (2007). *Consumer Culture: History, theory, and politics*. London: SAGE Publications
- Schechner, R. (2013). *Performance studies : An Introduction, Third Edition*. London: Routledge
- Spatz, B. (2015). *WHAT A BODY CAN DO, Technique as Knowledge, Practice as Research*. London and New York: Routledge
- Tatarkjevic, V.(1975). *Istorija sest pojmov* . Beograd: NOLIT
- Tatlow, A. (2001). *Shakespeare, Brecht and the intercultural sign*. USA: Duke University Press
- Ubersfeld, A.(1999). *Reading Theatre*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press

6.3. Интернет извори на документиран филмови и видеа:

- <http://youtube.com/ A Dancer's World, TV movie for Martha Graham>
- <http://pina-film.de/ Film for PINA BAUSCH>
- <http://library.fora.tv/2006/07/08/ Suzanne Farrell on Balanchine>
- <http://www.youtube/ Message to the future: Maurice Bejart>
- <http://www.jirikylian.com/ Music and dance: Jiri Kylian>
- <http://www.youtube/ The creative process behind Akram Khan's Guiselle>

6.4. Веб-страници:

- <https://www.unesdoc.unesco.org> (пристапено на: 20. 3.2017)
- https://www.researchgate.net/publication/232497144_The_dance_of_qualitative_research_design_Metaphor_methodolatry_and_meaning (пристапено на: 25. 3.2017)
- <http://www.interculturaldialogue.eu> (пристапено на: 20. 3.2017)
- <http://www.generasemantics.org> (пристапено на: 30. 3.2017)
- <http://www.pcah.us> (пристапено на: 01. 4.2017)
- <https://www.sag.art.uniroma2.it/demo-software/babel/> (пристапено на: 14. 4.2017)
- <http://thesehalcenter.org/event/andrzej-wirth/> (пристапено на: 15. 4.2017)
- <https://www.poetryfoundation.org/poets/paul-valery> (пристапено на: 15. 4.2017)
- <https://www.poetryfoundation.org/poets/matthew-arnold> (пристапено на: 15. 4.2017)
- <http://www.iep.utm.edu/bakhtin/> (пристапено на: 17. 4.2017)
- http://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Wolfgang_Goethe (пристапено на: 18. 4.2017)
- http://en.wikipedia.org/wiki/Wladyslaw_Tatarkiewicz (пристапено на: 18. 4.2017)
- <http://www.britannica.com/biography/Konstantin-Stanislavsky> (пристапено на: 19. 4.2017)
- <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/#Bau> (пристапено на: 20. 4.2017)
- <http://umbertoeco.com> (пристапено на: 20. 4.2017)
- <http://www.sscnet.ucla.edu/southasia/Religions/texts/Ramaya.html> (пристапено на: 21. 4.2017)

- <http://www.ancient.eu/Mahabharata> (пристапено на: 21. 4.2017)
- http://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Brook (пристапено на: 25. 4.2017)
- https://michaelminn.net/andros/biographies/noverre_jean_georges/ (пристапено на: 27. 4.2017)
- <https://www.sheenaghpietrobruno.com> (пристапено на: 28. 4.2017)
- <https://www.mercecunningham.org> (пристапено на: 01. 5.2017)
- <https://sumac.org> (пристапено на: 03. 5.2017)
- <https://allegrafullersnyder.com> (датум на пристап: 10. 5.2017)
- <https://www.revolvy.com> (датум на пристап: 12. 5.2017)
- <https://www.loc.gov/collections/ballets-russes-de-serge-diagilev> (пристапено на: 14. 5.2017)
- <https://isadoraduncan.org> (пристапено на: 14. 5.2017)
- https://en.wikipedia.org/wiki/François_Delsarte (пристапено на: 15. 5.2017)
- <https://dalcrozeusa.org> (пристапено на: 15. 5.2017)
- https://newworldencyclopedia.org/entry/Rudolf_Laban (пристапено на: 16. 5.2017)
- <https://www.artsy.net> (пристапено на: 18. 5.2017)
- <https://www.theartstory.org/movement-dada.htm> (пристапено на: 22. 5.2017)
- <https://www.themedicifamily.com> (пристапено на: 23. 5.2017)
- https://en.wikipedia.org/wiki/Balthasar_de_Beaujoyeux (пристапено на: 23. 5.2017)
- <https://balletclassroom.wordpress.com> (пристапено на: 25. 5.2017)
- <https://www.bournonville.com> (пристапено на: 27. 5.2017)
- <https://www.petipasociety.com> (пристапено на: 28. 5.2017)
- <https://www.the-ballet.com> (пристапено на: 30. 5.2017)
- <https://www.mishelfokine.com> (пристапено на: 12. 6.2017)
- <https://www.russianballethistory.com> (пристапено на: 14. 6.2017)
- <https://balanchine.com> (пристапено на: 15. 6.2017)
- <https://petipasociety.com/anna-pavlova/> (пристапено на: 17. 6.2017)
- <https://jwa.org/encyclopedia/article/rubinstein-ida> (пристапено на: 18. 6.2017)
- <https://www.roh.org.uk/people/ninette-de-valois> (пристапено на: 20. 6.2017)
- <https://www.williamforsythe.com> (пристапено на: 20. 6.2017)

- <https://www.jirikylian.com> (пристапено на: 28. 6.2017)
- <https://jacobspillow.org> (пристапено на: 01. 7.2017)
- <https://www.wiktionary.org> (пристапено на: 03. 7.2017)
- <https://www.johncage.org> (пристапено на: 05. 7.2017)
- <https://the-live-legacy-project.com/guests/lisa-nelson> (пристапено на: 07. 7.2017)
- <https://dictionaryofarthistorians.org> (пристапено на: 08. 7.2017)
- <https://www.iep.utm.edu> (пристапено на: 09. 7.2017)
- <https://www.thedramateacher.com> (пристапено на: 10. 7.2017)
- <https://pina-bausch.de> (пристапено на: 10. 7.2017)
- <https://graham-mcfee.co.uk> (пристапено на: 12. 7.2017)
- <https://foucaultsociety.wordpress.com> (пристапено на: 13. 7.2017)
- <https://oberlin.edu/ann-cooper-albright> (пристапено на: 15. 7.2017)
- <http://liberalarts.vt.edu/faculty-directory/religion-and-culture-faculty/elizabeth-fine.html>
(пристапено на: 20. 7.2017)
- <https://www.stepafrika.org> (пристапено на: 22. 7.2017)
- <https://www.nyata-nyata.org> (дена на пристап: 23. 7.2017)
- <https://vcresearch.berkeley.edu/faculty/judith-butler> (пристапено на: 24. 7.2017)
- <https://danceinteractive.jacobspillow.org/blondell-cummings/chicken-soup/> (дена на
пристап: 24. 7.2017)
- <http://arts.princeton.edu/people/profiles/jh41/> (пристапено на: 25. 7.2017)
- <https://www.britannica.com/biography/Raymond-Firth> (пристапено на: 27. 7.2017)
- <http://www.encyclopedia.com/people/social-sciences-and-law/anthropology-biographies/bronislav-malinowski> (пристапено на: 28. 7.2017)
- <http://www.tate.org.uk/art/artists/carl-andre-648> (пристапено на: 29. 7.2017)
- <https://www.cornelwest.com> (пристапено на: 31. 7.2017)
- <https://www.britannica.com/biography/Mei-Lanfang> (пристапено на: 02. 8.2017)
- <http://www.culturalindia.net/indian-dance/classical/kathakali.html> (пристапено на: 03.
7.2017)
- <https://odinteatret.dk> (пристапено на: 08. 8.2017)
- <http://lacaserne.net/index2.php/> (пристапено на: 10. 8.2017)

- <https://www.britannica.com/art/Bunraku> (пристапено на: 12. 8.2017)
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Kabuki> (пристапено на: 12. 8.2017)
- <https://stevenberkoff.com> (ден на пристап: 15. 8.2017)
- <http://www.theatre-du-soleil.fr> (пристапено на: 17. 8.2017)
- <https://www.jnu.ac.in/Faculty/rhbharucha/> (пристапено на: 17. 8.2017)
- <https://www.tedcandle.co.uk> (пристапено на: 17. 8.2017)
- <https://tisch.nyu.edu/about/directory/performance-studies/3508301> (пристапено на: 18. 8.2017)
- <https://petipasociety.com/pierina-legnani/> (пристапено на: 18. 8.2017)

7. ПРИЛОГ

ТРАНСКРИПТ БР.1

Полуструктурирано интервју

Интервјуирано лице (ИЛ): Зоица Пуровска-Велевска, примабалерина

Интервјуер (И): Јоана Шишкова

Дата: 30. 5. 2017 г.

Времетраење: 2 часа

И: Што значеше да се биде поклоник на Терпсихората? Каква улога имаше танцот во Вашиот живот?

ИЛ: За мене, танцот, беше чиста детска љубов и огромно задоволство, која низ годините премина во зависност без која не можев да опстојам. Терпсихората ми го воздигна земниот живот и ме вметна во одбраните вљубеници кои верно ѝ служеа додека тоа го дозволуваше мајката природа односно балетската уметност има еден закон, кога најмногу знаеш, тогаш треба да се повлечеш од сцената.

И: Колку балетската уметност влијаеше на градењето на сопствениот идентитет и воопшто на сопствената личност?

ИЛ: Балетската уметност ја обликуваше мојата личност во секој поглед. Преку учењето на балетската азбука, се соочував со низа кодекси: на издржливост, постојаност, преточеност на визуелните чекори во говорни, и обратно, и нивна емотивна презентација која допираше до публиката. За мене, љубовта кон балетот се граничеше со фанатизам на посветена работа, дисциплина и амбиција.

И: Балетската уметност како уметност на невербална комуникација е еден вид тивок говор. Што значеше за Вас таа невербална комуникација, тој говор на телото низ знаци, гестови, движења?

ИЛ: Тивкиот говор на телото, невербалната комуникација на балетот е основното средство со кое работи балетскиот уметник. Во мојата игра, секогаш настојував низ телото, ритмот, музиката и чекорот да ја доловам замислената идеја на кореографот и да ја претставам на најдобар можен начин на сцената.

И: Кон кого беше насочена Вашата танцова комуникација, дали чисто беше интимна средба на двајца танчари на сцената или секогаш стануваше збор за една поширока комуникација со публиката? Колку публиката учествуваше во создавањето на уметноста?

ИЛ: Дуетите т.е. партнерската игра е особено продуктивна ако сте ослободени од техниката во смисла на потполно владеење на техничката перфекција. Во тој случај, уметникот може целосно да се посвети на нијансирање на естетската убавина на танцот и да се препушти на партнерската игра. Во играта со партнерот, ние меѓусебно ги чувствувавме нашите тела и низ нив создававме приказна во која беше вклучена и публиката. Комуникацијата се одвива постојано и непрекинато со секоја нова балетска приказна, секој нов партнер и нова публика. Таа неминовно пренесува една невербална мисла кај спектаторот кој понатаму е слободен во сопствената игра на интерпретација и имагинација.

И: Што значеше партнерството? Дали е тоа една неизбежен, искрен, длабок дијалог меѓу двајца балетски уметници?

ИЛ: Партнерството го означува врвот на класичната балетска игра. Најубавиот дијалог настанува помеѓу играта на две тела, две души и нивното спојување во еден ритам кој нуди читање на внатрешните состојби, мисли, чувства на партнерите во изведувањето на воздушните поддршки, пируетите итн. Вистинско уживање за балерината е да се препушти целосно во рацете на својот партнер со заемно чувство на сигурност, доверба и знаење во пренесување на убавината на балетската игра и задоволство кај другиот. Тоа е искрена и длабока соработка која бара многубројни репетиции и проби за постигнување совршенство на сцената.

И: Често во играта имавте партнери, балетски уметници од друго културно поднебје. Дали тоа ја отежнуваше вашата вербална односно невербална комуникација? Колку е неопходна претходна подготовка на запознавање на другиот односно дали воопшто има потреба од подлабоко запознавање на партнерите за да се достигне врвна сценска изведба?

ИЛ: Играта со различни партнери значи усовршување на сопствената игра и е еден процес на осознавање на себеси преку заедното усогласување. Балетскиот јазик е универзален и секој балетски уметник низ работата учи беспрекорно да го владее, но и да го споделува со партнерите, без разлика на нивното културно потекло. Како пример, можам да ја наведам изведбата на *Лебедово езеро* кога игрив со првенецот на загрепскиот балет и со кого имавме само една кратка проба, но која беше доволна со мали корекции и добра кондиција, да ја изведеме тешката балетска кореографија беспрекорно. Морам да кажам дека за такви врвни балетски изведби од класичниот репертоар потребна е долгогодишна и континуирана подготовка која дозволува лесно усвојување на материјалот и временски ограничено, но длабоко запознавање на партнерот.

И: Дали секој балетски чекор значеше буква, збор, поим? Дали секое балетско движење беше нарација која се раскажува низ играта?

ИЛ: Да, секако дека секој чекор е буква, збор, поим. За мене конкретно, критиката имаше забележано дека бев исклучително душевна балерина која со секоја балетска игра се труди да ја доближи убавината на балетската терминологија до публиката со изразени гестикации особено во мизансцените кои тоа максимално го бараа од танчарот актер. Како пример ќе го наведам балетот *Гаволеста девојка* во кој покрај тежината на чистата класична игра беше воведена и пантомимата каде што кореографот бараше од танчарот, во една танцова сцена преку гестикација да го пренесе текстот, мислата, љубовта и иднината. Во одредени балети, тоа е поизразено и бара прилагодување кон поинаков тип на претстава, а за која професионалецот мора да е подготвен и отворен за новата танцова комуникација.

И: Вие бевте примабалерина на Македонската опера и балет, национална уметничка фигура, но и интернационален уметник. Зошто воопшто се одлучивте за една национална кариера и покрај низата професионални понуди од светските театри? Дали локалната сцена беше доволна за вашиот професионален подвиг?

ИЛ: Мене не ми беше битно каде ќе танцувам, но само да танцувам. Јас ја љубев и националната и интернационалната сцена. Меѓутоа, сепак се одлучив за нашата сцена зашто тука се корените на моите предци, длабоко врежани на ова тло и затоа ми беше големо задоволство да се посветам во градење на една национална кариера која беше препознаена и во интернационалните текови. Сцената на Македонската опера и балет беше доволна за реализирање на еден богат репертоар кој ми овозможи да се формирам како личност со идентитет, но и како професионална балерина која го водеше приматот во балетската култура во државата и на Балканот. Во тој период, на просторите на поранешна Југославија, многу гостувавме, дружевме и разменувавме искуства со балетските уметници од другите културни простори и тоа беше една голем поттик и инспирација да се оди понатаму во своето усовршување и освојување на нови културни сцени.

И: Во текот на својата професионална кариера, соработувавте со низа балетски кореографи од различни културни простори. Колку нивната културна различност влијаеше врз кореографската азбука на балетскиот процес? Дали секој кореограф носеше сопствени културни примеси на уметничката креација и колку нивните барања влијаа на вашата балетска игра?

ИЛ: Соработката со различни кореографи придонесе за сестрано збогатување на личната балетска игра, нејзин раст и развој во запознавањето на другите култури. Во творечкиот период, работев и комуницирав со низа кореографски имиња надвор од границите на нашата земја, и мојата дека таа соработка и исцрпна работа придонесе до вистински творечки вредности кои ја одбележаа мојата фигура во историјата на балетската култура

во Македонија. Тие бараа професионален и длабок приод кон делото, темелно запознавање на либретото (времето, културата, стилот) заради успешно остварување на улогата која во одреден момент беше доделена. Источните и западните кореографи, секој поединечно го проширија мојот уметнички видик и таа културна различност ми овозможи брзи трансформации и интерпретации во играта преку границите на мојата националност и културна припадност.

И: Како класична балерина ги изведувавте сите големи класици на балетската уметност. Зошто се определивте за стабилноста на класичниот балет наспроти новите модернистички правци на танцот? Дали уметникот го бира уметничкиот стил или самиот балетски правец природно му се наметнува на уметникот?

ИЛ: Класичниот балет и учењето на неговата балетска азбука бараат еден долготраен и исцрпен процес на учење и повторување на балетски букви (чекори) кој започнува уште во детството. Предизвикот да се совладаат чекорите и преку нив да се создаде една балетска игра беше пропратен со многу љубов и посветеност кој ме зароби во убавината на класиката. Определбата за класиката настана спонтано и природно и едноставно се пронајдов во таа прецизност и јасност на балетскиот свет. Но, не помалку се впуштав и во други танцови стилови доколку постоеше можност за таков ангажман, во зависност од политиката на репертоарот и желбите на кореографот.

И: Колку ги следите современите балетски трендови и техники на работа? Дали сте воодушевени од новините на глобалната сцена или сепак останувате поборник на железниот репертоар?

ИЛ: За мене, секоја игра е радост, љубов и спонтаност. Јас се сметам себеси за поборник на железниот репертоар, но секако ги следам и новините на глобалната сцена било да станува збор за модерниот танц или современиот танц, сакам да ги спознавам можностите на младиот танцов потенцијал, но и замислите на новите кореографи. Секако во некакви рамки, играта да има смисла во својата суштина, и да е поткрепена со убава музика и приказна зад себе.

И: Дали сметате дека во времето на глобализацијата танцот им помага на луѓето од различни средини и со различни културни искуства полесно да комуницираат и да се поврзуваат меѓусебно?

ИЛ: Во времето на глобализацијата и брзите промени кои таа ги наметна, танцот се јави како медијатор кој им помага на луѓето од различни културни средини да комуницираат меѓу себе, надминувајќи ги сите недоразбирања и пречки со својата универзална препознатливост на класичниот балет, па сè до новите експресивни форми на танцовата уметност. Танцот пренесува пораки низ движењата на телото, визуелната убавина на играта, актерската вештина на танчарот и експресијата на емоциите кои заедно создаваат безвременска уметност која комуницира на глобалната сцена на театарот. Својата мисла

ќе ја завршам со зборовите на Луначарски¹¹⁰, кој вели дека културното наследство е потребно: „затоа што само по себе е вредно, естетско, совршено. Тоа на нас ни е потребно зашто од таа искра се разгоруваат нови свеќи“.

ТРАНСКРИПТ БР.2

Полуструктурирано интервју

Интервјуирано лице (ИЛ): Александра Мијалкова, примабалерина

Интервјуер (И): Јоана Шишкова

Дата: 15. 6. 2017 г.

Времетраење: 1 час и 30 мин.

И: Што значеше да се биде поклоник на Терпсихората? Каква улога имаше танцот во Вашиот живот?

ИЛ: Според зборовите на еден голем балетски танчар и реформатор на балетот: „Делото кое го обединува танцот и музиката, неверојатно, со својата волшебна моќ го плени срцето и разумот“. Да се биде поклоник на Терпсихората е предизвик за секој балетски уметник кој е искрено посветен на својата професија и кој вложува многу труд и напорна работа со цел да остави свој печат на балетската историја и да биде пример за идните генерации. Патот до успехот е трновит, но кога ќе се изоди, чувството на задоволство е преголемо, а целта постигната бидејќи секој човек си поставува своја цел во животот. Ние, балетските уметници, чекорејќи по стапките на Терпсихората, трагајќи по убавината, совршеното, бескрајното, живееме да реализираме, оствариме и оставиме дел од нашето битие на идните генерации кои секако имаат одговорност да ја продолжат традицијата на своите претходници. Единствено на таков начин заеднички ќе можеме да ја градиме балетската традиција.

И: Колку балетската уметност влијаеше на градењето на сопствениот идентитет и воопшто на сопствената личност?

ИЛ: Животниот стил, кој што го гради секоја личност и кој е рефлексивна на индивидуалните ставови и погледи кон светот претставува средство за градење на сопствениот односно личниот идентитет. Секако дека професијата има огромно влијание на личниот идентитет и сметам дека е неопходно личноста да направи избор во животот за она што сака да го работи зашто само на тој начин ќе биде реализирана и успешна

¹¹⁰ Анатоли Луначарски (Anatoly Vasilyevich Lunacharsky, 1875 — 1933) — руски марксистички револуционер и еден од првите луѓе на Советскиот сојуз, кој бил одговорен за култура и едукација.

индивидуа која ќе придонесува за развојот на културата и општеството воопшто. Балетските уметници треба да имаат свој идентитет и стил по кој ќе се разликуваат и издвојуваат во средината, иако тоа не е гаранција дека секоја личност може да го изгради личниот стил и персоналитетот. Мое мислење е дека балетот како елитна професија треба да влијае во градењето на идентитетот на личноста, бидејќи единствено на тој начин, таа ќе биде различна, посебна, духовно исполнета, оригинална и препознатлива во танцот. Всушност сите ние, балетските уметници, се разликуваме една од друга со својата индивидуалност, но и со перформансите низ кои ја изразуваме.

И: Балетската уметност како уметност на невербална комуникација е еден вид тивок говор. Што значеше за Вас таа невербална комуникација, тој говор на телото низ знаци, гестови, движења?

ИЛ: Балетот е интерактивна уметност и има сопствен јазик на изразување, каде што секое движење, секој чекор претставува еден тивок говор на телото, додека пластичните движења се израз на внатрешна емоција на среќа, радост, тага, болка. Наша цел како балетски уметници е да работиме на самоподобрување во процесот на реализирање на улогите, темелно, преку изразување на емоциите и чувствата бидејќи само така ќе допреме до публиката, ќе ја преминеме границата и ќе ја пренесеме пораката... Со таков искрен и професионален однос кон професијата која сме ја одбрале, оставаме свој невербален, уметнички потпис на сцената.

И: Кон кого беше насочена Вашата танцова комуникација, дали чисто беше интимна средба на двајца танчари на сцената или секогаш стануваше збор за една поширока комуникација со публиката? Колку публиката учествуваше во создавањето на уметноста?

ИЛ: Односот и релацијата помеѓу уметникот и публиката, отсекогаш биле предизвик за низа истражувања на критичарите, социолозите и уметниците. Публиката има свои очекувања, а уметниците создаваат дела со кои сакаат да понудат една уметничка убавина која ќе биде препознаена и прифатена зашто сцената е отворена за различни вкусови и гледишта кон балетската уметност. На пример, едно балетско дело за дел од публиката може да биде воодушевувачко, но за еден друг дел, гледано од стручен аспект, да нема никаква провокација и уметничка вредност. Но, вистината е дека ние, уметниците твориме и создаваме дела кои не би постоеле без публиката, бидејќи таа го воздигнува и наградува нашиот труд. Според мене, најважниот показател за едно успешно сценско дело е публиката и нејзините очекувања и секако нејзините очекувања за уметничката вредност.

И: Што значеше партнерството? Дали е тоа еден неизбежен, искрен, длабок дијалог меѓу двајца балетски уметници?

ИЛ: Партнерскиот однос на балетските танчари претставува заедница на меѓусебно разбирање, респект, отворена и искрена комуникација. Нивната заемна енергија треба да биде насочена кон остварување на танцовиот дијалог низ врвна реализација и

постигнување на целите кои се поставени. Единствено на тој начин, со позитивен и искрен однос може да се постигне голем резултат и успех во заедничката работа која подеднакво зависи од танцот на двајцата интерпретатори.

И: Често во играта имавте партнери, балетски уметници од друго културно поднебје. Дали тоа ја отежнуваше вашата вербална односно невербална комуникација? Колку е неопходна претходна подготовка на запознавање на другиот односно дали воопшто има потреба од подлабоко запознавање на партнерите за да се достигне врвна сценска изведба?

ИЛ: Искуството на партнерот, неговото умеење и знаење се важни во креирањето на адацотот (дуетен танц), зашто неговата стабилност ѝ помага на балерината да се чувствува сигурно и самоуверено. Во текот на својата балетска кариера сум имала можност да работам со различни балетски партнери, со кои интензивно сме ја усогласувале заедничката танцова комуникација особено во ситуации кога со две проби сме играле претстава. Но, тоа и не претставувало проблем кога се работело за играта на двајца искусни танчари, на позната кореографија бидејќи редакцијата на железниот репертоар е воглавно иста во сите големи балетски центри и дозволува да се постигне беспрекорна танцова комуникација без преголема претходна подготовка. Но, кога станувало збор за поставување на ново балетско дело во кое танчарите не ја познаваат кореографијата, неопходен е подолг временски период во изучување на истата и адаптирање на нови кореографски решенија во дуетите. Нивната сплотеност во играта дозволува врвно достигнување во заедничката сценска изведба.

И: Дали секој балетски чекор значеше буква, збор, поим? Дали секое балетско движење беше нарација која се раскажува низ играта?

ИЛ: Балетот како уметност секогаш се стреми кон совршеното, а емоцијата и говорот најдобро се изразуваат низ движењата на танцовото тело. Балетското движење на телото го искажува внатрешното чувство на човековата душа, низ еден дијалог на балетски чекори кои ја отсликуваат мислата на кореографот. Во однос на прашањето, ќе го понудам примерот на адацотот на белиот лебед Одетта и принцот Зигфрид во балетот *Лебедово езеро*, кој е еден бисер во класичното балетско наследство. Кореографот Лев Иванов, кој ги поставил 2 и 4 чин, одговара на лирско-психолошката содржина, проткаена низ музиката на Чајковски. Потпирајќи се на музиката, тој се стремел да најде решение, блиско на неа, во однос на пластиката и карактерот, употребувајќи го психолошкиот развој на танцот на ниво на целата форма. Тој ликот на Одетта го толкува како симбол на осамена женска судбина на горда девојка-птица преку која се изразува трагичното бессилие на доброто пред земното волшебство и волшебното зло. Адацотот помеѓу белиот лебед и Зигфрид раскажува за судбината на Одетта. На самиот почеток, балерината која ја игра Одетта, се поклонува пред принцот со свечена покорност. Таа приседнува на потсвиткана нога, исправајќи ја другата пред себе и спуштајќи го телото и рацете врз неа, со кои ја покрива главата. Оваа мизансцена имала точна сижесна смисла која говори за готовноста

на Одета да ја остави лебедовата круна пред неговите нозе. Пластичната слика на елегичното адацо е заситено со мотивите на молба и надеж. Традиционално, тоа адацо служи за карактеризирање на меѓусебните врски помеѓу хероите и во вистинска смисла на зборот се јавува како дејствувачки акт со полно надворешно придружување до формалниот канон „парадниот дует“.

И: Вие сте примабалерина на Македонската опера и балет, национална уметничка фигура, но и интернационален уметник. Зошто воопшто се одлучивте за една национална кариера и покрај можноста да танцувате на сцената на светските театри? Дали локалната сцена беше доволна за вашиот професионален подвиг?

ИЛ: Секој балетски уметник треба да се реализира, односно она што го посакува и мисли треба да го оствари за себе. Всушност, јас во 1997 година во Москва, добив можност да работам во трупата на светски реномираниот кореограф Борис Ејфман, но сепак одлучив да останам на нашата матична сцена зашто сметав дека потребно е да имаме балетски уметници кои ќе ја продолжат традицијата на своите претходници. Тоа беше вистинската одлука за мене бидејќи бев личност длабоко поврзана со најблиските, но и личност која професионално беше исполнета. Семејството е една поткрепа и влијае на развојот на балетскиот уметник, за тој да биде целосно исполнет и реализиран. За мене лично, децата, сопругот и воопшто семејството се најголемото богатство. Кариерата на балетскиот уметник е кратка, а животот продолжува понатаму со новите предизвици и можности за поголема посветеност и уживање во кругот на најблиските.

И: Во текот на својата професионална кариера, соработувавте со низа балетски кореографи од различни културни простори. Мене ме интересира колку нивната културна различност влијаеше врз кореографската азбука на балетскиот процес? Дали секој кореограф носеше сопствени културни примеси на уметничката креација и колку нивните барања влијаа на вашата балетска игра?

ИЛ: Во светот познаваме западна и источна балетска школа кои секоја одделно има голема традиција, а кои се разликуваат една од друга по многу финеси. Тие преку своите претставници работат на ширење и развивање на балетската уметност. Нашата балетска школа е заснована и поткрепена од источната, посебно руските кореографи кои постојано биле присутни, историски гледано. Нивниот професионален ангажман значи пренесување на знаења, подобрување и усовршување на работата на балетскиот ансамбл и солистите. Секој кореограф има лични цели и идеи кои настојува да ги оствари, и посебен начин на кои ги пренесува своите професионални видувања и со тоа остава свој потпис на движењето, на чекорот, и на емоцијата. Во мојата кариера работев со низа кореографи кои претставуваа еден вид провокација за остварување на низа балетски улоги, но истовремено и големо искуство за напредување во професијата. Балетските уметници се тие кои ја реализираат замислата.

И: Како класична балерина во својата творечка работа ги изведува сите големи класици на балетската уметност, но танцува и современи балетски дела. Дали уметникот го бира уметничкиот стил или самиот балетски правец природно му се наметнува на уметникот?

ИЛ: Македонската опера и балет како единствена национална институција го негува класичниот балет повеќе од 60 години и сметам дека во таа насока треба да продолжи традицијата на изведувањето дела од класично балетско наследство која е од огромна важност за нашата македонска култура. Во националните светски балетски куќи, еднакво е присутен и класичниот балет како основа на секој друг танцов правец и секако новите видувања на модерниот балет. Тоа значи една класика која ги почитува строгите форми и чистата техника за идеална изведба, а од друга страна, егзистира модерна азбука која дозволува ослободување од класичните форми и која овозможува поголема пластика на телото и движење во просторот. Зависно од политиката која се води во театарот, при изборот на претстави, се наметнува стилот на танчарот било тоа да е класичен, модерен или современ иако секој танчар индивидуално преферира еден односно друг стил, стил кој најмногу му лежи и во кој се пронаоѓа. Без оглед кој стил го наметнува компанијата во која се работи, сметам дека секој професионален балетски танчар треба да е подготвен да одговори на предизвиците на класичниот или модерниот правец и едноставно да е отворен кон прифаќањето на новите уметнички текови кои се застапени на глобалната сцена кон кои тежнее балетската иднина.

И: Колку ги следите современите балетски трендови и техники на работа? Дали сте воодушевени од новините на глобалната сцена или сепак останувате поборник на железниот репертоар?

ИЛ: Како балетски уметник, во својата кариера ги имам реализирано сите улоги од железниот репертоар. Меѓутоа, во животот доаѓаат моменти кога уметникот сака да го истражува своето тело и да комуницира со светот на низа нови и интересни начини. Модерниот танц е голем предизвик за мене како уметник особено естетиката во современите дела која нуди убавина на сцената, природност, духовно обоени и ослободени движења. Ме воодушевува кореографскиот израз на Џон Нојмаер, Лиржи Килијан како и низа други светски модерни и современи кореографи.

И: Дали сметате дека во времето на глобализацијата, танцот им помага на луѓето од различни средини и со различни културни искуства полесно да комуницираат и да се поврзуваат меѓусебно?

ИЛ: Според мене, уметноста нема граници, а танцот преку својот универзален јазик на комуникација, креира и создава уметност, препознаена, споделена и прифатена низ заедничката енергија на сцената. Балетската уметност со сите свои танцови форми и

нивната универзалност претставува еден мост кој ги обединува сите народи и култури и го врзува со јазикот на играта.

ТРАНСКРИПТ БР.3

Полуструктурирано интервју

Интервјуирано лице (ИЛ): Тајјана Петковска, балетски педагог и професор по сценски движења

Интервјуер (И): Јоана Шишкова

Дата: 15. 7. 2017 г.

Времетраење: 1 час и 30 минути

И: Како настана средбата со балетска уметност?

ИЛ: Во моето родно место Бела Црква, Војводина по 1917 година, во времето по руската Октомвриска револуција, пристигнаа голем број доселеници од истата (поточно околу 2000). Сите беа интелектуалци, добро образовани – аристократи кои зад себе имаа силна школа и едукација и која почнаа ревносно да ја пренесуваат во нашата културна средина. Во тоа време, на моја голема среќа, почнав да учам балет и музика од извонредно добри педагози од кои го добив најдоброто образование на руската школа, а со тоа и нивното културно влијание и наследство на развивање континуирана љубов и почит кон музиката, танцот и книгата. Моето балетско, музичко и гимназиско образование го продолжив во Белград и во Нови Сад каде што исто така имав можност да се надоградувам во мултикултурни и многу сериозни културни и образовни средини. Својата балетска кариера ја продолжив во Скопје каде што го завршив и високото образование од областа на педагогијата, а додека студирав бев член и на балетскиот ансамбл на МНТ. Бев професор во балетското училиште, а подоцна и директор кој го втемели средното балетско образование кое содржеше општо образовни предмети и една широка палета на стручни, балетски и музички предмети. Кариерата ја завршив на Факултетот за драмска уметност како редовен професор по сценски движења и танци (извесен период бев и продекан на истиот факултет). За моето професионално усовршување имав прилика да работам во Скопје со гостинот од тогашен Ленинград, балетскиот педагог и кореограф Јуриј Мјачин. Знаењата за различните балетски школи ги стекнав и преку студиските престои во тогашен СССР, Франција и Германија.

И: Што значи гестот за вас од аспект на балетски уметник и педагог?

ИЛ: Гестот е неизбежен и значаен дел во градењето на сценската улогата било да станува збор за драмска или танцова претстава, а сценскиот гест се усовршува преку постојаните вежби и работа со телото во балетската сала. Гестот на сцената е моделиран, култивиран и културолошки образован. Успешниот балетски играч ја раскажува експресивната приказна на сцената со помош на јазикот на гестикулацијата односно говорот на гестот кој повеќе или помалку го развива низ креацијата на сценските движења.

И: Што подразбира едукативната платформа на сценските движења?

ИЛ: Мојата професорска работа со актерите на Драмската академија подразбираше работа преку цела една едукативна платформа на изучување на сценски движења и затоа со сигурност можам да кажам дека за актерите процесот на креација е многу полесен зашто тие имаат драмски текстови како појдовна точка во креацијата, а балетските играчи имаат едно либрето кое треба да го изведат низ перспективата на кореографот и тие мора да имаат точна претстава како најдобро да ја изразат телесната експресија низ говорот на телото и да ја преточат во една флуидна, осмислена и преводлива игра. Затоа е неопходно секој актер да ги познава сценските движења, а секој балетски играч да ги познава основите на актерската игра со што се добива еден вербален односно невербален говор на сцената кој е образуван и воспитан.

И: Како ја дефинирате невербалната комуникација во тансот?

ИЛ: Невербалната комуникација значи текст сам по себе кој уметникот мора да го создава и пресоздава. Тоа значи дека невербална комуникација е дел од физичката култура на човекот и е условена од самата средина и како таква помага да се читаат и пречитуваат општествени текстови и затоа велиме дека таа комуникација е културолошки условена, но дополнително подложна на усовршување и подобрување на нејзините форми како постојано користена форма на комуникација. Затоа најсоодветно е да се каже дека секоја балерина е актер кој пред сè знае да се изрази невербално и гестикулативно.

И: Која е улогата на интеркултурната комуникација во и низ уметноста?

ИЛ: Секоја балетска претстава во себе носи примеси од различни културни поднебја и таа на сцената се инфилтрира беспрекорно низ телото на играчите и всушност секоја балетска игра повеќе или помалку содржи некаков вид на национална, класна, религиска или интеркултурна комуникација која станува најдобро прикажана низ класичниот односно модерниот балет (и лично сметам дека посебно за модерниот балет е важна интеркултурната комуникација зашто во оваа танцова форма непречено се одвива таа комуникација токму поради слободниот дух на играта и нејзината ослободеност од каноните). Но, мора да потенцирам дека доколку танчарот нема школа по класичен балет, тој не може да биде модерен играч зашто класиката е основа на секоја друга танцова форма. И главно правило во танцовиот дијалог е дека танчарот мора да знае што игра, која улога ја игра, каков карактер исполнува зашто балетот нуди богатство на една

мултикултурна режија на карактерни и историски игри кои се претставници на различни национални влијанија и за кои претходно мора да постои истражување и изучување на истите од страна на креативните учесници во танцовиот дијалог.

И: Како танцот учествува во обликувањето на културни и интеркултурни идентитети?

ИЛ: Литературата, музиката и општото образование се значајни фактори во обликувањето на културниот и танцовиот идентитет на било кој балетски играч зашто знаењето односно незнаењето се препознава на сцената и не дозволува креација на успешна танцова игра. Единствено еден образуван уметник има можност да се адаптира во која било мултикултурна компанија или претстава, зашто низ едукацијата се развива самосвеста на поединецот и се отфрлаат ограничувањата и стереотипите кои ја попречуваат интернационалната кариера на уметникот. Самата глобализација, непостоењето на границите ја наметна потреба за креација на различни идентитетски улоги кои уметникот ги гради и надоградува заради задоволување на потребите на глобалната култура.

И: Дали танцот пренесува исти пораки во различни културни контексти?

ИЛ: Танцот апсолутно пренесува исти пораки во различни културни подрачја, но секогаш временски прилагодени на потребите на една или друга средина. Така, балетот *Мајсторот и Маргарита* беше создаден како своевидна балетска интерпетација на романот, со што тешката тематика на делото се доловува низ невербалниот дијалог на телата на танчарите и прикажува сценска игра на маестралниот Булгаков. Вакви танцови реинтерпретации се поставуваат постојано на сцената и се прилагодуваат согласно со културните потреби на глобалната средина како што се и новите современи репоставувања на познатите балетски класици или низата модерни танцови дела кои се адаптирани на новите општествени состојби, со цел да ги пренесат истите пораки во различни културни контексти на современоста.

ТРАНСКРИПТ БР.4

Полуструктурирано интервју

Интервјуирано лице (ИЛ): Елисавета Кушовска, балетски педагог

Интервјуер (И): Јоана Шишкова

Дата: 2. 4. 2017 г.

Времетраење: 2 часа и 30 мин.

И: Што значи балетската педагогија? Што беше клучно за да се одлучите за оваа исклучително тешка професија?

ИЛ: Мојата темпераментност и енергичност секогаш будеа љубов кон танцот, а немирниот дух ме правеше вистински акробат и атракција во опкружувањето. Започнав со изучување на гимнастика и пластика во Варшава, а подоцна продолжив во балетска школа во Варшава, а подоцна и во Ташкент. Мојата амбициозност, послушност и желба за напредок ме заразија со танцовата уметност и уште во тие први денови, тогашната професорка ја потенцираше мојата педагошка способност.

И: Вие се школувавте во Русија, колку руската школа влијаеше на вашата педагошка работа, колку културата на таа уметничка нација ја окарактеризира вашата подоцнежна активност?

ИЛ: Советската школа беше база за мојата подоцнежна работа и без силната основа која ми ја понуди советското школо, јас немаше да го постигнам она што понатаму го пренесов во школската училиница. Без правилната методика и музичка основа што ми ја пренесоа најголемите балетски педагози, гигантите Семјонова, Тарасов и со таа среќа да студирам кај најврвните педагози во втората генерација балетска педагогија кои изучиваа ГИТИС¹¹¹ беше клучен момент да станам посветен и амбициозен балетски педагог кое знаење понатаму го надоградував со сопствен труд и искуство, лична креативност и мотивациски поттик.

И: Што значи името Агрипина Ваганова¹¹² за вас како балетски педагог и воопшто за балетската уметност?

ИЛ: Најпрво мали историски факти за тоа како танцот пристигна од Италија и Франција во Русија. Мариус Петипа во тоа време постави балети во кои руските играчи напредуваа пред сите останати. Ваганова беше добар играч и техничар, која на основа на таа италијанска и француска школа направи нова методика — советска методика на балетски чекори. Ваганова ја создаде не само методиката, туку и постапноста, прецизноста, флуидноста, воздушноста на класиката. Методот на Ваганова е основа на секоја балетска односно танцова игра, таа е чиста игра која во себе ги опфаќа било да е современа, модерна, експресионистичка.

И: Поради која причина ја прифативте работата во балетското училиште во Скопје, како предавач на класичен балет, карактерни игри и историски игри? Дали националната љубов ја повлече и професионалната љубов на овие простори?

¹¹¹ ГИТИС (Российский университет театрального искусства) — Руски универзитет за театарски уметности основан на 22 септември 1878 година кој доби статус на конзерваториум во 1886 година. Во периодот од 1934 до 1991 година беше познат како Луначарски државен институт за театарски уметности (ГИТИС). Таму се едуцираат студенти за различни театарски и сценски уметности (балетска уметност, актерство и др.) и симултано обезбедува традиционална универзитетска едукација во слободните уметности и општествените науки.

¹¹² Агрипина Ваганова (Агрипина Ваганова, 1891 — 1951) — руска балетска учителка (педагог) која го развива методот „Ваганова“ — техника која потекнува од педагошките методи на старото Империјалистичко балетско училиште (денес познато како Академија Ваганова за руски балет). Ваганова ја усоврши и култивираше формата на изучување на уметноста на класичен балет како работна наставна програма и нејзината техника до ден-денес се смета за една од најраспространетите и најпопуларни техники кои се користат во балетската уметност.

ИЛ: Пристигнав во Скопје поради приватни причини, но бев повикана од г-ѓа Тања Петковска да работам во балетското училиште и се согласив да работам одреден период. По моето доаѓање во балетското училиште, ги воведов предметите по историски и карактерни игри, а подоцна и репертоар, модерен балет, џез-балет, фолклор. Пресудно за ваквата одлука да се вратам во својата родна земја ми беше љубовта кон земјата, моето семејство и воопшто потребата да се биде дел од македонската уметност.

И: Вие како педагог ги опишувате децата со еден нов јазик и ново писмо, јазикот и писмото на телото. Како се добива еден сценски опишан човек, изведувач со комплетно оплеменета појава и како знаете дека вашата педагошка работа е успешно исполнета?

ИЛ: За целосно опишнување на ученикот најпрво се пренесува балетската основа, и подоцна таа се надополнува со уметноста и комбинациите на стап и на средина (кои не се само вежби). Тоа значи опишнување на човекот за целосен сценски настап, а не само учење и применување на голи движења.

И: Што е балетската азбука? Каков е процесот на учење на буквите на танцовата уметност?

ИЛ: Кога ќе притигне детето на првиот час, почнува да учи да слуша музика, да маршира на музика, да маршира обичен чекор во разни четвртини на музика, со цел да знае да ја слуша музиката и потоа следува гимнастика за поголема пластика на телото, изработка на стопалото, распон и гипкост. После се запознаваат со стапот и постановка на телото и рацете. Првата азбука е воспитување на телото за да почнат децата да комуницираат со балетската азбука.

И: Што значи едно движење, еден чекор, еден гест?

ИЛ: Движењето лежи на чекорот, а манирите и гестовите доаѓаат сосема природно. Движењето е позиција, поставување на една односно друга буква, а гестот го прати движењето за да постигне еден спој, една целина во најразлични комбинации на нозете, рацете, глава и телото. Кога ќе се совладаат чекорите, се прават игри од разонода, првите движења, првите приказни и позиции.

И: Што значи сценска игра? Кои се правилата на танцовата колаборација односно комуникација?

ИЛ: Сценската игра се подготвува во балетското училиште. Голите чекори не се игра, но комбинациите на чекорите со изразот стануваат една приказна. Мора да има правилна усогласеност на чекорите, да постојат сврзници — чекори кои создаваат една беспрекорна комуникација. Без правила нема балет, танц, без правилата на сценската игра, тансот ќе биде празен говор, без критериум за квалитетна уметност.

И: Дали се потребни предиспозиции за педагошката работа или сепак се работи за еден долготраен процес на посветеност, труд, упорност и многу љубов?

ИЛ: Како во секоја професија, педагогот најпрво се раѓа, а сето останато се доработува, надградува, создава. Ако нема љубов, посветеност, нема педагошка работа. Љубовта, упорноста и посветеноста се одлучни за една педагошка дејност.

И: Педагошката работа е една интеракција на вербалното и невербалното. Колку е комплексен процесот на учење на невербалната комуникација на телото?

ИЛ: Процесот е комплексен. Чекорот вербално мора да се раскаже, да се покаже, да се научи за да може невербално понатаму да се претстави. Не може само со обичен пример да се долови чекорот, но неопходно е ментално да се регистрира и меморира движењето. Едно единство на вербална и невербална комуникација и репетиција на таа комуникација.

И: Како се дисциплинира телото и умот на младиот човек?

ИЛ: Да се дисциплинира ученикот почнува од првиот час. Нема балетска уметност без дисциплина, идниот уметник мора да е дисциплиниран во умот, телото, духот. Дисциплината се учи цел живот. Балетската школа ти дава правец, а театарот те прави уметник.

И: Дали педагошките методи на работа се универзални алатки во рацете на педагозите од различни културни подрачја?

ИЛ: Сметам дека педагошката работа е универзална алатка во рацете на педагогот. Чекорот само се стилизира односно секој чекор, движење добиваат нијанси односно примеси на едно или друго културно подрачје. Во смисла на тоа дека ритамот и техниката се поинакви, но балетската буква и балетскиот говор се насекаде исти.

И: Дали педагошката работа е колективна работа или сепак станува збор за индивидуална посветеност и работа со секој ученик?

ИЛ: Музичарите имаат исклучително индивидуална работа. Балетските часови се колективни часови, но комбинирани низ индивидуална работа со секое дете. Тоа значи постојана комуникација и следење на развојот на секое дете зашто менталната, емотивната и физичката способност не е иста кај секој ученик.

И: Кои квалитети се трудевите да ги постигнете во балетската сала? Што беше мотото на балетскиот час?

ИЛ: Сите деца кои минаа низ балетската школа мораа да бидат деца со широк поглед за да израснат во дисциплинирани личности, музички воспитани, кои понатаму можат да се занимаваат со која било општествена дејност. Секогаш се трудев да создадам севкупна изградена и вредна личност, не само во салата, но и надвор од неа.

И: Вие работевте со деца од различна етничка, религиозна и национална припадност. Дали тоа подразбираше различни методи на работа или танцовата едукација ви дозволуваше широк спектар на слободна и разбирлива комуникација без можност за дискриминација на разликите?

ИЛ: Нема разлика, нема место за стереотипи и дискриминација. Танцовата методика е универзална и еднаква за сите идни професионалци. Сите деца се делат на способни и помалку способни, според нивната дисциплина и предиспозиции (пропорции на телото, распон, висок врат, голем скок, естетски лик).

И: Вие како балетски педагог во Скопје, создадовте една плодна плејада балетски уметници без кои денешната македонската сценска уметност би била многу сиромашна. Што беше потребно за да се постигне квалитетот на стручното балетско образование?

ИЛ: Првата генерација на балетски ученици влегоа во театарот како готов ансамбл (подготвен производ). Но, само со посветеност, работа и континуитет се создава еден таков резултат кој е подготвен и способен да танцува во театарот и да создава уметност.

И: Дали постои разлика помеѓу азбуката на класичниот балет и онаа на современиот или модерен танц? Дали се работи за потполно различни методи и техники на комуникација?

ИЛ: Еден класичен играч може да биде и современ играч, но современиот е малку потешко да биде класичен играч. Во современиот балет, базата е класична, слободна игра без канони, телото е ослободено од тврди позиции на рацете и нозете, едно следење на музиката. Додека класиката мора да ги следи каноните на балетската игра. Правила на играта на класиката кои се ослободуваат низ музиката и провејуваат во танцот на секој современ танчар.

И: Денес како да сме сведоци на една поспаност на сценската уметност во нашата земја. Што мислите која е причината за ваквата состојба, зошто се изолиравме во една монотона репетиција? Дали е тоа последица од егоизмот и самобендисаност на постмодерната?

ИЛ: Мислам дека поспаноста лежи во неинтересот на човекот. Во историјата заминаа несебични луѓе кои го љубеа балетот повеќе од себеси — „Човек кој го сака балетот, а не се сака себеси“, сметам дека денес ни недостасуваат такви амбициозни професионалци, апсолутно посветени на калемење на идните генерации, спремни за високи дострели. Тоа значи дека имаме состојба во која одговорните индивидуи се задоволуваат со просечното, но не целат кон врвното што води кон технички и уметнички неподготвени индивидуи на сцената без дисциплина и авторитет кој би наметнал позитивна промена. Во еден буден колектив мора да постои љубов, почит, комуникација за да опстои една квалитетна и успешна балетска приказна без оглед за која културна средина станува збор или танцова компанија, секогаш важи правилото за интимно пресретнување на културно и уметнички поинаквиот, различниот и посебниот.

ТРАНСКРИПТ БР.5

Полуструктурирано интервју

Интервјуирано лице (ИЛ): Соња Здравкова-Џепароска, театролог и професор по балетска уметност

Интервјуер (И): Јоана Шишкова

Дата: 15. 3. 2017 г.

Времетраење: 1 час

И: Како настана првата средба со танцот и воопшто со светот на уметноста?

ИЛ: Првите контакти со светот на уметноста настанаа во кругот на семејството. Имено мојот татко е страсен поклоник на оперската уметност. Ние дома имавме цели сетови од најпознатите опери кои постојано се вртеа. Освен тоа многу се слушаше класична музика. Се сеќавам дека јас на моја 5-6 годишна возраст ја обожував *Мала ноќна музика* на В. А. Моцарт. Некако аналогно дојде до посетата на балетски претстави и сите останати форми на уметничко изразување.

И: Вие дипломиравте во Москва на отсекоот за балетска педагогија и кореографија и магистриравте на студиите по театрологија на Факултетот за драмски уметности. Која е вашата специјалност како магистер по убави уметности?

ИЛ: Јас се здобив со звање магистер по убави уметности на студиите во ГИТИС. Но сметав дека мојата практична наобразба треба да ја фундирам и теориски и затоа во 2013 година магистрирав со темата – *Драматургија на класичен балет* на отсекоот за театрологија на ФДУ. Овој труд факултетот го оцени како исклучително квалитетен и го издаде во едицијата – Театралика. Додека во 2010 година на истиот отсеко докторирав со темата – *Аспекти на перформативната кинестетика*. И оваа теза е публикувана во форма на книга во издателство на Југореклам. Мојата специјалност е театролог кој се занимава со прашањата на танцот, движењето, етаблираните форми на уметничка игра и перформативноста.

И: Како балетски педагог и професор секојдневно работите со младиот уметнички потенцијал. Кои се целите и насоките на работа на еден балетски педагог и колку е битна комуникацијата помеѓу професорот и ученикот?

ИЛ: Балетскиот педагог е со своите ученици во тек на 8-10 години. Секојдневната работа, растежот на малото дете во зрел уметник поставува сериозни и одговорни задачи пред вас. Балетскиот педагог е целосно одговорен за нивото на подготвеност на своите ученици.

Ние работиме (или би требало да работиме, во македонски услови тоа е малку поразлично од големите балетски центри) со талентирани деца. Наша задача е да го артикулираме тој талент, да ги развиеме максимално природните предиспозиции и да ги коригираме недостатоците. Големiot дански кореограф Бурнонвил уште во 19-тиот век го забележува ова — „Да се одржи оваа природна елеганција во текот на долготрајниот тренажен процес е главната задача на уметноста на танцот; виртуозноста не може да се добие без соодветни вежби, притоа треба да се развијат природните предиспозиции и да се отстранат недостатоците и несовершеностите што ги има секој од играчите, дури и најголемите таленти“¹¹³ (Bourmonville, „Etudes Choregraphiques“ според Anderson, 1992: 94). Освен тоа работата на изразот, на индивидуалноста, на уметничкото обликување се иста така значаен сегмент во едукацијата, колку и техничката подготовка. Така што соработката, довербата помеѓу ученикот и педагогот е од пресудно значење.

И: Кажете ни нешто за вашата образовна филозофија. На кои аспекти на балетска репетиција (балетски проби) посебно посветувате внимание?

ИЛ: Јас немам некоја особена филозофија. Се работи секогаш во етапи. Најпрвин разучување и меморирање на танцовиот текст потоа работа на техничката страна и проблемите кои произлегуваат. Во оваа фаза некако паралелно се работи и на сценскиот израз, се потенцира стилистиката на делото, односно особеностите во стилска смисла. Во зависност од музичките предиспозиции се работи и на ефикасност и пецизност и во овој дел. Но перманентно во целиот овој процес педагогот ја развива и самодовербата кај ученикот која е од огромно значење за сценскиот настап. Изведбата е комплекс од мноштво елементи задача на педагогот е да не изоставни ниту еден од нив, напротив да го корегира она што е условно речено „најпроблематично“.

И: Дали педагошките методи на работа се универзални алатки во рацете на педагозите од различни културни подрачја?

ИЛ: Постојат различни педагошки методи. Различни школи на изведба констатираме во однос на класичниот балет, а да не зборуваме за другите изведувачки практики. Системот Ваганова кој ние како школа, и јас лично како педагог го користам е темел. Секако балетската теорија како и сè останато се развива, па од огромно значење е да се следат новите тенденции. Кај нас има педагози кој се застанати во времето, тоа е погубно за уметноста. Доколку немаме љубопитност и потреба да се „абдејтираме“ во однос на иновациите и новите методологии, постапки, нема да можеме да бидеме конкурентни на светскиот пазар на трудот.

И: Како настанува музичкото и културно дисциплинирање на движењето односно како педагогот им помага на своите ученици да го чујат, препознаат и артикулираат не само

¹¹³ Џек Андерсон, (Jack Anderson). (1992). *Ballet and Modern Dance*, New Jersey: Princeton Book Company

внатрешниот ритам, но и ритамот на музичкиот и културен дијалог на глобалните култури?

ИЛ: Ова прашање е повеќе во однос на прифаќање на уметничкото дело како богатство не на една култура туку светско културно богатство. Балетот е феномен кој ја носи оваа карактеристика. Колку и да звучи неверојатно, но школата ги подготвува идните уметници да го прифатат тој културен дијалог уште повеќе тој да стане дел од јазикот на кој тие општаат.

И: Дали во вашата училишница има место за крос-културна комуникација? Дали практикувате активности за продлабочување на културната, географска, историска и ритмичка свест кај младиот ум за тоа што значи да се живее и танцува во светот?

ИЛ: Па можеби јас сум еден од ретките балетски педагози кои не само посакува, туку практикува една глобална комуникација во однос на пласирање на кадри и културна размена. Моите ученици се уменици на светот. Од првата генерација имам ученичка која работи и живее во Германија. Ивана Коцевска постојано остварува соработки со различни балетски центри, таа престојуваше подолг период во Украина, Словенија, Германија. Освен тоа Елејн Бренчли, моја ученичка со американско потекло сега живее и професионално се афирмира во САД. Во САД е и еден од моите најуспешни ученици Марко Мицов, кој не само што во својата танчарска биографија бележи носечки улоги туку соработува со најголемите имиња во САД. Да се биде дел од една друга средина а едновремено да се носи еден особен уметнички сензибилитет е најдобар начин за интеркултурен дијалог и размена.

И: Глобализацијата како феномен, геополитичките промени и секако информатичката технологија сè повеќе ја наметнаа потребата од мултикултурно односно интеркултурно образование. Дали сметате дека нашиот образовен систем е подготвен да одговори на едукативните предизвици на глобализацијата, плурализмот и комплексноста?

Јас веќе седма година сум дел од Катедрата за балетска педагогија на ФМУ. За програмите во балетското училиште и не се чувствувам најповикана да коментирам бидејќи јас таму сум само хонорарно ангажирана. Во однос на високото образование да сметам дека има простор за интеркултурација особено преку програмите за размена. Конкретно на нашата катедра се реализира особено жива активност каде што имаме предавачи од САД, Германија, Србија итн. но едновремено и наши студенти престојуваат на сродните катедри засега на Балканот но оваа соработка се шири. Мултикултурализмот како модел кој во својата дефиниција поставува граници и линии на сепарација не го преферирам.

И: Вашиот творечки опус опфаќа низа стручни трудови и рецензии од областа на танцовата уметност. Како се разви љубовта кон пишаниот збор, кон книгата и воопшто кон балетската теорија?

ИЛ: Како дел од еден систем каде што комплексното широко образование беше основна премиса потребата од поврзување на теоријата со практиката се појави како неопходност и потреба. Овој сегмент само ја надополни мојата практична работа, но тој се повеќе доминира во моите професионални преокупации.

И: Во својот магистерски труд „Драматургија на балетската уметност“ Вие говорите за танцовиот текст, за балетската пантомима. Што всушност значи танцовиот текст за балетското дело, за уметникот, за кореографот?

ИЛ: Танцовиот текст е всушност најзначајниот сегмент на балетската претстава. Тој е процесуирана и материјализирана кореографска имагинација. Но тој едновременно е уметноста на танцот, можноста играчот да се изрази, да го презентира својот талент, особености, сензибилитет, креативност.

И: Кога се говори за танцот, често се мисли на говор на телото. Што подразбира невербалната комуникација на танцот?

ИЛ: Невербалната комуникација во денешното општество е сфера која интензивно се истражува. Невербалниот говор и скриените, инстинктивни пораки кои ги испраќаат преку телото се исклучително интересна сфера на интерес. Играчкото тело е артикулирано, колонизирано употребувајќи го терминот на Е. Барба тоа веќе има свесна димензија на делување. И тука е главната разлика од секојдневната невербална комуникација и изведувачката. Во услови на фиксиран текст што е случај во класичниот балет место за самостојна недефинирана невербална формулација и нема многу. Тоа се движечки шаблони кои се изведуваат но кои се дополнети со различен емоционален набој.

И: Колку еден танцов перформанс може да биде интеркултурен и дали воопшто уметноста е алатка за интеркултурен дијалог?

ИЛ: Апсолутно дека уметноста е алатка за интеркултурен дијалог. Тоа се случува на различни нивоа и во различни форми. Најекстремни примери црпице од драмската уметност. Експреиментите на Питер Брук, Јиржи Гротовски и споменатиот Еуденио Барба одеа до физички спој и дијалог помеѓу различни културни концепти на западниот Европски и источниот Азиски театар. Танцот исто така е место на средба и дијалог на различни култури, естетски системи, перформативни практики. При овој вид на изведби, културите не само што се допираат туку се преплетуваат и стапуваат во дијалог и интеракција.

И: Дали нашата сценска уметност егзистира на една глобална сцена односно колку локалните уметнички амбиции ги следат глобалните трендови на светската сцена?

ИЛ: Ова прашање не можам да го одговорам бидејќи сепак се однесува на носителите на уметничкиот израз. Јас сепак сум индиректен чинител во процесот на создавање на играчи и не можам да говорам во нивно име.

И: Дали сметате дека танцот има доволно моќ да влијае на воспоставување на еквилибриум, рамнотежа и способност за канализирање на емоциите во заедницата?

ИЛ: Ти го пренесувам интегрално текст кој се однесува на различни аспекти на развивање на позитивните страни на личноста на детето, авторски објавен во Зборникот од *Струшка музичка есен* во издание на СОКОМ:

Канализирање, справување со негативните емоции и агресивното однесување

Во „Концепцијата за деветгодишно основно воспитание и образование“ изготвена од Бирото за развој на образованието на Р. Македонија, во делот за принципот за физичка безбедност и здравје под последната точка пишува: „Можност за сите ученици во тек на редовната настава да стекнат вештини и сознанија за тоа како да го чуваат и унапредуваат здравјето, како да се справуваат со стресот и како со ненасилни методи да разрешуваат конфликтни ситуации“¹¹⁴. Бидејќи овој документ е официјален акт кој е дел од формалната едукација и стратегиите кои се градат во однос на овој општествен сектор, од особена важност е да се потцрта издигнувањето/нотирањето/актуелизирањето на постоењето на тензии, конфликти кај оваа популација. Методите за канализирање и артикулирање на агесијата се различни, но еден од можните мошне продуктивни методи е користење на одредени танцови односно движечки техники. Нетрпеливоста, анксиозноста, брзите најчесто насилни начини на решавање на проблемите кај децата сè почесто се јавуваат. Рудолф фон Лабан ја проучува оваа страна на внатрешната емоционална сфера (поврзана со позитивните, но и негативните емоции како стравови, емоционални стресови, тензии) и начините на кои таа се активира и канализира преку движење и танц.¹¹⁵ Танцот кој е прилагоден за оваа намена (одлични резултати во САД во средините кои имале нагласено насилно однесување и тензии од различен вид дала капурата) им овозможува на партиципиентите од една страна да ја канализираат и да се ослободат од насобраната негативна енергија, но едновременно поттикнува градење на колективен дух и начини за воспоставување на нови видови на комуникација (ако знаеме дека при конфликтите најчесто недостасува соодветна комуникација или таа во целост отсуствува).¹¹⁶

И: Денес говориме за пресретнување на културите, за исчезнување на границите и нациите, говориме за светот како за едно глобално село. Дали сметате дека универзалната

¹¹⁴ bfo.gov.org.mk — Концепција, за деветгодишно основно воспитание и образование.

¹¹⁵ Подетално за ефектите на танцот можат да се најдат во неговата книга *Choreutics*. (dt. *Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes*. Noetzel, Wilhelmshaven 1991

¹¹⁶ Соња Здравкова-Џепауска. (2015). *Дискурси за танцовата едукација*, Музика и образование, Струшка музичка есен, Скопје СОКОМ, стр51-65

препознатливост на танцот и воопшто на играта имаат клучна улога во креирање на транснационален идентитет?

ИЛ: Па танцот е универзален јазик, тој оперира со општи, прифатени од сите (нации, етникуми, родови, раси) форми кои постануваат глобални. Тоа го прави танцот посебен и тоа го прави танцот единствен. Затоа можеби танцот е најрепрезентативен еспонент на транскултуралноста.

ТРАНСКРИПТ БР. 6

Полуструктурирано интервју

Интервјуирано лице (ИЛ): Елена Дончева

Интервјуер (И): Јоана Шишкова

Дата: 15. 4. 2017 г.

Времетраење: 2 часа

И: Што подразбира работата на еден театарски костимограф?

ИЛ: Костимографот е академски образувана личност со театарски познавања од балетската и музичката дејност. За мене лично, театарот отсекогаш беше предизвик и можеби фактот што имав завршено средно музичко и балетско училиште беа една појдовна точка во креативната професија чија посебност сметам може да се препознае по моите костими.

И: Во кој момент почнува да се создава театарскиот костим за улогата и како се усогласува костимографската идеја со целокупната приказна на танцовото дело?

ИЛ: Костимот почнува да се создава во умот на костимографот, најпрво се прави ментална скица и се бараат адекватни материјали (мустри на материјали) за потоа да почне менталниот процес на бирање на материјалот. Тогаш започнува конструкцијата на костимот, а крајот е шминка и разубавување. Познавањето (непознавањето) на балетското дело помага во создавањето на еден театарски костим. Театарскиот костимограф како дел од комплетниот тим за реализација на едно драмско односно балетско дело активно учествува во креација на приказната. Идејата за костимот се создава уште при првите средби со тимот професионалци (кореографот, сценографот, режисерот) заради усогласување и договарање за концептот за работа како и идејата за реализација на претставата.

И: Дали личниот стил на костимографот влијае на креацијата која ја создава или пак е тоа една професионална креација согласно со желбите и замислите на кореографот?

ИЛ: Во таа смисла, сметам дека не треба да доминира личниот стил на костимографот. Јас ги боев балетските претстави и тоа стана мој личен потпис и изразно средство по кое ме препознаваа. Денес имаме голем избор на материјали, но тогаш кога јас почнував со работа, изборот беше ограничен и морав да правам големи интервенции, со правење апликации, со боење, сликање со цел да добијам комплетна визуелна слика која неопходно мора да се надополнува со сценографијата.

И: Што значи танцовиот текст за едно костимографско дело? Дали движењето го ограничува или поттикнува дизајнот?

ИЛ: Движењето го поттикнува дизајнот, но и дизајнот го ослободува движењето. Тоа е една двонасочна комуникација. Телото како изразно средство на балетскиот играч пишува еден текст кој е исклучително битен за костимографот зашто самото тело мора да е ослободено од секакви непотребни, дополнителни елементи особено во класичните балетски дела каде што партнерската игра почитува строги правила и прописи.

И: Кога се говори за танцот, често се мисли на говорот на телото. Дали костимографот треба да ја познава невербалната комуникација на танцот за да може успешно да одговори на нејзините потреби?

ИЛ: Костимографот нужно мора да ја познава балетската азбука. Кореографот ги поставува барањата и очекувањата во балетската креација на делото и тој ги дава насоките кои му се појдовна точка во работата на кореографот. Кога ќе ја долови костимографот целокупната визија тогаш тој почнува да експериментира, да креира, тогаш започнува менталниот процес на костимско решавање на приказната во која почнува да создава согласно со насоките на кореографот, но истовремено со можност да понуди сопствен предлог за креацијата посебно кога се работи за модерно дело.

И: Костимот го прави танцот живописен, благороден и разбирлив. Дали секој балетски костим е своевидна нарација која се раскажува низ играта?

ИЛ: Костимот го оплеменува телото на танчарот, го надоградува и обогатува танцот, и создава своја костимска приказна во рамки на балетското дело, која го надополнува драматуршкиот дел. Без костимот, претставата би била гола и просирна зашто секое балетско дело е неодвоиво од театарскиот костим кој произлегува и го разубавува либретото на кое почива.

И: Како се бираат материјалите и модните додатоци за костимите со цел да одговорат на ритмот, брзината и динамиката на чекорот? Како костимски се бои движењето?

ИЛ: Вообичаено е за балетот да се бираат природни материјали, како свилата, памукот. За споредните улоги кои се постатични, и кои не бараат многу физичка игра, може да се користат и покрути материјали, за да се оствари еден спореден раскошен костим, нужно се оди во детали и материјали. Но, за главната улога, за водечкиот лик кој е носител на целата балетска игра тогаш телото мора да е растеретено од материјали, и да нема тежина ниту ограничувања во играта. Единствено тогаш се дозволува природно дишење на самото тело и се прикажува природната линија на танчарот. Костимски се бојат сите движења, сите главни и споредни улоги комплементарно се надополнуваат заради успешна креација и изведба на претставата.

И: Секој успешен костимограф мора да ја следи работата на балетските уметници и современите танчари. Дали еден успешен костим бара претходно запознавање на личноста на уметникот, кореографот, приказната, стилот во смисла на целосно обликување на дизајнерската креација?

ИЛ: При интензивното следење на балетските проби, преку играта во сала, но и преку секојдневните разговори се запознаваат сите балетски играчи со кои се работи, нивната физичка конституција, нивните телесни предности или ограничувања, можности за костимска креација. И понекогаш поради конструкцијата на костимот правам еден вид паметна селекција на едни односно други материјали кои најдобро ќе одговорат на мојата замисла. Визуелно интервенирам, правам нешто што го нарекував визуелна „измама“ за да може да се покријат сите недостатоци и мани на танцовата целина. Самата практична работа едноставно ве води да ги откриете тајните на занаетот што обичниот гледач можеби нема да ги почувствува и види.

И: Колку е неопходно за еден балетски костимограф да има познавање од балетскиот вокабулар и терминологија за една успешна сценска креација или можеби е доволно да има „око“ за движењето и говорот на телата?

ИЛ: Потребно е да се има познавање на балетската терминологија зашто често се прават грешки при непознавање на балетскиот вокабулар посебно кога се работи за оваа изведувачка уметност иако нормално е понекогаш да се случи и наивна грешка. Но, мора да постои „око“ за движењата и за говорот на телата, мора да се има одредени предиспозиции, некое чувство кое треба да е пропратено и со разум, со ментална свест заради една комплетност на танцовиот јазик.

И: Што подразбира комуникацијата меѓу режисерот, кореографот, сценографот, костимографот, танчарот? Како се доаѓа до костимско решение за една балетска кореографија и како костимографот ја комуницира својата визија со соработниците кои го оживуваат тивкиот говор на костимот?

ИЛ: Мора да има постојана комуникација и соработка со целиот авторски тим за да може да се добие комплетна слика на костимот со сцената, костимот со кореографската идеја, со

музичката партитура. До режисерот и кореографот постојано седев и правев прикелешки. Морам да потенцирам дека на генералните проби не треба да е присутен само кореографот, но треба да е присутен целиот тим на кројачи, шапкари, чевлари зашто таа комуникација во нашите услови е се пооскудна и не се негува тимската работа како на Западот. Традицијата е многу важна.

И: Дали костимографската творба е исклучително индивидуална работа или се случува да е договор на повеќе костимографски имиња кои разменуваат мислења, идеи и предлози?

ИЛ: На едно дело обично сум работела самостојно, барем во мојата работна пракса. Како костимограф сум била задолжена за покривање на костимското решение на севкупно балетско дело, но со помош на цел еден тим на кројачи, шивачи, шапкари, чевлари со кои сум соработувала за доловување на севкупната убавина на костимот зашто театарскиот костим може или да ја најави драматургијата или да ја утне целосно нејзината тематика.

И: Дали костимографот остава свој „потпис“ на креациите по кој е препознатлив кај публиката без оглед на ерата или стилот на изведбата или нужно е продукт на комуникација на една временска приказна?

ИЛ: Неопходно и костимографот и сценографот да познаваат историјата на костимот, но и на сценографијата, посебно кога се работи за класични дела кои се сместени во конкретна временска ера и период. И мора да потенцирам дека во едно исто драмско дело, една иста престава од конкретен историски период кај различни режисери заради личната концепција и израз, целата костимска креација може да резултира со различни костимски решенија. Во балетските дела, исто така нужно се запазува периодот, стилот, но секако можно е различно костимско решение, различен колорит во рамките на епохата во која егзистира конкретната приказна. Некој од режисерите бараат да се оди во детали, некој ги поедноставува костимите, бара едноставни комбинации на сцената. Секој се држи до стилот, но со свој потпис и визија во однос на креацијата што се создава.

И: Дали костимографот е оспособен да креира костими за едно класично, модерно или современо танцово дело односно дали костимографот е еден универзален професионалец кој препознава различни костимски стилови или станува збор за посебни целини на експертиза?

ИЛ: Самата едукација и наобразба на еден професионален костимограф му дозволува да работи истовремено и класично дело, модерно, современо. Сите автори мора да ги следат светските настани и случувања на театарската сцена и никако не смеат да се ограничат само на академското знаење, и тоа не само во однос на класичното дело, современото или модерното дело, знаењата мора да се продлабочуваат зашто и модерните техники на креација се унапредени, а со тоа и авторите се ослободени во одредена насока на творење особено сега кога се пресретнуваат изведувачките уметности со дигиталната ера на комуникација. Така понекогаш морав да успеам да ја допрам историјата со модерното

преку костимот или морав да експериментирам со материјалите во решавање на едно несекојдневно модерно дело кое се поставуваше во Шпанија, а за кое бев ангажирана како костимограф. Сакам да кажам дека за какво било дело да станува збор, мора да постои од страна на костимографот длабоко истражување на културата на плото на кое се поставува делото, нејзината историја, традиција, интерес.

И: Дали во текот на вашата работа некогаш сте пресретнале доза стереотипност или предрасуди во смисла на отпор кон некоја инвентивна костимска креација на танцот на сцената на глобализацијата?

ИЈ: Се случува понекогаш. Меѓутоа секоја пречка се надминува со меѓусебна и континуирана комуникација за одредено идејно решение кое не ги исполнило очекувањата, да доживее измени и со тоа да се напушти стереотипноста во работата. Добра креација се создава низ постојана тимска работа и консултација со професионалците како и следење на пробите, скиците. Театарската сцена не е модна писта, каде што дизајнерите усовршуваат курсеви, без вистинско познавање на театарот. Сметам дека денес состојбата во нашиот театар е малку запуштена зашто неадекватно едуцирани дизајнери се активирани на сцената и се прават пропусти кога се создава костим кој говори за непознавање на историјата на костимот и за несериозниот приод кон работата зашто публиката не смееме да ја потценуваме и колку и да не е културно едуцирана, таа знае кога нештото не е добро. Едноставно вистински професионалци не смеат да дозволат да се наруши театарската комуникација меѓу танчарите и публиката, било да говорат со посредство на костимот, сцената, музиката или светлото.

И: Денес на танцот се гледа како на интеркултурна алатка за преплет на различни танцови култури. Дали можеме да кажеме дека костимот дава комплетна слика на еден невербален дијалог на тела, движења, гестови преку националните границите?

ИЈ: Воопшто убавата уметност поседува еден универзален јазик, кој ги спојува различностите, и културите. Како балетскиот така и костимскиот вокабулар се користат со една универзална азбука, но во овој случај надополнета со боите, материјалите, стилските додатоци. Сите заедно даваат комплетен приказ на една културна историја која може да се однесува на една национална култура, но која може истовремено да биде костимско решение и за светската сцена зашто телата, гестовите, движењата пропратени со музиката, костимот и светлото се невербални алатки кои се широко препознаени и прифатени во глобалната култура.

ТРАНСКРИПТ БР.7

Полуструктурирано интервју

Интервјуирано лице (ИЛ): Костадин Танчев – Динка, сценограф

Интервјуер (И): Јоана Шишкова

Дата: 01. 6. 2017 г.

Времетраење: 2 часа

И: Дали можете да ни дадете опис на сценографската професија?

ИЛ: Сметам дека конкретен опис на сценографската професија не може да се понуди зашто во одредени балетски дела, сценографијата е една неопходност, но во други непотребност. Сметам дека нема преголема нужност од сценографијата како што е тоа случај со костимографијата. Мојата вистинска професија беше графичкиот дизајн, а средбата со сценографскиот ангажман настана преку честите посети на театарот и дружењата, преку пријателствата со балетските уметници и следењето на балетските претстави, едноставно и спонтано доведоа до мојот прв сценографски ангажман во балетскиот свет.

И: Костимографот и сценографот имаат длабоко испреплетена комуникација на театарската сцена. Како се доловува една сценска слика која невербално го прати костимот?

ИЛ: Сценографијата мора да се вклопи со стилот на костимографијата. Пожелно е да се испреплетат двата креативни медиуми за да се постигне една целина. Тоа подразбира непрекината комуникација, средби и можности за интервенција доколку тоа го бара карактерот на балетското дело.

И: Дали секоја сценографија е одговор на личните желби и креации на сценографот или нужно ги следи барањата на кореографската замисла, ерата и стилот на изведбата?

ИЛ: Апсолутно мора да се следи замислата на кореографот, ерата и стилот, но мора да се даде и свое сопствено видување на сценографската сцена. Секогаш во своето творење на сцената имав апсолутна слобода во креацијата на делата и секогаш настојував да вметнам личен професионален детаљ на делото.

И: Што значи танцовиот текст за едно сценографско дело? Дали играта на сцената го ограничува или поттикнува дизајнот?

ИЛ: Играта на сцената го поттикнува дизајнот, дава правец за негово креативно решение. Поради тоа, беше неопходно да ги следам пробите на балетските уметници со цел да создадам нешто што апсолутно ќе се вклопи на сцената и што ќе ја обогатува танцовата игра.

И: Како успевате да ја усогласите сценографијата со движењето на балетскиот ансамбл? Што бара една беспрекорна сценска целина? Дали секоја балетска игра бара и посебна сценографија како дел од наратијата која се раскажува низ играта?

ИЛ: Ја почитував, следев и делумно ја разбирав балетската игра и нејзината наратија ги инспирираше моите креации. Секогаш сакав да ги искористам можностите на сцената, максимално, зашто како човек кој ги сака предизвиците, јас припаѓав на авангардната сценографија. Всушност, поради строгоста и делумно стерилноста на класичната балетска азбука која не дозволува игра надвор од правилата или подобро речено еден наивизам кој не дозволува уметничка креација, јас како уметник повеќе ги сакав модерните дела каде што слободата на креацијата беше неограничена.

И: За разлика од костимографот кој го бои танцот на уметниците, за сценографот можеме да кажеме дека ја бои сцената. Каков е процесот на создавање на една сценографска поставка?

ИЛ: Првиот чекор во процесот на создавање на сценографската поставка беше кристализирање на идејата за концептот на режисерот односно кореографот, и врз таа основа создавање на ментална скица, односно мала макета. Потоа врз основа на таа макета, се правеше план за потребните набавки на материјали како и договор со сценските работници кои понатаму требаше да ја оживеат макетата на сцената значи една постојана и непрекината комуникација на креацијата.

И: Сценографијата ја прави претставата живописна, богата и разиграна. Дали сценската архитектура е еден од одлучувачките фактори кој креативно комуницира со уметниците, но и со публиката преку слики, форми, фигури?

ИЛ: Сценографијата може да комуницира низ слики, форми, фигури доколку тоа го бара и дозволува балетската претстава. Како пример ќе ја понудам *Дубровничка легенда* со која гостувавме во Дубровник и во која беше вметнат дел од историјата и културата на Дубровник, дел од културната меморија на еден народ и едно поднебје која низ балетската приказна успешно допре до убавината на пределот и нацијата, со исклучителна почит и љубов кон другиот.

И: Што подразбира комуникацијата меѓу режисерот, кореографот, сценографот, костимографот, танчарот? Како се доаѓа до сценографско решение за една балетска кореографија?

ИЛ: Комуникацијата на тимот мора да постои заради концептот на остварување и безусловно креирање на приказната. Без постојана и интензивна соработка и комуникација на целиот креативен тим соработници нема успешна приказна, нема танц, нема креација. Тоа подразбираше активна комуникација со кореографот, костимографот, сценските работници и светло мајсторот кој овозможуваше една посебна игра на светлото и го правеше танцот уште помагичен и поинтензивен. Понекогаш, балетското дело не бараше раскошна сценографија, но во тој случај сценската комуникација беше збогатена со магијата на светлото и играта на боите.

И: Сценографијата некогаш подразбира соработка со вајари, сликари, дизајнери на сцената. Како се усогласува движењето со сликата, скулптурата со музиката и воопшто како се создава хибрид од различни креативни профили?

ИЛ: Јас бев дизајнерот кој го создаваше комплетниот графички дизајн, сам го креирав плакатот и целата приказна настојував да ја вметнам во неговата структура. Немав потреба од соработници во тој домен, зашто графичкиот дизајн беше моја стручност. Низ годините, со својата дизајнерска работа, правев плакати за промоција на различни култури, за промоција на македонската култура во Полска, плакати за Театарот на народностите – Турска драма, за МНТ – драма. Сето тоа беше во името на интернационалните соработки за промоција на културата која се бореше за единство и еднаквост на сите национални и културни подрачја.

И: Често во театарот се создавале комбинирани продукции со театри од други национални подрачја. Дали креацијата на една сценографска приказна препознава доза на стереотипност во комуникацијата со соработниците од другите јазични, културни подрачја или станува збор за една интерпретација на споделена и универзална комуникација која ја надминува различноста?

ИЛ: Во мојата творечка дејност, не сум се соочил со такви препреки. Често соработував со турскиот театар, со уметници од различна етничка и национална припадност без никакви предрасуди или стереотипи. Тоа беше една плодна универзална комуникација која ја познаваше само уметноста, без никаква различност. Единството лежи во квалитетот на театарската продукција и во успешна комуникација без никаков простор за стереотипизирање на човекот.

И: Дали еден професионално подготвен сценограф треба да ги следи случувањата од својата бранша на меѓународната сцена? Дали се прилагодуваат локалните интереси кон глобалните движења?

ИЛ: Мора да се следат уметничките новини и креативните текови во светски рамки, за да може да се движиме во чекор со случувањата на меѓународната сцена. Не може да се егзистира изолирано на локалната сцена, посебно денес во времето на глобализацијата и глобалните уметнички текови.

И: Дали сценографијата отсликува време, простор и замисла преку границите и дали е универзална слика на невербално богатство која го анимира културно различниот поединец?

ИЛ: Апсолутно сметам дека уметноста не познава граници. Секоја сценографија може да преживее на една или друга сцена со мали адаптации и промени зависно културните барања на кореографот. Сценската приказна може да се прилагоди во сите услови и со тоа да биде разбирлива и преводлива за сите луѓе во една видоизменета форма согласно со различните околности на сцената.

И: Дали сметате дека уметноста е алатка за надминување на етноцентризмот и егоизмот како пречки во остварување на една интеркултурна комуникација во мултикултурните општества?

ИЛ: Уметноста мора да се гледа како алатка за надминување на егоизмот. Во уметноста нема културна различност, единствено креативна различност согласно со личните можности и способности. Театарот секогаш бил огледало на светот, место кое не познава национални, социјални или политички конфликти. Главниот недостаток на нашата општествена и културна сцена е тоа што слепо гледаме низ една материјална и политичка призма која не ги вреднува демократските вредности и која не се труди да создаде креативна почва за идните генерации. Светот во кој живееме, било на локално или на глобално ниво, не смее да го нагласува национализмот, бојата на кожата, јазикот или културната историја како пречка за комуникација и напредок. Мултикултурната различност на глобалното општество бара градење на личности-космополити кои ќе балансираат во негата на сопствената култура и кои ќе ја почитуваат туѓата култура како единствен предуслов за заеднички живот во глобалното село.

ТРАНСКРИПТ БР.8

Полуструктурирано интервју

Интервјуирано лице (ИЛ): Ѓурѓица Јовановска, балетски критичар

Интервјуер (И): Јоана Шишкова

Дата: 20. 6. 2017 г.

Времетраење: 2 часа

И: Што значи да се биде танцов критичар и каква подготовка воопшто бара една објективна критика?

ИЛ: Под танцов критичар пред сè, подразбира припадник на тацовата фела, на танцовата уметност, едуциран професионалец со танцово искуство што му помага и дозволува критичарот да направи оценка на секое ново премиерно танцово издание, а сето во име на прогресот на танцовите уметнички постигнувања. Колку е танцовиот или балетскиот критичар стручно поедуциран толку неговата оценка ќе биде растеретено искажана без дилеми и прашалници, а во придонес на објективноста на критиката.

И: Што опфаќа процесот на анализа и евалуација на квалитетот на уметничката работа? Дали постојат различни методи на анализа на содржината односно стилот?

ИЛ: Секое балетско дело претставува тимска изведба на група автори кои својата професионална авторска доблест ја изразуваат преку обликување на одреден уметничко-сценски сегмент во делото, како значајна компонента во целината. Овде се мисли на: композитор, либретист, кореограф-режисер, сценограф, костимограф. Диригентот и оркестарот се уметнички изведувачи на композиторските музички теми, додека балетските актери (солисти и ансамбл) се уметнички изведувачи на кореографските танцови идеи. Сите други ученици како светло-изведба, асистенти, репетитори и сл. спаѓаат во помагачи на изведбата.

Танцовиот критичар кој поседува општообразовна особено стучна наобразба успешно се справува со анализа на делото. Оценувајќи го квалитетното ниво на секој авторски сегмент во делото, тој говори за нивна корелација, меѓусебно вклопување и дополнување како естетски вредности, но и за практичното поставување на сцената. Од режисерското решение, секако ќе зависи јасното читање на либретото кое како текстуална конструкција најчесто е преземено од романите на светските класици *Есмералда*, *Ана Каренина*, *Дамата со камелии* — љубовни теми, *Песна над песните*, *Александар Македонски*, *Клеопатра* — историски теми, *Македонска повест*, *Лабин и Дојрана*, *Ташула* — национални приказни на еден народ, потоа разни бајки — *Жизел*, *Заспаната убавица*, *Лебедово езеро*, *Оревокршачка* и сл. Тука се и бројните приказни за деца *Пепелашка*, *Снежана и седумте џуџиња*, *Петар Пан*, и др. Но, има и полесни содржини кои претставуваат интересни стилско-технички кореографски целини од кои се читаат уметничките вредности и постигнувања на интерпретаторите а изразуваат разновидни човекови расположенија, копнежи, сеќавања и сл.

Балетските критичари правејќи вредносни анализа на танцовите дела користат класичен стандарден метод, но можни се и отстапки од него во зависност од сложеноста и намената на самото дело во целина.

И: Вие како критичар ја следите работата на балетските уметници, современите танчари. Дали една здрава критика подразбира претходно запознавање на уметникот, кореографот, приказната, стилот во смисла на целосно обликување на сопствениот критичен став?

ИЛ: Добро е критичарот да ги познава чинителите во делото малку повеќе пред да ја изнесе својата оценка за изведбата на делото, но на искусниот критичар доволно му е една програмска содржина во рацете, со имиња на импретаторите за да може да направи проценка на уметничката издржаност на делото, која за него е премиера во сите негови сегменти.

И: Професионалниот критичар го чита танцот и го запишува движењето во комуникацијата на една театарска визија со пошироката публика. Дали сметате дека критичарот со своите текстови влијае на креирањето на јавното мислење, посебно кога како цел има одредена таргет публика како етничка заедница или социјална групација кои се различни и многубројни во мултикултурните општества како нашето?

ИЛ: Балетската уметност како уметност за младите и уметност на телесни импресивни движења нема вербален јазик. Говорот на телото и движењата се нејзини изразни средства. Оттука и конечно, балетскиот критичар може да биде само некој што ја учел балетската азбука, се занимавал како професионалец со оваа телесна уметност. Најпрвин како танчар, а потоа можеби и како педагог, репетитор или кореограф. Ова се луѓето кои можат и треба да се занимаваат со оценување на танцовите перформанси. Во балетската критичарска фела сретнуваме и имиња на театролози, музичари, новинари, со љубов кон сценските театарски уметности но, на нивните оценки не можеме да веруваме иако често се текстуално убаво искажани сепак, остануваат стручно неточни, празни и бесполезни текстови.

Балетскиот критичар оценувајќи ја изведбата и правејќи стручна анализа на сите авторски сегменти во делото, преку режисерката концепција и читање на либретото со пишаниот збор го доближува визуелното од сцената до широка публика. Таа пак доаѓа често на претстави, учи, се развива, почнува да разликува стилови во танцот определувајќи си еден како омилен за себе, знае каде да аплаудира итн. Значи од широка публика по пат на самоопределба се одвојува дел кој станува балетска публика, која секогаш ќе ја видите на балетските претстави. Затоа велиме балетот има своја публика создадена како самоопределба која може да припаѓа на кој било етнички или социјален слој.

И: Дали објективната критика бара длабоко познавање на кореографијата и техниките на балетската уметност и дали критичарот е оспособен да го разбира класичното дело, модерното, современото или експерименталното танцово дело односно дали критичарот е еден универзален професионалец кој препознава различни стилови или станува збор за посебни целини на експертиза?

ИЛ: Пресудно за објективното оценување на едно танцово дело е обемот на стручната подготовка на критичарот, неговото богато искуство и неговиот уметнички сенс. Совладувањето на класичното универзално танцово писмо, изразено на француски јазик, овозможува класичен кореографски стил што поседува строги и прецизни танцови форми,

елегантни и ефектни движења во кои сè е определено и функционално. Без владеење на класичната балетска техника, неговите стилови (класичен, модерен, постмодерен, неокласичен, национален стил) и танцовите класични форми на изразување (соло-танц, дуетен танц, групен), нема создавање на балетски уметник, педагог, кореограф или балетски критичар.

И: Добрата односно лошата критика го поставуваат критичарот на едно чувствително место каде што и самиот може да биде тема на критика. Дали професионална критика трпи доза на субјективност и дали во светот на критиката некогаш сте пресретнале стереотипност или предрасуди во смисла на отпор кон новото видување на танцот, новиот глас на движењето на сцената на глобализацијата?

ИЛ: Точно е дека балетскиот критичар и самиот е изложен на критика од своите, пред сè колеги. Длабоко верувам дека секој критичар настојува на објективност, но исто така чувствувам дека и секогаш постои и мала доза на субјективност, како нормална човечка реакција кон нештата и светот. Како повеќегодишен критичар успешно ги согледувам состојбите и реакциите по излезените критики, поточно знам дека никогаш не можеме да ги задоволиме сите. Ако напишете добра критика за балетската изведба на една претстава во која било театарска куќа, за дел од изведувачите вие сте во ред, но за другите сте необјективен додворувач. Ако пак напишете лоша критика и потоа се сретнете со некои од изведувачите наместо поздрав со осмев добивате вртење на грб и одминување. Ако се обидувате да ги задоволите сите ќе залутате во критичарскиот пат и вашата работа ќе биде бесполезна, затоа јас лично го следев патот на разумот и го пишував тоа што го гледав, сметајќи дека критиките треба да ја постигнат својата цел, а таа е информирање на публиката за степенот на квалитетната изведба во театарското работење за секој и следен танцов перформанс, да разговараме со авторите и интерпретаторите преку пишаниот збор што во секоја театарска архива останува како значаен историски документ, како потврда за постигнатото во минатото. Секој балетски критичар станува успешен, ценет и полезен доколку држи во својата одговорност, активност, едукативност, при оценувањето на креативните танцови дострели на балетската сцена.

И: Колку сценската уметност во нашата земја има описменета критика и колку таа успешно комуницира со широката публика и дали е нужно критичарите да ги следат трендовите на интернационалната сцена?

ИЛ: Сведок сум дека во седумдесетенискиот минат период, скопските балетски достигнувања беа оценувани од повеќе ценети колеги чиешто пишани осврти во дневниот печат пред сè, станаа главна база за создавање на многу солистички монографски записи и монографски студии за историскиот развој на балетската сцена од основањето до денес. Сè додека постои сценската балетска уметност во нашата сцена ќе постои и грижливото танцово критичарско перо како дел од развојот на танцовата уметност кај нас, кое ќе се стреми и ги следи најновите трендови на интернационалната танцова сцена.

ТРАНСКРИПТ БР.9

Полуструктурирано интервју

Интервјуирано лице (ИЛ): Емилија Џипунова, балетски критичар

Интервјуер (И): Јоана Шишкова

Дата: 02. 5. 2017 г.

Времетраење: 1 час

И: Што значи да се биде танцов критичар?

ИЛ: Исклучително одговорна задача која бара пред сè висока стручна подготвеност, објективност и јасно образложен критички став кон рецензираното дело.

И: Каква подготовка бара една објективна критика?

ИЛ: Балетот, како врвна естетика на играта, е една од најсуптилните сценски уметности вткаена од убавината на поезијата на движењето и исклучително сложениот систем од знаци, пози, елементи, движења и танц во кој нема ништо случајно и ништо непотребно. Систем, кој балетскиот уметник го совладува преку осумгодишната едукација во балетското училиште, до неговите најсовршени форми, потоа, на балетската сцена и големите дела од класичната балетска литература.

Истиот тој процес е дел и од едукацијата на балетскиот критичар. Притоа неопходна е и неговата педагошко-теоретска подготвеност, методиката при изучувањето на класичната балетска техника, историјата на балетската уметност од раните почетоци на XIV век до денес. Да знае за големите реформатори на балетската уметност, и нивните мошне значајни реформаторски начела. Балетскиот критичар треба да ги знае и препознаа балетските стилови — романтичен, во првата половина на XIX век и е под силно влијание на романтизмот во литературата, музиката и ликовната уметност. ЛИРСКО-РОМАНТИЧНО РАСПОЛОЖЕНИЕ. Период кога балерината се качува на врвот од прстите на своите стапала и се создава таканаречената ШПИЦ-ПАТИКА, со која играта на балерината станува лесна, етерична и лелеава. (Жизел А. Адам, Копелија Л. Делиб и др.)

КЛАСИЧЕН, кон крајот на XIX век и почетокот на XX-от и трае до ден-денес со Мариус Петипа, Михаил Фокин и бројни нивни следбеници-балетски уметници кои балетската уметност ја изградуваат и издигнуваат до невидени граници на ТЕХНИЧКО-ИНТЕРПРЕТАТИВНИ ВРЕДНОСТИ.

НЕОКЛАСИЧЕН, чиј зачетник е Џорџ Баланшин (Георги Мелитонович Баланчијавадзе) кој во класичниот балет внесува еден нов сензибилитет и поголема слобода на движењата вон строгите канони на класичната балетска техника, инспирирани исклучиво од звукот на симфониската музика. Стил кој најчесто се поистоветува со неговото име, односно **БАЛАНШИН**-стил.

МОДЕРЕН, како зачетник на овој балетски стил се зема Исидора Данкан и нејзината револуционерна реакција кон строгите канони на класичниот балет и стегите (како што вели таа) на шпиц-патики. Пропагира боси нозе и слободни движења поттикнати исклучиво од музиката расположението и емоциите на танчарката.

Рудолф фон Лабан — зачетник на **ГЕРМАНСКИОТ** танцов **ЕКСПРЕСИОНИЗАМ**, кој како танчар, кореограф и теоретичар, теоретски ги поставува основите на **МОДЕРНИОТ БАЛЕТ** а неговите ученици и следбеници Курт Јос, Марта Грахам, Мери Вигман, а подоцна и нивните следбеници Триша Браун, Пина Бауш и бројни други творци кои ќе внесат нови есенцијални промени во балетската уметност ќе ги прошират нејзините хоризонти давајќи му притоа на танцот свој автентичен белег-стил и естетика, и кое балетскиот критичар е должен тоа да го препознае и соодветно да го оцени.

СОВРЕМЕН, тоа е еден нов филозофски концепт. Апстракција ослободена од емоции и наративност. Современиот балет се гради врз **ИДЕЈА** и препознатлива интелектуална димензија. Танц најчесто базиран врз принципот на случајност, со што пак се отвора простор за експериментирање со движењата на телото во просторот и времето. Експеримент кој ќе ги одведе до создавањето на нови кореографски конструкции со автентична форма, стил и естетика, но конвергентни по својата суштина .

И: Што опфаќа процесот на анализа и евалуација на квалитетот на уметничката работа? Дали постојат различни методи на анализа на содржината односно стилот?

ИЛ: Балетскиот критичар како еден од најангажираните и најверзиран поединец во публиката го следи и оценува крајниот продукт од создавањето на едно балетско дело, односно балетската претстава (ако станува збор за големите романтични, класични, неокласични или модерни дела) и балетски перформанси од современата танцова продукција. Како таков, критичарот прво го забележува впечатокот и доживувањето на публиката по завршувањето на уметничкиот чин, а потоа јасно и аргументирано ги илустрира и оценува сите иманентни елементи надоврзани и споени во една повеќеслојна целина — балетска претстава. Методот на анализата на делата во принцип е ист, но различен во структурирањето на анализата, интерполирајќи при тоа одредени вредности со кои можеш да ја конструираш и деконструираш илузијата, особено кога станува збор за еден современ перформативен чин, чин во кој е акумулиран цел еден систем од симболи и метафори.

И: Вие како критичар ја следите работата на балетските уметници, современите танчари. Дали една здрава критика подразбира претходно запознавање на уметникот, кореографот, приказната, стилот во смисла на целосно обликување на сопствениот критичен став?

ИЛ: Балетот, како и танцот по својата есенцијална природа се во постојан недофатлив процес на движење, на истражување и создавање, тогаш балетскиот критичар безусловно треба да биде во постојано динамично опсервирање на тој процес како на локално, така (или уште повеќе) на ниво на развојот на балетската уметност во светот, која во креативно-интерпретативна и техничка смисла го има достигнато самиот врв — до размер на опсесивно доминантен професионализам.

И: Кога говориме за танцот говориме со еден друг јазик, јазикот на телото, на движењето. Како критичарот посредува меѓу балетското дело, балетскиот уметник и публиката? Преку „читањето“ на танцот како да го осветлувате уметничкиот процес, го правите видлив за публиката. Што е пресудно во оценувањето на едно танцово дело?

ИЛ: Пред да одговорам на ова прашање ќе се вратам малку во историјата и историскиот развој на современата танцова култура во Македонија, која доаѓа како резултат на еден континуиран процес во кој со забрзани чекори се оди напред, во пресрет на новите тенденции во балетската уметност во светот. Процес со кој им се отвораат вратите за творечкиот и изведувачки стремеж, на неколку млади и талентирани балетски уметници, кои ја создаваат автентичната македонска современа танцова сцена, сцена насочена кон формата, стилот и естетиката на современиот танц. Постмодернистички период, во кој се појавуваат личности ширум светската културна јавност, што ќе станат предводници на еден, како велат, спонтан, природен и хуман танцов израз, произлезен од духовниот и динамично-енергетскиот концепт на авторот. Одроз на засилена и продлабочена духовна реакција која според Вигман: „(...) Некаква внатрешна сила што телото ќе го доведе до проникнување, до рамниште на восхит (...)“. Па ако танцот е врзан за човекот за неговото тело и длабочината на неговата душа, тогаш тој е резултат на индивидуалниот креативен миг на творецот изразен преку говорот на телото. Говор што не е ниту едноставен, ниту наивен. Честопати ексцентричен, симболичен, асимболичен, но содржаен и длабоко експресивен: „(...) Бескрајни вибрации кои се стремат едни кон други за да се искристализираат во изработувањето на формата но и на она помеѓу редовите на движењето (...)“. Токму тие произлезени вибрации од движењето на телото и она „помеѓу редовите на движењето“ кои допираат до гледачите, па и до критичарот, за кој веќе рековме дека е еден од најчувствителните и најинформирани поединци меѓу нив, кој преку пишаниот збор ќе го оживее доживувањето од уметничкиот чин. Преку системот на символите, акумулираната енергија и емоции кај танчарите ќе ја исчита и ќе им ја пренесе на гледачите основната идеја и артикулираната мисла на авторот на делото.

И: Интерпретацијата на сценската изведба секако бара темелна конструкција на текстот. Од што е составена конструкцијата на текстот?

ИЛ: Големите класични балетски дела во својата основа го имаат текстот, или поточно либретото. Либретото, најчесто произлезено од некое познато литературно дело, врз кое со моќта на визуелните и звучни елементи или поточно кореографијата и музиката се создава балетското дело. Еве неколку примери за романтично-фантастичниот балет *Жизел* според патописите на Хајнрих Хајне, либретото го пишува Теофил Готје. Инспириран пак од *Ромео и Јулија*, големото драмско дело на Вилијам Шекспир, познатиот руски композитор Сергеј Прокофјев ја компонира музиката за истоимениот балет, *Дон Кихот* на Мигуел Сервантес преточено во балетското дело на Минкус, е вистински предизвик за врвните балетски уметници кои со својата бравурозна техника и врвни креативни дострели, ги фасцинираат љубителите на балетската уметност на сите континенти. Дела кои во понатамошниот процес, покрај текстот (либретото) инкорпорирајќи ги другите иманентни елементи како режија, сценографија, костимографија, дизајн на светло, се создава балетската претстава, чие уметничко заживување започнува со дигањето на завесата и ставањето на показ пред публиката, но и пред професионалните проследувачи-критичарите. Критичарот како конектор помеѓу гледачите и изведувачите треба без *sine ira et studio* (без омраза и пристрасност) да го образложи својот критички однос кон секој елемент во претставата — кореографија, режија, драматуршки — пластичното поврзување на бројните слики кои се допираат, преплетуваат и спојуваат во една целина. Потоа стилот и оној најсуштествениот фактор техничката подготвеност на изведувачите и креативното обликување на ликовите во делото, танцовалноста и музикалноста кај целокупниот балетски ансамбл. Со особен нагласок на првенците на балетот како главни протагонисти и двигатели на заплетот и расплетот на дејството.

И: Добрата односно лошата критика го поставуваат критичарот на едно чувствително место каде што и самиот може да биде тема на критика. Дали професионална критика трпи доза на субјективност?

ИЛ: Анализирајќи ја претставата и давајќи го својот суд за неа, критичарот мора да биде свесен за својата одговорност пред публиката и уште повеќе кон авторите на делото и сите учесници во тој театарски чин. Неговата субјективна перцепција треба да ја објективизира и јасно податливо да ја образложи. Уметниците, по својата природа (поинаку и не може да биде) се суетни. Уметникот, па и оние најголемите, ја чекаат и сакаат критиката, но се исклучително чувствителни на негативната критика и тогаш во тој случај, критичарот е најоспоруваната и најкритикувана личност сè до оној миг додека јасно не ја препознаат, упатената евокација од страна на критичарот.

И: Како критичарот ја пренесува својата вербална оценка за едно невербално уметничко дело? Како учи да го запише движењето кое се доживува, да го долови визуелното преку пишаниот збор и воедно да ја искомунцира својата театарска визија со широка публика?

ИЛ: Критичарот е балетски образована личност. Неговиот ум и неговото тело го паматат движењето и целиот оној исклучително сложен систем од знаци во класичната балетска техника што ја совладал во текот на осумгодишната едукација во специјализираното балетско училиште. Ја познава балетската терминологија и термилошки описно ги пренесува технички изведените кореографски конструкции — вклучувајќи ги тука — ададото и алегрото, како пандан на монолотот и дијалотот во драмската претстава. Внатрешниот порив, емоциите и расположенијата, критичарот ги забележува преку изразот на лицето и говорот на телото кај танчарите, кои на тој начин тие ја пренесуваат содржинската компонента во претставата. Кога сите овие елементи ќе се хармонизираат и хомогенизираат во една целина, тогаш доживувањето кај публиката ќе биде целосно, а критиката позитивна.

И: Дали критичарот е оспособен да го разбира класичното дело, модерното, современото или експерименталното танцово дело? Дали критичарот е еден универзален професионалец кој препознава различни стилови или станува збор за посебни целини на експертиза?

ИЛ: Не станува збор за универзален професионалец, но за теоретско-емпириски образован критичар кој, не само што ги препознава стиловите во балетската уметност, туку ги знае нивните суштински вредности, нивните карактеристични форми и естетика. Но, критичарот, кој интезивно се занимава со балетска критика, не може да биде заложник само на претходно научено и акумулирано знаење, туку тој е должен интезивно да биде во жижата на збиднувањата на полето на балетската уметност и танцот, кои незапирливо одат кон непредвидливи граници на подем и техничко-креативни дострели. Да, тогаш критичарот е способен да го препознае, да го разбере и да го рецензира класичното, неокласичното, модерно и современото балетско дело или танцов перформанс.

И: Дали во светот на критиката некогаш сте пресретнале доза стереотипност или предрасуди во смисла на отпор кон новото видување на танцот, новиот глас на движењето на сцената на глобализацијата? Нашата средина е богата мултикултурна заедница, слоевита и различна во секој поглед. Вие со своите текстови влијаете на креирањето на јавното мислење, мене ме интересира дали имате таргет на публика (целна група) до која сакате да допрете, етничка заедница или социјален слој?

ИЛ: Ова се прашања кои бараат подлабока елаборација од социјално-филозофски аспект, но тоа ќе им го оставиме на социолозите и филозофите. А мојот лаконски одговор е ДА. Стереотипност, па и предрасуди од секогаш постоеле. Ќе постојат и понатаму како субјективна состојба на умот. Меѓутоа, *Panta rei*, (сè тече). Антрополошкиот и технолошко-техничкиот развој во светот имаат силно влијание врз уметноста воопшто, па и врз балетската уметност како таква. Балетот како врвна естетика на играта и танцот со својот универзален јазик ги надминува сите граници на културна, социјална, етничка и

верска разлика и со својата магична убавина имаат силно влијание врз сетилата на човекот и неговата исконска потреба за ритам, танц и музика.

Ако критичарот е еден вид конектор помеѓу сцената и публиката, тогаш тој е должен со својот критички осврт (анализа и појаснување на сè она што се случило на сцената) да им се обрати на сите присутни консументи на сценското збиднување. Со особено задоволство го чинам тоа, кога ќе забележам дека во последниве две и повеќе децении, интересот кон балетската уметност, особено кон современиот танц, е забележително нагласен од страна на младата популација. Ваквата посветеност на младите луѓе кон танцовата уметност се должи на експанзионистичкиот продор на современата танцова култура во Македонија. Спроведена од страна на денес веќе етаблирани кореографски имиња како Рисима Рисимкин, Искра Шукарова, Сашка Ефимова, Олга Панго, кои покрај индивидуалното дејствување тие создадоа тимови и центри, како што е „Interart“ кој преку своите активности и одамна веќе востановениот DANCE fest ја развива македонската современа балетска сцена и ја доближува до светската. Под раководство на Искра Шукарова и Билјана Тануровска-Кулаковски, беше, но за жал згасна центарот за нови иницијативи во областа на културата и уметноста „ЛОКОМОТИВА“ како иницијативи и идеи во форма на едукација, продукција и промоција на интернационално ниво. Потоа на државно ниво, во рамките на образовниот систем, во балетското училиште ДМБУЦ „Илија Нилоловски-Луј“ отворен е отсек за модерен балет. Отворени се и две високообразовни институции Академија за балетска педагогија при факултетот за Музичко образование на УКИМ во Скопје и Академија за современ танц при Универзитетот за аудиовизуелни уметности — ЕСРА Париз-Скопје-Њујорк. Институции кои продуцираат нови кадри на балетски педагози, танчари и кореографи кои во понатамошниот процес на професионално дејствување ќе настојуваат преку својот физички, психички и интелектуален потенцијал да ја изразат својата творечка креативност, а со тоа ќе го зголемат и бројот на вљубениците во танцот.

И: Дали вашата критична работа создава едукативни никулци на танцово описменување на граѓанството? Дали секој текст претставува своевидна една вербална едукација на човекот, едно стручно видување за невербалниот расказ на кореографот?

ИЛ: За жал, не сум забележала дека некој од моите помлади колеги да покажал интерес за професионално занимавање со балетска критика. Уште повеќе што тоа прашање не е предмет на разгледување ниту на Академијата за балетски педагози при Факултетот за музичко образование на УКИМ, ниту за воведување на предмет Балетска критика. Да се надеваме дека еднаш и тоа ќе се случи!

И: Дали успешен критичар е оној објективен, реален, образуван и активен проследувач на креативната индустрија или можеби успешноста лежи донекаде и во сензитивноста, сензуалноста, интуитивноста и страственоста на поединецот?

ИЛ: Успешен балетски критичар е оној кој по сè би требало да ги поседува сите тие компоненти поставени во прашањето.

И: Колку сценската уметност во нашата земја има описменета критика и колку таа успешно комуницира со широката публика и дали е нужно критичарите да ги следат трендовите на интернационалната сцена?

ИЛ: Би било премногу претенциозно јас да одговорам на ова прашање. Мојам само да кажам дека повеќе од три децении, или поточно од 1984 г. па сè до денес, јас сум во сферата на балетската критика и имам издадено три книги со повеќе од 900 страници и исто толку критики.

ТРАНСКРИПТ БР.10

Полуструктурирано интервју

Интервјуирано лице (ИЛ): Бисера Чадловска, диригент

Интервјуер (И): Јоана Шишкова

Дата: 20. 3. 2017 г.

Времетраење: 1 час и 30 мин.

И: Која е функцијата на диригентот во едно балетско дело?

ИЛ: Генерално функцијата на диригентот во изведбата на кое било музичко дело е да го оживее делото, музички да го постави на концертната, оперската или балетска сцена. Кога зборуваме конкретно за балетот, диригентот има малку поинаква задача од вообичаено, тој треба да ја усогласи музиката со балетските движења колку што дозволуваат можностите. Далеку од тоа дека музиката треба да се стави во функција на балетот, но во секој случај треба да им се олесни работата на балетските играчи.

И: Вие како диригент на Македонската опера и балет сте постојано присутни на уметничкиот репертоар на куќата. Дали има разлика во диригирањето на една оперска претстава односно еден балетско дело?

ИЛ: Огромна е разликата меѓу изведбата на оперски и балетски претстави. Во оперските претстави диригентот има многу поголема слобода на изразување, интерпретацијата на музиката зависи во најголем дел од него (секако и од пејачите). Во една балетска претстава која содржи тешки балетски елементи мора да се внимава на способноста и

предиспозициите на балетскиот играч кој додека изведува варијации или сложени танци мора да му се излезе во пресрет и да се прилагоди изведбата на музиката на начинот на кој тој танцува.

И: Како успевате да го усогласите звукот на инструментот со движењето на балетскиот уметник? Како се постигнува беспрекорна сценска целина?

ИЛ: За тоа е потребно големо искуство, впрочем како и за сè во мојата работа. Јас голем дел од моето време додека подготвувам една балетска претстава го минувам во балетската сала учејќи ја кореографијата на балетот кој треба да го диригирам. Со текот на годините стекнав големо искуство диригирајќи ги сите балети на репертоарот на МОБ и добро ги запознав моите колеги, балетски играчи. Го познавам нивниот начин на изразување, движењата на телото и на кој начин изведуваат одредена кореографија. Сè тоа ми оди во прилог за постигнување на една целина на сцена.

И: Постојат диригенти кои биле искусни во работата со симфонискиот оркестар, но не му одолеале ниту на танцот. Колку вие мислите дека е силен мостот меѓу балетската музика и симфонискиот свет? Дали тој мост е прооден?

ИЛ: Се вели дека оперскиот диригент лесно може да биде симфониски, но ретко кој симфониски диригент веднаш може да се снајде во операта и во танцот. Знаеме дека една балетска претстава може да се постави на која било музика, многу балетски претстави се поставени токму на симфониска музика. Мостот е дефинитивно прооден, музиката и танцот од секогаш биле поврзани, танцот зависи од музика.

И: Постојаните репетиции на оркестарот и балетскиот ансамбл се нормална и редовна појава во театарот. Како учи еден диригент успешно да посредува меѓу играта на балетскиот колектив со една флексибилна, точна и прецизна техника која е јасно читлива за оркестарот?

ИЛ: Токму со постојани репетиции и стекнување на искуство. Диригентот мора да знае што точно се случува на сцената додека тој диригира. Од голема помош е прецизноста на балетските играчи и нивната музикалност. Тогаш диригентот знае точно што му е потребно на играчот на сцена и може веднаш да се прилагоди на ситуацијата.

И: Како темпото на музиката се соединува со брзината и динамиката на чекорот? Како музички се бои движењето?

ИЛ: Темпото на музиката и брзината на чекорот мора да се едно исто. Чекорот на играчот мора да се покрене со вистинското темпо. Некогаш е тоа остро и енергично, а некогаш

сосема спротивно – бавно, поетично и елегично. Во секој случај динамиката, фразирањето и музичкиот израз на оркестарот мора да ја долови моменталната ситуација на сцената.

И: Колку е неопходно за еден балетски диригент да има познавање од балетскиот вокабулар и терминологија или можеби е доволно да се има „око“ за движењето и говорот на телата?

ИЛ: Лично јас немам комплетно познавање на балетската терминологија. Секако имам генерални познавања кои се повеќе од основни, но засега не сум наишла на пречка во комуникацијата меѓу танцот и оркестарот. Мислам дека имам „око“ за тоа и дека одлично се разбираам со моите колеги од балетот.

И: Како диригентот ја прави флуидна комуникацијата меѓу музиката и танцот така што публиката не ја чувствува одвоеноста на двата елементи на една уметничка форма, но сведочи на еден единствен тоталитет на изведбата?

ИЛ: Публиката и не би требало да чувствува одвоеност бидејќи тие два елементи не смее да се одвојат за време на изведбата. Мора да има компактност и да се следиме меѓусебно. Сè мора да функционира беспрекорно бидејќи е претходно договорено и изработено. Има моменти кога сите на сцена треба да почнат и завршат на знак на диригентот, но има и моменти кога диригентот треба да даде знак за почеток на одреден гест на играчите. Во секој случај, диригентот е тој што ја држи целата претстава под контрола.

И: Оркестарот како една целина претставува спој на културно различни индивидуи, тела, размисли. Како се предводи еден колектив, дали станува збор за чисто вербална комуникација во текот на работниот процес или се користи и невербалниот систем на знаци, симболи, гестови како начин за меѓусебна соработка во текот на музицирањето?

ИЛ: За да се застане да се предводи еден ансамбл од толкав обем, многу е важно диригентот да е пред сè добар „психолог“. Се работи за минимум 100 луѓе со различни карактери, проблеми, индивидуалци кои треба да се усогласат и заедно да профункционираат. Тоа е навистина многу тешка работа, прво ментално а после и физички многу исцрпува. Додека работиме јас објаснувам вербално кога има потреба за тоа, но најчесто се трудам тоа што сакам да го кажам да произлезе од моите гестови. Мислам дека мануелната техника и израз ми се најпрецизниот јазик со кој се служам за да го предводам оркестарот.

И: Диригентот преку упатствата на јазикот на гестовите во работата со оркестарот и преку комбинацијата на инструментите создава музика која има смисла. Што значи јазикот на гестот и како еден диригент ја изучува невербалната азбука?

ИЛ: Диригентската техника се изучува многу темелно, додека јас студирав студиите траеја 5 години. Имав среќа да имам одличен професор кој навистина се посвети на моето изучување на диригентската техника. Тоа е нешто кое го користам и ден-денес, непроменето така како што сум го научила од професорот Фимчо Муратовски. Заклучив дека имам одлична школа и дека тоа ми олеснува да се справам со комплексните дела кои ги изведувам на сцената. Мислам дека за еден диригент да се чувствува слободен во својата креација и изразување мора да е сигурен во својата диригентска техника.

И: Дали создавањето на една музичка целина настанува низ конекција со секоја индивидуа одделно во колективот или пак е интерпретација на една споделена и универзална духовност која ја надминува различноста?

ИЛ: Мислам дека тоа е комбинација од двете нешта. Секако дека не може човек да се поврзе со секого, има луѓе со кои веднаш се поврзувате и сте на исто интелектуално и емотивно ниво, но има и такви кои се сосема спротивни од вас. Музиката е таа која што ги надминува тие бариери. Публиката секако дека ќе го почувствува флуидот меѓу уметниците кои добро комуницираат, но не смее да го почувствува делот во кој со некого едноставно не сте на иста бранова должина.

И: Дали во процесот на музичката изведба сведочите на еден крос-културен дијалог на учење и комуницирање меѓу самите музичари со којшто се продлабочува и подобрува квалитетот на работата?

ИЛ: Музичарите кои се дел од каков било состав, дали е тоа камерен или голем оркестар не мора и не може секогаш да имаат добра комуникација. Важно е да има дијалог и да се почитуваат меѓу себе и да ги почитуваат нивните разлики. Кога се работи за изведба на некое дело можам да кажам дека секогаш најуспешни биле оние изведби во кои музичарите се чувствуваат како едно меѓу себе и со диригентот, се следат и се слушаат и звучно си помагаат еден на друг да дојдат до израз во моментот кога одреден инструмент треба да прозвучи. И секако најважно е кога му веруваат на диригентот и се потпираат на неговата интерпретација на делото.

И: Како се чита една оркестарска партитура во ускладена музичка целина на хармониска комбинација на различни инструменталисти? Како се обезбедува еден пат на кој секој музичар „држи чекор“ со другите?

ИЛ: Партитурите во себе ги содржат нотациите на сите инструменти и гласови како и нивни текстови, ознаки за темпо, динамика, агогика и сè друго што напишал композиторот во партитурата. Тие се читаат сите заедно истовремено. Се обрнува внимание на секое

брзање или успорување на одреден инструмент, интонациска лабилност или каков било вид на грешки за време на свирењето. Исто така, се работи и на начинот на фразирање, истовремено дишење, воедначување на движењето на гудалото кај гудачките инструменти, правилно акцентирање и уште безброј други финеси. Темелно се изработува за време на пробите за понатаму да нема проблем во текот на изведбата. Секако дека се случуваат грешки и тогаш, но треба да се минимални.

И: Музиката ја моделира публиката како симбол на единство и диверзитет низ времето и просторот . Дали секоја публика повеќе или помалку, станува една музичка заедница која комуницира низ нотите на единственото човечко искуство?

ИЛ: Секој тип на музичка изведба си има своја публика. Постои и публика која ги следи сите збиднувања и е добро упатена и образувана. Интересот на одредена група на луѓе за одреден тип на концерт или претстава ги зближува или запознава луѓето едни со други и им дава тема за разговор и мотив за дружење. Размената на мислења и доживувања на одредена претстава е одлична прилика за комуникација.

И: Дали сметате дека музиката (како верна придружничка на танцот) е алатка за интеркултурен дијалог и надминување на лингвистичките ограничувања на јазикот преку културните граници?

ИЛ: Музиката и уметноста воопшто е единствената алатка за интеркултурен дијалог. Но музиката заедно со танцот се дел од оние уметности за кои не постои лингвистичка бариера за да се доживеат. Тие ги надминуваат не само лингвистичките ограничувања и граници, туку и сите други бариери. Заради тоа мислам дека се најмоќниот медиум на планетава.

И: Што мислите дали нашата средина е зрела да говори за една музичка култура и репертоар и воопшто за еден позитивен однос кон музичкиот свет?

ИЛ: Сметам дека за дел од средината може да се рече дека е „навлезена“ во репертоарот и може да се нарече „музички информирана“ или „образувана“ публика. Но за жал поголемиот дел од публиката сè уште не е доволно свесен за вредноста на овој тип на уметност како што е танцот, посебно класичниот балет. Тоа во голема мера зависи од она што се пласира на медиумите како вредност, а многу често е сосема спротивно токму од вредноста. Секако тука влијае и информирањето и едукацијата на средината уште од раната возраст, како и домашното воспитување.

ТРАНСКРИПТ БР.11

Полуструктурирано интервју

Интервјуирано лице (ИЛ): Наташа Поплавска, режисер

Интервјуер (И): Јоана Шишкова

Дата: 30. 3. 2017 г.

Времетраење: 1 час и 30 мин.

И: Првенствено ме интересира што подразбира креативниот процес на еден режисер и кои се предизвиците со кои се соочува во работата?

ИЛ: Креативниот процес на режисерот е долг. Откако едно дело ќе стане предизвик за режисерот, тој започнува со темелна анализа на драмското дело како што е историскиот период, времето, условите, поднебјето, потоа животот на авторот, општествениот поредок и многу други детали кои се важни за анализа при создавањето на идниот концепт за театарска претстава. Оваа анализа самата по себе е огромен предизвик затоа што не знаеш до што ќе дојдеш, затоа што влегуваш во океан низ кој сè уште не знаеш како ќе отпливаш но со зацртана идеја за тоа каде треба да стигнеш.

И: Како се создава еден театарско дело, како настанува еден зрел театарски продукт?

ИЛ: Создавањето на театарско дело има свој закон, правила и техники по кои најчесто се создаваат претставите. Се разбира секој од нас мора да има сопствен процес на истражување, анализа на делото и создавање на концепт. А, понатаму следат подготовките за почеток со проби во кои се одбираат сите соработници, авторите и изведувачите. Со авторите, заедно го развиваме концептот на претставата, а со изведувачите практично на сцена ја создаваме драмската ситуација. Во зависност од претставата, жанрот и театарската форма со која ќе се занимаваме, се создава соодветен план за работа по кој се одвиваат пробите.

И: Вие сте пред сè драмски режисер. Дали во вашата работа често експериментирате со различни изразни средства на театарот како пластиката на движењата и актерското тело?

ИЛ: Да, јас често експериментирам со театарските форми и естетскиот израз. Во театарот, кој јас го создавам, најчесто ги користам сите уметнички изразни средства, затоа што театарот за мене е сублимат на сите уметности и ми претставува особен предизвик да се занимавам со „тотален театар“. Пластиката на телото како и гласовните резонатори се многу важни техники кои треба да ги поседуваат актерите, учесници во моите претстави.

Исто така, музиката е голема инспирација за мене, па така таа ме инспирира да создавам слики во движење кои подоцна ќе се склопат во едно театарско дело наречено – претстава.

И: Лично сметам дека режисерот гради мост меѓу актерот и публиката. Како тој посредува меѓу позите и движењата на актерите и како создава слика кај гледачите кои не само што ќе го слушнат зборот, но ќе проникнат во внатрешниот дијалог на делото?

ИЛ: Секако дека режисерот гради меѓусебна врска со авторите, актерите и се разбира, публиката. Но, она што е важно е дека ние работиме не само на текстот, туку и на поттекстот, а поттекстот некогаш може да биде кажан и со движење на телото.

И: Во една прилика големиот режисер Мејерхољд изјавува дека актерите се „живи претставници на режисерската идеја“. Мене ме интересира како настанува едно органско единство на сцената односно како се усогласува режисерската креативност со творечкиот филтер на уметникот?

ИЛ: Создавањето на театарска претстава е најблиску до создавањето на семејство. Единството за кое зборувате се создава во текот на работата односно процесот на творење на театарското дело. Во тој процес кој вообичаено трае 2-3 месеци се анализираат ликовите, нивните односи и ситуации кои се нижат во делото. Процесот на анализа го поминува прво режисерот, а потоа заедно со актерите и авторите се минува низ процес на анализа на делото, а потоа се преминува кон следната фаза, сценското создавање на ситуациите или поставување на сцени. Така во периодот од 2 месеца, ние секојдневно работиме од 4-8 часа, дневно, за да успееме да ја поставиме претставата. Откако ќе се постави, следат целосни проби, генерални и потоа следат изведбите. Јас сум од оние режисери кои ја отвораат темата и најчесто ги вклучувам сите заедно да се нурнат во океанот од идеи и креации. Се разбира, режисерот постојано го анализира сработеното на сцена и го води целиот тим кон една иста цел – квалитетна реализација на идејата. Па така во тој процес од неколку месеци, и секојдневна работа на сцена, ние развиваме такви меѓусебни односи кои нè прават семејство. Според мене, само со огромна љубов, меѓусебна почит, посветеност и работливост може да се дојде до органско единство во театарското дело за кое зборувате. Единство кое што публиката ќе го осети на несвесно ниво и силно ќе ја доживее пораката која што претставата ја пренесува на свесно ниво.

И: Вие сте запознаени со танцот како сценска уметност. Го имате изучувано одреден период од вашиот живот. Дали тоа беше пресудно да се вклучите повторно во балетската уметност, но во потполно поинаква улога?

ИЛ: Мислам дека да, моето образование е апсолутен курсер на мојата пловидба по театарскиот океан. Изучувањето на балетската уметност како една од уметничките гранки со кои сакав да се занимавам ме направи ова што сум денес, а ми даде сила и храброст во остварувањето на своите визији. Се разбира, дека таа моја голема љубов и прв допир со сцената беше и остана двигател и инспирација за моите дела. Сè почесто, создавам дела

кои не се само драмски, туку се мјузикли, кабареа, театар на сенки, театар на движење, а танцовиот театар или создавањето на танцова претстава за мене претставува особено уживање.

И: Покрај вашето драмско творештво, вие се јавувате и како режисер на танцово дело. Како првенствено настана идејата за еден ваков ангажман?

ИЛ: Јас во својот творечки опус имам повеќе танцови дела. Фактот дека некогаш сум танцувала јас, мојот брат и мојот татко ме прави особено сигурна во познавањето на оваа уметност. Па така, иако јас самата знам да танцувам, имајќи предвид дека завршив нижо балетско училиште и дека учествував во низа работилници со кореографи, надвор од земјата каде што продолжив да го продлабочувам своето знаење за танцот, и иако сум била кореограф на претстави на мои колеги, јас сепак за моите претстави редовно ангажирам балетски кореографи. Па така, често соработници на мои претстави се кореографите: Олга Панго, Игор Киров, Гордана Деан Поп-Христова, Ирена Лозинска, а во последно време работам и на физичкиот театар со актерката од Белград, Маја Митиќ. Во тие наши соработки, заеднички размени на идеи, инспирации, надополнувања и потреби за естетски израз неминовно е покрај разговорите и визиите за моите претстави, фантазираме и креираме визији за нивни, односно заеднички танцови претстави. Така, во мојот режисерски опус, ќе видите дека моето прво дело беше *Приказна за војникот*, дело на Стравински и Рами, каде што како кореограф ја ангажирав Гордана Деан Поп-Христова, и во коешто настапуваа неколку балерини, актери и камерниот оркестар. Потоа со неа ја изработивме танцовата претстава *Калеидоскоп*, кореодрамата *Тест* во која имаше и театар на сенки со која дипломирав (инаку единствен студент на ФДУ, Скопје што дипломирал режија со кореодрама) и многу други. Со мојата постојана соработничка Олга Панго, покрај работата на мјузиклите и моите кабаретски претстави, го искреиравме и нејзиното танцово дело *Врати*, како и танц-арт-филмот посветен на нејзината 10-годишна кариера насловен како *Тука сум*, и како последно танцово дело кое го поставив беше претставата *14 часа* во кореографија на Игор Киров со која се претставивме ширум Европа. Она што е посебно важно е дека за танцовите дела, јас лично ги пишувам либретата по кои моите колеги, кореографи се водат, и кои се еден вид патоказ со кој понатаму режисерски делувам во танцовите претстави.

И: Што значи танцот за вас како режисер? Како се режира говорот на телото, емоцијата, страста?

ИЛ: Танцот, за мене има посебно место во уметноста и тоа е затоа што со неа се запознав уште во мајчината утроба. Моето постојано присуство на сите балетски претстави на Скопскиот балет уште во стариот објект, како и семејниот живот зад сцената, живот како бајка кој ме воодушеви уште при самиот влез во ходникот на Македонската опера и балет. За мене, танцот е една од најтешките изведувачко-сценски уметности, уметност во која што треба огромна физичка дисциплина, покрај упорноста и посветеноста. Таа сценска

уметност говори со универзален јазик и делува на човековите емоции. А, за да се режира една танцова претстава, неминовно е да го познаваш танцот, говорот на телото, да знаеш што тоа значи или што одредени движења значат, односно каква порака пренесуваат на публиката. Јас, ова го учев од раѓање, преку мојот татко Борислав Поплавски (балетски солист), неговиот колега Александар Стојановиќ (првенец), како и кореографот Анатолиј Шикера и многу други кои беа често гости во нашиот дом, во кој до доцните часови се воде полемики за говорот на телото и значењето на одредени движења на играчите. Се разбира знаењето без пракса немаше да е знаење, па така јас покрај тоа што одев во балетско училиште, имав своја балетска група, и секогаш кога работам балетска претстава ги работам сите вежби за загревање заедно со моите колеги, балетски играчи.

И: Дали постои разлика меѓу режирањето на едно драмско односно танцово дело? Дали станува збор за различна режисерска практика во смисла на тоа дека драмската комуникација овде е заменета со една танцова интерпретација?

ИЛ: Лично, за мене, нема разлика во режирањето на танцова или драмска претстава. Но, тоа е така затоа што јас знам да читам танцова азбука. Сепак, пристапите се малку поинакви затоа што во драмските претстави користиме текст како изразно средство, а во балетските користиме тело како изразно средство. Е сега, ако режисерот не го знае текстот на танцот, тој не би бил способен да режира една танцова претстава. Разликата е и во тоа што во танцовите претстави приоритет му давам на кореографот, а во драмските претстави тој на мене. Сепак, кореографот најпрецизно знае што кажува со движењата, но ако тоа не е доволно јасно, тука е режисерот кој ќе овозможи полесна комуникација помеѓу говорот на телото и публиката.

И: Што подразбира комуникацијата меѓу режисерот, кореографот, танчарот? Како се режира една балетска кореографија?

ИЛ: Се разбира, дека за да се реализира едно сценско дело, без разлика дали е танцово или драмско, мора да постои постојана комуникација помеѓу сите соработници на претставата. Така, авторите и актерите, танчарите, кореографите и режисерите, мора да бидат во постојана комуникација за да може сите заедно да се движат во ист правец и со тоа да се реализира едно квалитетно сценско дело.

И: Мјузиклот *Чикаго* привлече големо внимание и интерес во нашата културна средина. Како успеавте да ја синхронизирате работата на актерот, балетскиот уметник, музичарот и оперскиот пејач? Што значеше работата на еден таков сложен проект?

ИЛ: Голем труд, волја, желба, напор и енергија се вложи од сите страни за реализацијата на едно вака комплексно дело. Мјузиклот *Чикаго* ми однесе речиси десет години од животот, некаде од 2005 година се занимавам со наоѓање на услови за остварување на тој мој сон. Успеавме заедно со целиот голем тим на соработници, и тоа кореограф, асистент на кореограф, цез-експерт. Потоа, имавме музички раководител, диригент, хорски

корепетитор и солистички корепетитор, како и двајца корепетитори пијанисти со цел да се постигне зададената и не така лесна задача. Сите овие сегменти, актерите и танчарите ги работеа активно со сите овие професионалци. Се разбира, јас бев присутна во сите сегменти на создавањето за да можам потоа се заедно да склопам во мојата идеја за поставување на бродвејскиот хит — мјузиклот *Чикаго*.

И: Дали вашата уметничка работа е наменета да ги задоволи вкусовите на една конкретна публика или напротив е создадена да комуницира со секоја театарска публика?

ИЛ: Да, мојата уметност е подготвена да комуницира со различна театарска публика, а танцовата уметност е таа која успешно ги крши сите говорни бариери и која допира до разновидни културни слоеви.

И: Нашата средина како богата мултикултурна средина во која егзистираат различни етнички групи е предизвик за секој културен творец. Дали вие како режисер сметате дека постои соработка со театрите на другите националности и колку таа соработка е длабока и постојана и дали можеме да говориме за еден интеркултурен дијалог на нашата уметничка сцена?

ИЛ: Јас често работам претстави во кои сакам да вклучам артисти од различни националности токму заради убавината која секој од нив ја носи, носејќи изворност од сопствената култура, обогатувајќи ја со културата на другиот. Македонија е ретка земја која изминатите 70-тина години ги финансира од сопствениот буџет малцинските театри, а во моментот тоа се трите албански театри и еден турски. Постои соработка голема меѓу нас како автори и нивните театари/ансамбли. Она што недостасува е една заедничка претстава каде што ќе се говори на сите различни јазици, присутни на поднебјето. Такви претстави имало, но биле ад хок проекти, кои имале своја мисија и ја завршиле како такви. Сметам дека треба да има повеќе копродукции меѓу театрите и дека треба да се поттикне и да се инвестира во заедничката копродукција помеѓу два различни театри (МНТ и МОБ) и една академија (музичка), како тоа што беше случајот со *Чикаго*.

И: За крај, ме интересира дали можеме да говориме за една здрава уметничка комуникација во нашите културни кругови и дали воопшто сме подготвени да ги пратиме трендовите на глобалната сцена ослободени од стереотипите и предрасудите на секојдневието?

ИЛ: Апсолутно сме подготвени, не само што ги пратиме, ние создаваме дела кои се ослободени од стереотипите, се разбира, не сите и треба уште многу да учиме, да се ослободуваме, и да ги применуваме новите театарски техники и вештини за да може да креираме современи претстави кои ќе го задржат гледачот во гледалиште.

ТРАНСКРИПТ БР.12

Полуструктурирано интервју

Интервјуирано лице (ИЛ): Игор Киров, кореограф и балетски танчар

Интервјуер (И): Јоана Шишкова

Дата: 3. 6. 2017 г.

Времетраење: 2 часа

И: Кога разбравте дека танцот е ваша пасија и како се одлучивте да го следите својот сон?

ИЛ: Љубовта кон танцот започна да се развива уште во детството. Уште како дете постојано сакав да играм, со континуирана потреба да играм, и иако покасно почнав да се занимавам професионално со танцот, јас сепак успеав да го следам својот сон и да станам тоа што сум денес. Почнувајќи во домашната средина во Штип, од Пионерскиот дом, *Макфест*, *Мак денс* и понатаму балетското училиште во Скопје и работата со *Ребис*, ми помогнаа да се надоградам и усовршам како танцов уметник и дека ако сакам да успеам во оваа професија, јас морам се да жртвувам и да дадам од себе. Танцот беше мојата голема љубов која комбинирана со природните предиспозиции и посветената работа доведе до плодни резултати.

И: Вие дваесетина години творите и создавате надвор од границите на својата земја. Започнавте како балетски играч, но истовремено се надоградувавте како кореограф. Како балансиравте меѓу двете професионални вокации?

ИЛ: Па да, јас творам и создавам долги години надвор од границите на мојата земја, но секогаш се навраќам во својата земја, на мојата матична сцена, на која постојано поставувам различни танцови приказни, во една нова боја и ново видување на сопствената креација, подржана од голем креативен тим на сценографи, кореографи и балетските уметници (првенци и солисти) на Македонската опера и балет, со кои заедно раскажуваме нова танцова комуникација и ја споделуваме со македонската публика која ми е посебно драга. За балансирањето помеѓу балетската игра и кореографската работа, можам да кажам дека тоа се постигнува со многу труд, работа, посветеност и љубов. Последните години кога почувствував дека моето тело не ги задоволуваше предизвиците на сцената, јас престанав да играм, но затоа целосно се посветив на кореографското творештво и педагошката работа.

И: Од аспект на танцовата комуникација, ме интересира вашето кореографско искуство во креацијата на танцови дела. Како настанува една модерна кореографија? Како се создава едно танцово движење, еден танцов чекор?

ИЛ: Првото танцово движење и танцов чекор кој го направив не беше во областа на балетската уметност, но беше низ чекорите на салсата. Можам да кажам дека единствено нешто преку кое можев вистински и целосно да се изразам како индивидуа и личност беше танцот. Иако во почетокот не бев запознаен со модерниот балет, своите чувства и визии ги претставував низ танцот и неговите форми. Од самиот почеток на мојата кореографска креација, јас имав желба да се движам, да креирам, да замислувам и сето тоа да го претставам на сцената и особено бев инспириран од интернационалната музичка и филмска сцена која ме водеше кон нови предизвици и подвизи. Сето тоа го пренесував на сцената без никаква едукација, со свој осмислен сопствен говор на телото и експресија на емоциите, посебно на *Макфест* каде што секоја година и секој настап носеше некоја награда, во време кога сцената дозволуваше апсолутна слобода и движење во креативниот простор.

И: Колку различноста на вашите танчари, нивното потекло и наследство ги вметнувате во танцовото дело и дали културниот диверзитет е инспирација за богат танцов говор?

ИЛ: Различноста на танчарите со кои работам, нивното културно поднебје и културниот диверзитет на компанијата во која во дадениот момент творам, секако е инспирација за моите нови креации. Секоја компанија значи за мене нова кореографија зашто секоја компанија ми дава нова инспирација и секогаш се водам од едно лого: „Ќе враќам стари кореографии кога повеќе нема да можам да се движам“.

И: Дали сметате дека говорот на телото (гестот, движењето) е една универзална алатка за пренесување пораки, ослободена од лингвистичките ограничувања?

ИЛ: Па да, за мене говорот на телото е единствениот начин за пренесување и комуницирање на сопствената визија, чувства, погледи, вредности и е најубавиот начин за прикажување на една или друга културна приказна. Јас сум од оние кореографи кои веруваат дека движењето е главниот начин на изразување и пренесување на идејата во претставата и оттука започнува сè... И морам да потенцирам дека музиката е голем пропратен мотивирачки и инспиративен дел во создавањето и пренесувањето на една идеја, ослободена од какви било ограничувања. Играта е дел од животот на човекот, во танцот луѓето се допираат едни со други, со танцот можеме да летаме...

И: Денес, секој балетски колектив е едно мало мултикултурно семејство. Дали вашето искуство говори дека сцената ги брише културните разлики, стереотипи и предрасуди на човекот и дека танцот е една мирољубива уметност за освојување на просторот?

ИЛ: Па во моето работно искуство, можам да кажам дека сцената ги пробива стереотипите и предрасудите и ги надминува културните, националните, родовите разлики. Во мојот случај во текот на 1990-тите години кога почнував активно да настапувам со *Ребис* имаше многу предрасуди во однос на тоа како едно момче може да танцува покрај толку многу девојки. Посебно кога стануваше збор за дете од помала средина како мојата, се појавија

предрасуди во однос на мојата танцова определба. Но, со упорната работа на сцената, настапите и наградите, сите заедно придонесоа и помогнаа мојата околина да се ослободи од своите стереотипни ставови и гледишта. Затоа, со сигурност можам да кажам дека танцот е мирољубива уметност која го освојува глобалниот простор и ги надминува сите стереотипи и предрасуди зашто за таквите недоразбирања нема простор на сцената.

И: Вашата творечка дејност низ годините подразбираше работа со различни мултинационални танцови компании. Што значи процесот на танцово созревање во различни културни средини и дали воопшто постои разлика?

ИЛ: Во својата дваесетгодишна кариера како танчар, работев со повеќе од педесетина кореографи, променив десет танцови компании и полака успевав да се надоградам како личност и да откривам нешто во себе, повеќе од танцот. Сите кореографи и начинот на кој тие создаваа, полака ми отвораа нови видици за тоа како да се визуелизира една идеја... целиот тој копнеж за осознавање, ме натера да започнам со креација на мало соло и дует, па подоцна трио и квартет и да достигнам до поставување на целовечерни претстави и ансамбли на сцената. Созревајќи како млад кореограф учествував на различни кореографски натпревари на кои самите награди беа показател дека еден ден кореографијата ќе го преземе местото на танцот.

И: Како настана професионалната средба со модерниот балет?

ИЛ: Првенствено, сакав да се занимавам со џез-балет, тоа ми беше голем предизвик, но бев примен на Академијата на Ротердам како една од најдобрите европски академии за модерен балет. Модерниот балет ја има основата на класиката како база, но телото е многу слободно и поеластично во својот израз. Телото е најдобар спроводник на внатрешните состојби и на сето она што се случува кај танчарот. На академијата се изучуваше и џез-импровизација и класичен балет. Но, јас како танчар никогаш не заиграв класика зашто подоцна ја започнав мојата едукација и тоа во класиката ќе значеше да играм улоги со кои ќе пополнувам „дупки“ на сцената. Тоа не беше баш задоволително за мојата длабока амбиција и затоа својата креативност ја насочив во убавината на модерниот балет.

И: Дали во вашата творечка работа инсистирате на модерните насоки или напротив настојувате на подеднаква присутност на класичната односно модерна азбука?

ИЛ: Класиката ја користам секогаш како силен адут во креација на моите модерни дела. Секогаш тргнувам со една класично загревање за потоа да стигнам до точка на создавање на современа односно модерна креација. Практикувам и работам класика како основа на секоја друга танцова уметност и инсистирам на користење на едната и другата танцова азбука. Секогаш правам истражување на движењата поврзани со тематиката која сакам да ја доловам. Доколку се работи за класична компанија, го осмислувам секое движење, секој момент, но кај модерните трупи добивам инспирација од самите играчи кои се способни

да истражуваат и импровизираат, и од оваа точка поаѓа сè... некогаш знам целото тематско барање да го пренесам на танчарите, но сепак сè зависи од идејата на претставата.

И: На македонската сцена поставивте различни балетски дела: *Помеѓу овде и сега, 14 часа, Црвената соба*. Ме интересира дали во креацијата на овие дела ве инспирираше македонската културна средина или секое ново дело беше лична потреба и порив за споделување на една универзална човечка вистина, едно интернационалното богатство на кореографскиот говор?

ИЛ: Мене секогаш ми е мило и пријатно да создавам во Македонија и да поставувам дел од своите кореографски дела пред македонската публика со цел да ја доближам до сопствената визија. И сето она што го имам покажано на домашната сцена, како модерниот балет *14 часа* кој беше апсолутно позитивно прифатен и доживеа голем успех во јавноста или со *Црвената соба*, во која понудив едно ново доживување, нова визија низ која настојував да ја едуцирам публиката на еден сосема поинаков начин. Во однос на танцовиот јазик, сум работел и чисто апстрактни балети, но последните години особено ги преферирам наративните балети кои ги обработувам со намера да прикажам одредена приказна или да доловам одредена атмосфера којашто мене ме фасцинира како кореограф и која сакам да ја споделам со мојата публика. Јас ги создавам танцовите чекори, но комуникацијата на играта е една споделена човечка вистина на целиот тим (костимограф, сценограф, драматург, и самите танчари) кој заедно со мене го создава делото.

И: Денес во времето на глобализацијата кога исчезнуваат границите, географски и ментално, дали сметате дека секој танц се создава како средба на различни култури, јазици и нации?

ИЛ: Да, танцот е своевидна средба на културите, јазиците, но секоја кореографија на сцената на глобализацијата е препознатлива по културата на земјата во која се создава првенствено. Така секоја моја кореографија, повеќе или помалку, носи еден холандски печат по кој е препознатлива насекаде во танцовиот свет зашто секоја држава има некој кореографски стил кој е обележје на танцовата култура и која го освежува глобалниот простор на новиот танц.

И: Како за крај, да ми кажете за вашата постојана инспиративна будност, во смисла на тоа колку љубопитноста и отвореноста кон светот, интеракцијата и опсервацијата на културните предели ги будат сетилата на кореографскиот ум во создавање на нови дијалози на сцената?

ИЛ: Да, отвореноста и истражувањето на светот е дел од моето професионално патување, кое колку и да е напорно и заморно, ми ги буди креативните сетила зашто секоја нова дестинација за кореографот значи и ново откритие. Мојата изворна култура лежи длабоко вкоренета во сопствените креации, но таа е сега збогатена со свежите културни влијанија

кои ги откривам на различни страни на светот и кои креираат нови дијалози на сцената и вон неа.

ТРАНСКРИПТ БР.13

Полуструктурирано интервју

Интервјуирано лице (ИЛ): Билјана Тануровска-Кулавковски, културен менаџер и интеркултуралист

Интервјуер (И): Јоана Шишкова

Дата: 25. 5. 2017 г.

Времетраење: 2 часа и 30 мин.

И: Дали сметате дека културата и уметноста имаат политичка моќ да го променат начинот на размислување и дејствување на поединецот обременет од проблематиката на секојдневието?

ИЛ: Да имаат, разбирајќи ја политиката како свесно дејствување на поединецот во одредена група за промена на општествените цели. Културата односно уметноста е единствено слободно поле, кое треба практично да го развива гестот на критичка рефлексивност која може на некој начин да реферира на тоа што се случува во општеството. Културата е едно широко поле кое е директно поврзано со социјалната, политичката, економската сфера и иако имаме 364 различни читања и теории на културата, од Тејлор до Вилијамс, таа секогаш е условена од политичкиот контекст во кој се развива. Денеска, сведочиме за едно враќање кон традиционалното читање на културата, во однос на нејзината општествена референца или моќ. Културата треба ги сублимира и реферира општествените прашања, прашањата на маргинализираните групи, на социјалните проблеми, итн. и сметам дека таа не смее да биде условена од економијата, која денес е широка тенденција зашто на тој начин таа се става на пазарот и како последица може да ја изгуби својата трансформирачка моќ. Уште сметам дека културата се развива единствено кога ќе се пресретне со друга култура, зашто таа сама по себе значи култивирање на нештата односно таа не може самостојно да постои без надворешни референци и отсликувања на другоста и сметам дека другоста во културата е неминовен процес кој придонесува таа да се развие.

И: Дали во Македонија можеме да зборуваме за маргинализација на уметникот и културниот работник? Колку уметниците се независни и слободни во својот креативен повик?

ИЛ: Културниот работник во нашата средина, сè уште не е точно дефинирана професија, без конкретно утврден домен на права и обврски. Посебно во нашата македонска средина, ние каскаме со истражувањата во недостиг на центар кој што би се бавел, со културни истражувања, културни политики и истражување на тековите низ кои се развива зашто не е изолиран просторот во кој што делува во политиката и кој бара регулирање со конкретни политички мерки. Кај нас, независниот уметник, постои во некоја дефинирана рамка во политиката, но одредена со правилник кој е непроменет од 1960 година, а самата култура и уметноста рапидно се менуваат, и ние имаме само традиционални читања во дваесет и првиот век, кога веќе дисциплината во уметноста ги прошири своите граници и се поврза со културните студии, перформанс студии кои нудат различни читања од оние дисциплинските кои и припаѓаат на традицијата. Поради тоа сметам дека културните работници се маргинализирани и законски се условени да бидат даватели на услуги и нивната функција влегува во некаква пазарна функција како лица кои даваат услуги, што е тотално погрешно зашто не може на таков начин да се регулира креативниот процес. Независните и слободните *freelancers* се „избришани“ зашто не постојат регулирани позиции како проект-менаџер во културата, менаџер, куратор како термин, критичари, не постојат оние кои се бават со интердисциплинарни практики. Има многу во полето на независната култура во кое се раѓаат и развиваат нови аспекти на делување, а кои политички не се регулирани. И за жал, сè повеќе ги ставаат културните работници на маргините и сметам дека тоа е едно од работите кои приоритетно треба да се променат и да се обезбедат услови за творење кои потекнуваат од горенаведените нормативни регулативи. Новата категоризација која се креираше е тотално смешна, и ги гледа работите на некој начин за тоа како функционираат институциите кои се апсолутно непроменети и нетрансформирани од 50-тите години наваму. И тоа покажува дека немаме соодветна систематизација која ќе го уреди нивниот статус и ќе дозволи тие непречено да функционираат.

И: Колку нашата средина е подготвена за една ефективна комуникација во контекст на менаџирање на различни верувања, однесувања и културни позадини?

ИЛ: Нашата средина не е подготвена зашто менаџирање на различни верувања, однесувања и културни позадини подразбира плодна почва која ќе изроди со плод, а нашата почва нема способност да зборува за една ефективна комуникација зашто потребен е општествено подготвен контекст ослободен од ксенофобија, говор на омраза, поделеност, и сето она што ќе ги опфаќа и прифаќа сите различности кои се околу нас. И единствено тогаш можеме да зборуваме за процес на некаков систем на менаџирање, кој од друга страна како термин, во нашата средина е тотално жаргонизиран и поистоветуван со „менаџирање“ на банка во некоја економска смисла што е сосема различен процес зашто во културата се управува со различни вредности и различни содржини кои имаат длабока духовна вредност.

И: Дали сме зрели да зборуваме за една мултикултурна средина во која се поттикнува различноста? Колку сме отворени за новите глобални вредности во кои нема место за стереотипизирање на културно различниот поединец?

ИЛ: Јас сум критички настроена кон мултикултуралноста, зашто мислам дека таа се занимава со граничност и дека ги ограничува двете културни средини и ги групира. Тоа во смисла „Препознавам дека ти постоиш, но без конкретен дијалог“, за разлика од интеркултуралноста која е единствено поле на комуникација, размена во кое не се стереотипизира поединецот и се надминува граничност. Мултикултуралноста е сериозно вештачки создаден модел и таа може само политички да ги нивелира или неутрализира националистичките аспекти и таа само неутрализира, но без внатрешен процес, ниту прогрес кој може да дозволи создавање на нешто ново. Ова општество не е отворено за жал, зашто единствено кога ќе се ослободиме од стравот на другиот, единствено тогаш може да напредуваме, зашто другиот не се содржи во националниот идентитет, но во многу други напластени идентитетски своини. Португалец и Италијанец можеби многу полесно ќе се најдат на линија на идентитетски наратив отколку двајца Македонци. Единствените вредности како обележја на некаква нација за мене е надминат концепт и мислам дека е економски воспоставен концепт за контрола и регулација. Не сум за терминот народ, но повеќе за мноштво, граѓанство итн., и тие ми се поблиски концепти.

И: Вие како извршен директор на *Локомотива* работите на креативна реализација на идеите и критичното размислување. Колку нашата сцена работи на градење и промовирање на различни културни идентитети?

ИЛ: Првата идеја е дека различност мора да постои и во смисла на пристапот, соработката, дефинирање и толкување на телесното во просторот и затоа различните проекти на кои работиме не се насочени директно на градење и промовирање на еден или друг културен идентитет, но нашата работа е насочена кон креација на простор во кој се мешаат, создаваат, ресоздаваат и трансформираат различните културни идентитети.

И: Кои се можностите за креирање на една едукативна платформа за уметничко освестување на средината? Дали културната индиферентност на индивидуата е последица на нестабилната и неконтинуирана културна политика на системот?

ИЛ: Едукативна платформа поврзана со политичката волја не постои во моментот, но постојат безброј неформални образовни платформи и ние како *Локомотива* сме работеле на неколку такви проекти, но тие се трансгресивни и не се поврзани со институции, и постојат во некој паралелен простор со мал ефект зашто се таргетира мала група луѓе. Сè додека не се институционализира и не е дел од институциски процеси не може да се опфати целиот систем и да се промени начинот на кој се читаат работите. Алтизер вели кои се клучните институции во кои се создаваат идентитетарните политики? Порано тоа била црквата, а сега е образованието зашто таму се највлијателните апарати кои може да

ги променат основните вредности. Кај нас едукативна платформа може да постои, но сметам дека тоа треба да биде центарот на образовната политика, која ќе се инкорпорира во секојдневните текови како начин на живот и прифаќање на различноста, како и можност за преобразби, трансформации и освестување на младиот човек. Но, кај нас сите образовни промени се некако на хартија запишани, но во реалност избришани.

И: Што значи менаџирање на една независна уметничка сцена? Дали нашите политички, економски и културни фактори се расположени за поддржување на една ваква креативна алтернатива?

ИЛ: Зависи кој. Последните десетина години не. Независната уметничка сцена е коректив на владејачкиот фактор, без разлика кој е, секоја политичка елита на власт, треба да го разбере независниот сектор не како манипулација низ која ќе ги остварува своите цели, но како рефлексивна на политиките кои тие ги прават и тогаш би било идеална клима за креација. Но, кај нас тоа не е прифатено и на независната сцена ѝ се лепат безброј непотребни атрибути. Практично независната сцена е критичарот на владејачката сцена и таа е полето во кое се гледаат процесите низ критички осврт и таа дозволува создавање на нови форми на управување, креација и нови системи, политики, кои дозволуваат експериментален поглед на уметничката сцена што не е возможно да се постигне низ традиционалните институции со широко утврдени задачи зашто независниот сектор има еден фокусиран поглед на одредени работи и со тоа поделотворно може да работи. Последните години кај нас, државата беше главната економска сила и политиката на економијата и воопшто политичкото, социјалното и општественото делување создаде една „имплицитна цензура“ на независниот сектор со цел истиот да не се поддржува и делува и да нема видливост за другото. Ние опстанавме со нашето искуство, знаење, контакти, и со средства на Европската унија, меѓународните организации кои не препознаа како квалитет и можност за развој. Јас не зборувам за народ, но за мноштво на индивидуи. Јас сум трансферот на нештата кој ќе поттикне создавање на нови работи.

И: Вие како магистер по интелектуализам, културен менаџмент и културна политика активно работите на интернационални проекти во областа на развојот на современиот танц. Каква е вашата поврзаност со танцот и воопшто танцовата уметност?

ИЛ: За мене, современиот танц е концептуален, во секоја смисла на зборот зашто кореографијата ја разбираам поинаку од онаа на модерниот танц. Тој не подразбира друго освен интеркултурално зашто телесниот јазик или концептот, идејата, когнитивноста со која се занимава телото е базирана на поликсеност на различни културни идентитети и тоа е еден вид интеркултуралност и дијалог со себе, преку себе. На нашата независна сцена имаме направено низа домашни продукции, но и меѓународни соработки за промоција на интеркултуралната телесност каде што се соработува со луѓе кои ги менуваат контекстите кои живеат, овде и онде, што не значи дека тие не се контекстуално условени, тие се условени и работат на нешта кои ги засегаат, лично политички, социјални, економски

итн., меѓутоа црпат и се инспирираат од различни симболи кои ги наоѓаат во различни контексти. Всушност, Берлин е новиот интеркултурален танцов свет, во кој целиот свет живее и твори.

И: Дали сметате дека постои историска поврзаност на културниот диверзитетот во танцовите перформанси во смисла на континуирана комуникација меѓу културно специфични, регионални и локални концепции на телото, интеракцијата и ритмиката?

ИЛ: Има силни историски влијанија преку трансфер на знаења и концепти за телото. Експресионизмот од 1920-тите години преку школата на Мери Вигман бил пренесуван на различни страни на светот и имал ефект на тоа како се гледало на телото и телесноста, па дури и преку театарската сцена, музичката сцена, психоанализата, теориската сцена се извршило влијание и промена на концептот на телото и танцот преку трансферот на модели. Кај нас, долгогодишно картезијанско видување на телото со поделба на дух и тело дозволило да се гледа телото во танцот како изолирано естетско тело, и не се доживувало како тело кое може да се трансформира, обликува, реобликува во однос на општественото. На екс југословенските простори особено се гледа на современата танцова сцена каде што лежи таа историска поврзаност и колку има многу културни трансфери кои се присутни посебно на хрватската или словенечката сцена, но не толку на српската која сметам дека замре после револуционерните танцови видувања на Мага Магазинович. Морам да забележам, дека кај нас, има мислење дека оние кои се занимаваат со современ танц, биле неуспешни класични балерини. Но, тоа е една неукост, незнаење зашто се тотално две различни полиња на дејствување и обликување на телото, естетика, трансформации и е неспоредливо. И сметам дека сето она што се случува на културните простори, на некој начин, е преточено во танцовото тело и тоа може да се види денес на сцената.

И: Ме интересира дали на танцот гледате како на интеркултурна алатка за преплет на различни танцови култури или можеби средство за невербален дијалог на тела, движења, гестови преку границите и нациите?

ИЛ: Не само на невербален дијалог, но и вербален дијалог, посебно кај минималниот танц кој вклучува и јазик, говор, глас. Танцот е медиум, каде што постои вербален и невербален дијалог на тела, движења, гестови, на кореографски преисчитувања и контексти.

И: Денес сè почесто сведочиме за еден интеркултурен театар како хибрид на традиционалното, класичното, експерименталното, современото и секако културно различното. Дали вашата перспектива се развива во една таква насока и дали културниот диверзитет е новата платформа за работа?

ИЛ: Самото поле и вредностите препознаваат културен диверзитет, но не како интеркултурален театар во кој имаме хибридни форми на дијалог, но повеќе како поле на транскултуралност или можност за испитување и појава на нов телесен јазик, различен

телесен јазик. Нивниот најмал заеднички содржител се базира на вредности како препознавање на другиот, медиуми на соработка, споделување, солидарност, итн. Тоа се вредности кои со својата содржина го препознаваат интеркултуралниот дијалог, преплетување, диверзитет, различност. Кореографски читања на реалности кои не се базирани на граници и нации, но се базирани на лични искуства и духовни читања.

ТРАНСКРИПТ БР.14

Полуструктурирано интервју

Интервјуирано лице (ИЛ): Рисима Рисимкин, современ кореограф и балетски уметник

Интервјуер (И): Јоана Шишкова

Дата: 30. 6. 2017 г.

Времетраење: 1 час и 30 мин.

И: Вие сте танчар, кореограф, директор на *Танц-фест*. Ме интересира како настана првата средба со светот на танцот?

ИЛ: Танцот е дел од мојот живот отсекогаш. Моите најрани сеќавања се врзани за мене и танцот, од најмали нозе сакав да танцувам и знаев дека тоа ќе го практикувам.

И: Како балетски уметник при Македонската опера и балет го изведувавте класичниот балетски репертоар. Како би го дефинирале невербалниот говор на телото, тивката гестикација на класиката од аспект на долгогодишен балетски играч?

ИЛ: Светот на балетот има посебна магија. Со години се подготвуваш да настапуваш, ја совладуваш сложената класична балетска техника, за да можеш еден ден тоа да го преточиш во игра на сцената. Прекрасно е чувството кога се танцува, бидејќи тоа дава неограничени можности за себеизразување. Сепак, класичната балетска техника, оди во спротивност со поставеноста на телото и неговите можности. Не секој може да ја совлада и да ја практикува. Современите танцови, техниките ја следат линијата на телото и дозволуваат вистинско себеоткривање и создавање на посебна изразност во согласност со сопствените можности. Од тој аспект сметам дека класичниот балетски вокабулар има свои ограничувања и покрај академскиот пристап во изучувањето и практиката.

И: Вашата креативна работа ја вбројува и кореографската дејност. Како еден балетски уметник почнува да гледа со очите на еден кореограф? Дали е тоа природен процес на зреење на творечката имагинација и творечки импулс на еден уметник?

ИЛ: Кореографијата доаѓа однатре, таа не се предизвикува, таа се открива. Сметам дека се работи за талент кој или го имаш или не. Да се биде танчар, не подразбира и кореографска дејност. Тоа се две различни дисциплини, кои меѓусебно се поврзани, но сепак не зависат во потполност една од друга. Кај мене лично, се јави потреба за промена, преку креативен процес и така ја „открив“ кореографијата. Мислам дека комплетно се пронајдов себеси во таа дејност, се разбира искуството на танцување ми дава голема предност во работата како кореограф.

И: Како настанува музичкото и културно дисциплинирање на движењето односно како кореографот им помага на своите танчари да го чујат, препознаат и артикулираат не само внатрешниот ритам, но и ритамот на музичкиот и културен дијалог на глобалните култури?

ИЛ: Тоа е креативен процес, кој се создава на самото место на случување, барем во мојот случај. Јас ја создавам кореографијата, или поточно: кореографскиот текст, во заемна соработка со танчарите, пред сè, инспирирана од нивните тела, ум и можности. За да се совлада една кореографија, потребни се години на подготовка, во смисла на совладување на одредени техники на танцување, потоа се развива талентот и можноста за креирање. Создавањето на танцот е секогаш личен момент. Тој не зависи од „музичкиот и културен дијалог на глобалните култури“ во смисла на генерални заложби, туку тие можат да се подразберат како подлога, база која личноста ја поседува, за да може да се надградува. Секогаш ги учам моите студенти дека треба да имаат високо ниво на општо образование, културна надградба во сите сфери на уметноста, не само во танцот. Уметник, кој е изразито едуциран, може да создава и полесно да наоѓа одговори на прашањата кои неминовно се наметнуваат при процесот на креирање.

И: Во вашата професионална кариера, соработувате со низа современи кореографи од различни културни простори. Колку културната различност во изразот и стилот на играта беа мотивација и предизвик за личните творби?

ИЛ: Запознавањето со различни култури ја обогатува секоја личност. Навистина е многу интересно кога ќе видите како другите ја практикуваат уметноста, кој е нивниот однос кон неа и какви одговори изнаоѓаат. Сепак, креацијата во најтесна смисла на зборот е сосема личен процес, кој најмногу зависи од карактерот на личноста, неговиот внатрешен код, самоизразувањето, изнаоѓањето на суштинските прашања и одговори за постоењето и самата креација. Тоа е изразито личен процес.

И: Како основач на културниот центар *Интерарт* работите во насока на развој на македонската современа танцова сцена. Дали можеме да кажеме дека македонското општество ги разбира и прифаќа современите културни движења?

ИЛ: Создавањето на македонската современа танцова сцена е долг процес, кој започна во 1996 година, кога почна да делува културниот центар *Интерарт*. Потребна беше

трансформација во перцепцијата за современиот танц, која полека, но сигурно се случи во изминативе две декади. Основно беше создавањето на инфраструктура за современ танц, која се надолжни со отворањето на Скопје танцовата академија и Скопје танцовиот театар. Во Македонија во моментов имаме современи танчари „made in Macedonia“ кои се присутни и не можат да бидат заобиколени. Секое општество ќе ве прифати, доколку верувате во тоа што го правите и ги поставите и наметнете вистинските стандарди во творењето. Во моментов постои одлично расположение за прифаќање на современиот танц, благодареејќи и на фестивалот *Танц фест*, кој донесе нова естетика.

И: Што значи современиот танц? Како ги пренесувате правилата на сценската колаборација односно комуникација и воопшто дали постојат правила во слободниот израз на современото творење?

ИЛ: Мери Вигман, претставник на експресионистичкиот танц во Германија, на почетокот на дваесеттиот век рекла: „доколку знаев да објаснам зошто танцувам и што тоа значи, ќе немаше потреба да го правам тоа“. Современиот танц е уметност која дава огромен број на можности во толкувањето. Правилата за создавање на сценски простор и комуникација на сцена ги предаваме како дел од кореографирањето и композиција на сценски простор; тоа се правила кои постојат во однос на сцената и изведувачкиот простор. Не мислам дека постојат точни правила на создавање, тоа е условен креативен процес, кој зависи од авторот и изведувачите.

И: Вашиот фестивал *Танц фест* функционира на македонската сцена од 2005 година и неуморно работи на промоцијата на современата танцова сцена и нејзината промоција надвор од земјата. Што значеше да се создаде една програма која ќе посредува меѓу локалната танцова креативност и глобалните современи трендови? Како се гради еден процес на континуирана двонасочна комуникација?

ИЛ: Потребна е визија и процес на работа во кој таа визија ќе може да се наметне во општеството. Мислам дека од самиот почеток понудивме извонреден концепт, кој е двонасочен и кој одлично функционира. Многу сум среќна дека *Танц фест* станува обележје на современиот танц во Македонија, а посебно сум горда што преку него успеавме и ние да се наметнеме на европската и светската танцова сцена. Тоа зборува за нашиот квалитет, кој е еден од основните предуслови за успех.

И: Дали сметате дека секој уметник носи сопствени културни примеси од поднебјето во кое твори и токму таа културна посебност е способна да егзистира на една интеркултурна сцена?

ИЛ: Мислам дека личниот аспект на разбирање на нештата е пресуден за секој уметник. Неговиот беграунд е важен, но не и пресуден. Пресуден е личниот интелект, капацитет и талент кој еден уметник го прави посебен. Се разбира, постојаната надградба, преку процесот на создавање и творење, кој не смее да запре.

И: Дали вашата визија подразбира плански активности за продлабочување на културната, географска, историска и ритмичка свест кај младиот ум за тоа што значи да се живее и танцува во светот?

ИЛ: Мојата визија е мојот поглед на тоа како треба да се создава и како да ја оформиме и развиваме современата танцова сцена во Македонија. Нејзиното отелотворување е комплексен процес кој мораше да се одработи, низ многу активности, проекти и креации. Јас искрено се надевам, дека искуствата од тој процес ќе им помогнат на младите за подобра стартна позиција во процесот на себепронаоѓање на мапата на современото творење.

И: Дали сметате дека танцот има доволно моќ да влијае на воспоставување на рамнотежа и стабилност и способност за канализирање на емоциите во културно различните заедници?

ИЛ: Танцот е универзален јазик, кој сите народи и нации го разбираат. Тој е споделено чувство, но и меморија, секогаш е индивидуален и никогаш не е само наш, бидејќи со самата изведба го споделуваме со околината. Да, тој има моќ да ги надмине границите и да ги спои луѓето, како начин на комуникација.

И: Дали на танцот гледате како на интеркултурна алатка за преплет на различни танцови култури или можеби средство за невербален дијалог на тела, движења, гестови преку границите и нациите и дали сметате дека културниот диверзитет е новата платформа за работа?

ИЛ: Танцот е особен и личен. Тој во себе ја подразбира интеркултуралноста, тој е невербален дијалог, кој се наметнува во свет, богат со културен диверзитет. Мислам дека различноста отсекогаш постоела и ќе постои, само во одредени временски периоди таа се рedefинира преку нови стилови и осознавање на уметнички вредности кои се алатка за комуникација помеѓу самите уметници и нивната публика.