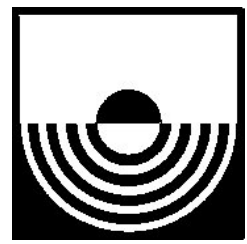




РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА
УНИВЕРЗИТЕТ „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје
ФАКУЛТЕТ ЗА ДРАМСКИ УМЕТНОСТИ - Скопје



**ДОМИНАНТНИТЕ ПОЕТИЧКИ
И ЕСТЕТИЧКИ ТОПОСИ
ВО ТЕАТАРСКИОТ СИСТЕМ НА ПИТЕР БРУК**



ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

МЕНТОР

проф. д-р Јелена Лузина

КАНДИДАТ

м-р СУЗАНА КИРАНЦИСКА

Скопје, 2014

Содржина:

1. ВОВЕД:	6
1.1. Повод или причина за да се анализира работата на Питер Брук, извори и иницијативи	6
1.2. Дескрипција на проблемската рамка што насловот има намера да ја истражи:	6
1.3. Дефинирање на предметот на истражувањето и негова разработка:	8
1.4. Поставување на основната научна методологија	8
1.4.1. Дефинирање на теориските референци	9
1.4.2. Цели на истражувањето:.....	11
1.4.3. Очекувани резултати од истражувањето:	12
1.4.4. Други потенцијални придобивки од истражувањето и пишувањето на дисертацијата:.....	12
1.4.5. Научно-методолошки инструментариум (естетички и театролошки);	12
2. ПОСТАВУВАЊЕ НА ТЕОРИЈАТА	16
2.1. Утврдување на теориската рамка на проблемот	16
2.2. Утврдување на театрографските материјали за анализа	17
2.3. Анализа на проблематиката	17
2.4. Реконструирање на театарските претстави и анализа на филмовите.....	17
2.1.1. Театар на жестокост („Сезоната на театарот на жестокост“)	19
2.1.2. Импровизација	23
2.1.3. Мртвечки театар.....	32
2.1.4. Посветен театар.....	35
2.1.5. Груб театар.....	38
2.1.6. Непосреден театар	40
2.1.7. Мултикултурализам.....	42
3. ПИТЕР БРУК – УНИВЕРЗАЛЕН ТЕАТАРСКИ АВТОР	46
3.1. Иманентна биографија	46
3.2. Првите години 1925 – 1940	46

3.3. Првите чекори во светот на филмот и театарот	51
3.4. Етаблиран режисер во англискиот театар	59
3.5. Фасцинацијата од Арто и театарот на жестокоста.....	60
3.6. Театарскиот манифест и создавањето на Интернационалниот центар за театарски истражувања	69
3.7. Патувањето во Азија, Африка и Јужна Америка	73
3.8. Мултикултурализмот во претставите на Брук	81
4. РЕЖИИТЕ НА ПИТЕР БРУК.....	83
4.1. Перспектива: Театрографијата на Питер Брук	85
5. АНАЛИЗА	109
5.1. Реконструирање на театарските претстави и анализа на филмовите.....	110
5.1.1. Модерато кантабиле	111
5.1.1.1. Односот спрема текстот/драмската/филмската предлошка.....	114
5.1.1.2. Односот кон просторот	117
5.1.1.3. Работата со актерите.....	118
5.1.2. „Прогонот и убиството на Жан-Пол Мара како што го прикажуваат пациентите на душевната болница 'Шарантон' под раководство на Маркизот де Сад“, претстава/тв-адаптација, 1966 г	121
5.1.2.1. Односот спрема текстот.....	122
5.1.2.2. Работа со актерите	125
5.1.2.3. Однос спрема просторот.....	130
5.1.3. Господарот на мувите, филм, 1961 г	132
5.1.3.1. Однос спрема текстот	133
5.1.3.2. Односот спрема просторот	137
5.1.3.3. Работа со актерите	139
5.1.4. Крал Лир, филм 1969 г	142
5.1.4.1. Односот спрема текстот.....	143
5.1.4.2. Однос спрема просторот.....	144
5.1.4.3. Работа со актерите	147
5.1.5. Сон на летната ноќ, претстава 1970.....	151
5.1.5.1. Односот спрема текстот.....	152
5.1.5.2. Односот спрема просторот	154
5.1.5.3. Работата со актерите.....	156

5.1.6. Средби со исклучителни луѓе	158
5.1.6.1. Однос спрема текстот	161
5.1.6.2. Однос спрема просторот.....	164
5.1.6.3. Работа со актерите	167
5.1.7. Вишновата градина, претстава 1981	172
5.1.7.1. Односот спрема текстот.....	172
5.1.7.2. Односот спрема просторот	173
5.1.7.3. Работата со актерите.....	176
5.1.8. Махабхарата, 1985, „Интернационален центар за театарски креации“	181
5.1.8.1. Односот спрема текстот.....	182
5.1.8.2. Односот спрема просторот	188
5.1.8.2. Работа со актерите	197
5.1.9. Трагедијата на Кармен (La Tragédie de Carmen) опера (хибриден жанр), 1987	203
5.1.9.1. Односот спрема текстот.....	203
5.1.9.1. Работа со актерите/оперските пејачи.....	205
5.1.9.1. Односот спрема просторот	207
5.1.10. Трагедијата на Хамлет, претстава/тв-адаптација, 2002 г.	211
5.1.10.1. Односот спрема текстот.....	212
5.1.10.2. Односот спрема просторот	214
5.1.10.3. Работа со актерите	216

6. ПИТЕР БРУК КАКО ТЕАТАРСКИ МИСЛИТЕЛ..... ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.

6.1. Третманот на просторот.....	227
6.2. Работа со актерите.....	236
6.3. Односот спрема текстот.....	248
6.4. Апликативноста на методите на Питер Брук во работата со студентите на Факултетот за драмски уметности.....	250
6.4.1. Театарот е тимска работа.....	254
6.4.2. Барање на суштината/редукција.....	255
6.4.3. Слобода да се истражува	256
6.4.4. Актерот придонесува во секоја фаза од создавањето на претставата	256
6.4.5. Претставата се гради врз импровизации	257
6.4.6. Актерот реагира на импулсите што ги добива од партнерот	267
6.4.7. Краен резултат:	268

7. ЗАКЛУЧОК.....	268
8. ТЕАТРОГРАФИЈА	275
9. ФИЛМОГРАФИЈА.....	286
10. ОПЕРИ	289
11. НАГРАДИ:.....	291
12. ТИТУЛИ И ПОЧЕСТИ:	292
13. ЦЕЛОСНИ ИНФОРМАЦИИ ЗА АКТЕРИТЕ И СОРАБОТНИЦИТЕ НА ФИЛМОВИТЕ И ПРЕТСТАВИТЕ РЕКОНСТРУИРАНИ ВО ОВОЈ ТРУД:	293
14. ТЕОРИЈА	313
14.1. НАУЧНО-ТЕОРИСКИ СТУДИИ.....	313
14.2. ДРУГИ МЕДИУМИ	315

1. ВОВЕД:

1.1. Повод или причина за да се анализира работата на Питер Брук, извори и иницијативи

Во оваа докторска дисертација беа истражувани, проучувани и дефинирани **ДОМИНАНТНИТЕ ПОЕТИЧКИ И ЕСТЕТИЧКИ ТОПОСИ ВО ТЕАТАРСКИОТ СИСТЕМ НА ПИТЕР БРУК.**

1.2. Дескрипција на проблемската рамка што насловот има намера да ја истражи:

ПИТЕР БРУК е еден од најголемите и највлијателните театарски режисери на XX век. Неговата професионална дејност започнува уште на 20-годишна возраст со поставување претстави на најпознатите професионални сцени во англискиот театар, преку експериментирање во „Сезоната на Театарот на жестокоста“ во Кралскиот шекспировски театар („Royal Shakespeare Company“), до создавањето на „Интернационалниот центар за театарско истражување“ во Париз (Centre International de Recherche Théâtrale). Во овој центар Брук започнува да работи со актери од целиот свет, прагматизирајќи ја едновремено и својата клучна идеја за **мултикултурализмот**, како еден од интегративните принципи на неговиот театарски систем. Токму со интеркултуралните театарски експерименти на Брук, европскиот театар започнал сериозно да ја третира, но и посистематски да ја развива идејата за **мултикултурализмот**, разбирајќи го како наттеатарски феномен кој поттикнува на сериозни истражувања.

Овој труд беше насочен, најпрвин, кон декодирање/дефинирање на иманентната поетика на Питер Брук. Во случајов, поимот **иманентна поетика** примарно го подразбира теорискиот, методолошкиот и естетичкиот систем што **имплицитно** е запишан во неговите

есеистички книги „Празен простор“ (The Empty Space), „Помеѓу две тишини“ (Between Two Silences), „Точка на пресврт“ (The Shifting Point), „Нитки на времето“ (Threads of Time), „Отворена врата“ (The Open Door), „Повикувајќи го (и заборавајќи го) Шекспир“ [Evoking (and Forgetting!) Shakespeare], како и неговата последна книга „За милоста“ (The Quality of Mercy).

Една од задачите на оваа докторска дисертација беше токму препознавањето на клучните поими на режисерска поетика на Брук. Тргувајќи од посочените книги, во трудот е истражуван – најпрвин – самиот метод преку кој Брук ги создава своите претстави и филмови и начинот на кој Брук го промислува театарот.

Тој начин е опсервиран преку истражување и коментирање на трите клучни топоси:

- односот спрема текстот (драмска/драматуршка и филмска/сценаристичка предлошка)
- односот спрема просторот – третманот на просторот (во театарската претстава и во филмскиот кадар; просторот е еден од клучните топоси во театарскиот систем на Брук: неговата прва и, можеби, најважна книга има наслов „Празен простор“).
- работата со актерите (специфичниот начин на кој Брук ги води своите актери).

За да се изведе оваа постапка темелно и консеквентно, освен истражувањата на иманентната поетика, истражена е и обемната примарна и секундарна театрографска граѓа поврзана со дејноста на Питер Брук.

Постапувајќи вака, во трудот е направена системска анализа на работата на Питер Брук, примарно како теоретичар и режисер, но и како основач и режисер на Интернационалниот центар за театарски

истражувања во Париз (Centre International de Recherche Théâtrale), каде ја започнал новата етапа во својата театарска дејност.

Трудов треба да даде што попрецизна детерминација на клучните поетички и естетички начела врз кои се заснова работата на Брук. Во Македонија досега немало студии кои го обработуваат екстензивното и разновидно творештво на Питер Брук, неговото театарско, филмско и лично трагање и експериментирање. Поради оваа причина, но и поради фактот што Брук го сметаат за еден од најголемите режисери на XX век, се зафатив со пишување една научна студија во која се анализирани и интерпретирани неговите режии во театар и на филм, и каде е елаборирана неговата теориска дејност.

1.3. Дефинирање на предметот на истражувањето и негова разработка:

Предметот на истражувањето е **поетиката и естетиката во режиите на Питер Брук**. Вака дефиниран, предметот е определен како првенствено теориско-методолошка (примарно театролошка) елаборација на начинот на работа на Брук. Оваа елаборација е прагматизирана преку реконструкција на претставите, анализа на филмовите и дескрибирање на методот на работа со актерите, преку кој Брук успешно афирмирал еден специфичен модел на актерска игра.

1.4. Поставување на основната научна методологија

Реконструкцијата на претставите и анализата на филмовите беше искористена за да се дојде до базичното дефинирање и елаборирање на проблематиката, по принципот *од практика кон теорија*. Научно-методолошкиот инструментариум служеше за да се детерминира основната проблематика на истражувањето. Беше практикуван

компаративниот и интердисциплинарниот метод. Со нивна комбинација се создаде потребниот научно-методолошки инструментариум (аналитички и емпириски методи).

1.4.1. Дефинирање на теориските референци

Истражувањето примарно ги определува доминантните теориски референци на поетиката на Брук. Прво се дефинираат основните поими кои реферираат на целокупното негово творештво и начин на работа. Главните поими на естетиката на Брук се: *импровизација, театар на жестокост, мртвечки театар, посветен театар, груб театар, непосреден театар и мултикултурализам.*

При елаборацијата на теориските референци, беше направена анализа на театрографијата на Брук, со цел полесно да се истражи и теориски елаборира неговиот начин на работа. При конципирањето на теориската рамка на истражувањето, треба да се има предвид и формирањето на Интернационалниот центар за театарски истражувања кој Питер Брук го создава со француската продуцентка Мишелин Розан (Micheline Rozan).¹

Теориската рамка на истражувањето е комплетирана со осврт на апликативноста на методите на Питер Брук во работата со студентите на Факултетот за драмски уметности. Како долгогодишен соработник на професорот Владимир Милчин, јас, како и студентите со кои работевме, имавме можност да се запознаеме со теориските и практичните сознанија кои Брук ги стекнал во својата работа. Посебно внимание во овој труд е дадено на дипломската претстава „Прогонот и убиството на Жан-Пол Мара како што го прикажуваат пациентите на душевната болница 'Шарантон' под раководство на Маркизот де Сад“, која беше работена со класата на одделот драмски актери кои дипломираа во јуни 2013 година.

1.4.2. Цели на истражувањето:

- Да се определат доминантните поетички и естетички топоси карактеристични за режијата на Питер Брук;
- Да се определи специфичниот однос што Брук го воспоставува и го гради спрема драмската и филмската предлошка што ја користи при создавање на своите проекти;
- Да се определи карактеристичниот начин на кој, во своите проекти, Брук го третира просторот (драмски, сценски, театарски);
- Да се определи специфичниот модел на актерска игра што го создава Брук (од импровизација, преку деконструкција, до синтеза – нов/поинаков модел на актерската практика);
- Да се детерминира, дефинира и елаборира режисерската поетика на Питер Брук и неговото значење во светскиот театар;
- Да се евидентира и дефинира обемната режисерска активност на Питер Брук;
- Да се определат моделите на работа кои можат да најдат своја апликативност на Факултетот за драмски уметности во Скопје.

1.4.3. Очекувани резултати од истражувањето:

- Да се дефинира поетиката и естетиката на Брук;
- Да се елаборира поетиката и естетиката на Питер Брук, аплицирана преку реконструирани претстави и филмови;
- Да се дефинира функцијата на просторот во претставите и филмовите на Брук;
- Да се дефинира специфичниот модел на актерска игра што го барал и изградил Брук.

1.4.4. Други потенцијални придобивки од истражувањето и пишувањето на дисертацијата:

Со овој труд ќе се создаде базична, како теориско-методолошка, така и основна театролошка студија за начинот на работа на еден од најголемите светски режисери на XX век, со што ќе се придонесе да се актуелизира неговиот метод, како и да се определи неговата апликативност во контекст на работата по предметот Актерска игра на Факултетот за драмски уметности во Скопје.

1.4.5. Научно-методолошки инструментариум (естетички и театролошки);

Научно-методолошкиот инструментариум користен при истражувањето е главно естетички и театролошки. Естетичкиот инструментариум беше користен за да се определи стилот на авторот, како и најзначајните елементи кои постојано се провлекуваат во неговото творештво.

Реконструкцијата на претставите како примарно театролошки инструментариум беше користена за да се направи анализа на работата на режисерот и неговиот креативен тим, како и работата со актерите и односот спрема просторот и текстот во претставите/филмовите кои ги режирал Питер Брук.

При реконструкциите на однапред определените претстави и филмови беа користени **непосредни** и **посредни извори**. Од непосредните извори најмногу беа користени податоците за сценскиот простор, костимите, програмите и плакатите за претставите на Брук, а од посредните, драмските текстови и некои адаптации на веќе спомнатите претстави, критиките за неговите претстави, теориски и театролошки студии за изведбите на некои претстави, дневници за текот на пробите, биографии и неговите мемоари и авторски книги.

Реконструкцијата на театарските претстави и анализата на филмовите следуваа откако беа разгледани и коментирани книгите на Брук и откако беше истражена неговата дејност од првите професионални театарски ангажмани во Англија, преку работата во „Сезоната на театарот на жестокоста“, па сè до создавањето на „Интернационалниот центар за театарски истражувања“.

Преку снимките на претставите, кои всушност претставуваат телевизиски или филмски адаптации, зачувани се само некои траги од претставите кои вистински живеат само кога постои и публиката која е важен елемент при нејзината изведба.

При освртот на методите на Брук кои беа користени во работата по предметот актерска игра во класите на Факултетот за драмски уметности кои ги водеше професорот Владимир Милчин, беа користени дневници и белешки на професорот Милчин и мои лични белешки. Исто така беа користени документарните филмови на Симон Брук² „Брук за Брук“ и „Затегнато јаже“, во кои за прв пат методите кои ги користи Брук ѝ се достапни на пошироката публика.

При реконструкција на испитната претстава „Прогонот и убиството на Жан-Пол Мара како што го прикажуваат пациентите на душевната болница 'Шарантон' под раководство на Маркизот де Сад“ од Петер Вајс,³ работена на Факултетот за драмски уметности – Скопје со класата запишана на одделот Драмски актери 2009/2013, освен веќе спомнатите дневници и белешки, беа користени и опширните белешки на асистент Кристина Леловац.

Исто така беа користени и видеозаписите од пробите кои ги правев во текот на целото време на работата на дипломската претстава „Прогонот и убиството на Жан-Пол Мара како што го прикажуваат пациентите на душевната болница 'Шарантон' под раководство на Маркизот де Сад“.



ПАТЕР БРУКА

Чудна е улогата на режисерот: тој не бара да биде бог, па сепак и тоа е дел од неговата улога. Би сакал да има право на грешка, а сепак, некој инстинктивен заговор на актерите од него прави судија, зашто тоа е она што ним им треба. Во извесна смисла, режисерот е секогаш измамник, ноќен водич кој не го познава теренот, а нема избор - мора да води и самиот учејќи додека оди по патот.

Извадок од „Празен простор“

2. ПОСТАВУВАЊЕ НА ТЕОРИЈАТА

2.1. Утврдување на теориската рамка на проблемот

Теориската рамка на проблемот е поставена како научна експликација на клучните теориски топови:

- односот спрема текстот/драмската/филмската предлошка
- односот спрема просторот – третманот на просторот во театарот и филмот
- работата со актерите

Заради нивната детерминација, беа елаборирани поимите важни за поетиката на Брук: *театар на жестокост*, *импровизација*, *мртвечки театар*, *посветен театар*, *груб театар*, *непосреден театар* и *мултикултурализам*.

Интерпретирани се и доминантните методи и гледишта на некои од претходниците на Питер Брук (Станиславски,⁴ Мејерхољд⁵, Арто⁶, Гротовски⁷), во оној нивен дел кој имал големо влијание врз неговата работа.

Теориската рамка е вовед во кој се експлицирани теориските термини и категории потребни за истражувањето.

2.2. Утврдување на театрографските материјали за анализа

За потребите на истражувањето, направена е селекција на театрографските и филмографските материјали од обемиот опус на Брук. Овие театрографски и филмографски материјали се користени при реконструкцијата на претставите и анализата на филмовите. Театрографијата на Брук е направена според стандардите на научниот инструментариум.

2.3. Анализа на проблематиката

Анализата на проблематиката зададена во насловот на темата започна да се одвива сукцесивно, од анализа на авторските книги на Брук, реконструкција и анализа на претставите кои го обележале неговиот опус, анализа на филмовите што ги снимил и, најпосле – истражување и анализа на примарниот и секундарниот театрографски материјал кој ги реферира неговата театрографија и филмографија. Анализата придонесе во целост да се постави, но и адекватно да се примени научната методологија.

2.4. Реконструирање на театарските претстави и анализа на филмовите

Беа реконструирани повеќе значајни претстави на Брук и анализирани неколку филмови што тој ги режирал. Од реконструкцијата на претставите беше детектиран начинот на работа – од избор на врвни класични текстови, преку импровизација и деконструкција на текстовите, до создавање театарски претстави со кои ги урива табуата и бариерите.

За да биде анализата поконцизна, во целост беа реконструирани шест претстави (беа земени предвид и нивните ТВ-адаптациии) и четири филма од кои можеше да се детектира поетиката и естетиката на режиите на Брук:

Модерато кантабиле, филм, 1960 г.

„Прогонот и убиството на Жан-Пол Мара како што го прикажуваат пациентите на душевната болница 'Шарантон' под раководство на Маркизот де Сад“, претстава/тв-адаптација, 1966 г.

Господарот на мувите, филм, 1961 г.

Крал Лир, филм, 1969 г.

Сон на летната ноќ, претстава, 1970 г.

Средби со исклучителни луѓе, филм, 1977 г.

Вишновата градина, претстава, 1981 г.

Махабхарата, претстава/тв адаптација, 1985 г.

Трагедијата на Кармен, опера (хибриден жанр), 1987 г.

Трагедијата на Хамлет, претстава/тв-адаптација, 2002 г.

2.1.1. Театар на жестокост („Сезоната на театарот на жестокост“)

За да се објасни подобро театарското трагање на Брук познато како „Сезоната на театарот на жестокост“, ќе започнам од објаснувањето на терминот „театар на жестокост“ кој бил инспирација за истражувањата кои Брук започнал да ги прави во 1964 година, со поддршка на Кралскиот шекспировски театар („Royal Shakespeare Theater“) во Театарот Донмар, при Лондонската академија за музичка и драмска уметност (Donmar Theatre at LAMDA, London Academy for Music and Drama Art).

„Сезоната на театарот на жестокост“ е инспирирана од Антонен Арто (Antonin Artaud), француски поет, драмски писател, актер и режисер, и од неговиот есеј од 1933 година „Театарот и жестокоста“, како и од првиот и вториот манифест за „Театарот на жестокоста“ (1932 и 1933).

Зборувајќи за штетите што ги предизвикал психолошкиот театар на Расин⁸, Арто се залага за сериозен театар кој ќе ги рабуди нервите и срцето на гледачот, „кој испревртувајќи ги сите наши претстави, не вдахнува со пламениот магнетизам на своите слики и најпосле влијае врз нас како душевна терапија, чие дејство никогаш нема да биде забравено“ (Арто, 2009: 91).

Под терминот „жестокост“ Арто не подразбирал само садизам или предизвикување болка, туку насилна физичка одлучност да се разбие лажната реалност. Арто бил против театарот во кој доминирал текстот, бидејќи сметал дека текстот е тиранин на значењето. Тој се залагал за единствен театарски јазик кој ќе биде некаде на половина пат меѓу мислата и гестовите и сметал дека во театарот треба да најдат свое место сите јазици, со што театарот ќе може да го најде тој момент кога духот ќе има потреба да се изрази.

Арто го опишал спиритуалното во физичка смисла и верувал дека театарот е физичка експресија во просторот. Преку своето драмско експериментирање тој се обидел во театарот да го донесе „чувственото“ насилство кое што го пронашол во сликите на Ван Гог.⁹ Арто сметал дека е потребен нов вид цивилизација и дека на светот му е потребно да се оддалечи од сензитивноста и менталитетот на 19 век.

Во оваа визија на Арто инспирација нашле повеќе значајни режисери од 20 век, меѓу кои и Брук и Гротовски. Гротовски сметал дека сознанието за непостојаноста на театарската уметност, како и нејзината поврзаност со животот единствено по аналогија, доведува до поимањето на театарот како што го замислувал Арто (**Grotovski**, 2006: 56).

Иако Брук ја признава моќта на визијата на Арто, тој сепак бил свесен дека Арто никогаш не успеал да ја оствари во пракса својата идеја за театар. Сепак, инспирацијата од неговата визија била толку силна што Брук и американскиот режисер Чарлс Маровиц,¹⁰ во јануари 1964 година ја започнале својата експериментална работа, која во најголем дел била финансирана од Фондацијата Гулбенкијан (Gulbenkian Foundation). „Сезоната на театарот на жестокост“, всушност, може да се нарече и „сезона на трагање по новиот актер“, затоа што Брук и Маровиц сакале да истражат „некои проблеми на актерството“, односно сакале да видат кои се бариерите што го оневозможуваат креативното изразување на актерот. Во интервјуто од февруари 1964 година за списанието „Plays and Players“, Маровиц вели дека визијата на Арто била само импулс, инспирација за истражување нови области што тој и Брук сметале дека се многу важни. Со помош на идеите на Арто, Брук ги проучувал интензитетот и физичките средства на изразување и начините и можностите до каде може да се користи невербалното.

Потребата за вакво експериментирање дошла како одговор на појавата на повеќе авангардни текстови во Англија, Франција и Америка, за кои театарот сè уште не бил вистински подготвен. Во истото интервју, Брук за пример ја дава комплексната и повеќеслојна драмска техника на

Жене, која во себе обединува многу различни и често противречни театарски традиции, од јапонски театар до натурализам. Токму драмата на Жене „Паравани“ Брук и Маровиц ја користеле во „лабораториските услови“ за работата со актерите во Сезоната на театарот на жестокост.

Вежбите кои им биле задавани на младите актери биле давани со цел да влезат во светот на исклучителното, невиденото и неконвенционалното и да се создаде испрекинат стил на глума кој кореспондира со разбиениот и фрагментарен начин на поимање на стварноста.

За младите актери било многу стимулативно што некој како Брук, кој веќе имал репутација на талентиран и комерцијално почитуван член на англискиот театарски естаблишмент, ги прифатил овие експериментални вежби.

Работата со актерите кои биле школувани врз натурализмот, заснован на една поедноставена, па дури и деформирана варијанта на техниката на Станиславски, не била едноставна. Кај актерите било вкоренето убедувањето дека гласот е средство на убавиот говор, а телото корисен, но не толку важен фактор. Безбројните можности што ги нуделе вежбите не биле развиени до крај. Но малку по малку, Брук и Маровиц ја наметнале идејата дека гласот може да произведе звуци поинакви од граматичките комбинации на азбуката, а телото ако е ослободено, може да проговори со јазикот што се крие зад текстот.

Ваквите вежби придонесувале да се создаде отворен или МОДЕРЕН актер и да се избегне крутоста што со себе ја носи ТРАДИЦИОНАЛНИОТ актер. За да добиеме подобра претстава за тоа што подразбирале под традиционален, а што под модерен актер, најважните ставови/карактеристики на овие два вида актери ќе бидат прикажани во табелава што следи:

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

(Табелата е преземена од преводот на Владимир Милчин и Ема Маркоска Милчин во списанието Кинопис.)

2.1.2. Импровизација

„Импровизацијата“ како термин подразбира:

„да се зборува или да се изврши нешто без подготовка“ или „да се направи или создаде (нешто) користејќи го она што е на располагање“.

(Webster Dictionary, Oxford Dictionary)

Во оваа смисла импровизацијата е нешто што е многу блиско на детската игра, каде децата, потпирајќи се на својата фантазија, измислуваат текст, ситуации, користат предмети на кои многу често им даваат сосема друго значење од она кое тој предмет навистина го има и создаваат некој нивен измислен свет. Способноста на децата да креираат сопствен свет, без какви било средства освен нивната фантазија, низ нивната „како божем“ игра, е нешто што го храни нивниот дух и претставува клуч за иновација и креативност. Играта е насушна потреба на човекот. Ако играта ја сфатиме како форма на творештво, тогаш таа претставува и поттик на имагинацијата, а и средство коешто ни помага да се самореализираме и да ја достигнеме слободата, која е суштина не само на севкупната уметност, туку и на човекот во неговото космолошко и антрополошко одредување (Џепаровски, 2003:11-12).

Уште од самите почетоци на развојот на театарот, при изведувањето на разни обреди или карневалски свечености, наоѓаме елементи на импровизација. Импровизацијата била многу присутна во средниот век кога се појавуваат разните **жонглери** (*jongleurs*), **хистриони** (*histriones*), и **скармуши** (*scaramousche*), кои вештината на забавувањето ја развиле до совршенство и кои импровизирале на едноставни и лесно сфатливи мотиви кои биле наменети за простата публиката која се собирала по пазарите.

Во словенската театарска историја овие забавувачи познати под името **скомрахи** биле „импровизатори од највисок ранг, околу кои постојано се собираат љубопитни гледачи, следејќи ги на секој чекор“ (Лужина, 2002).

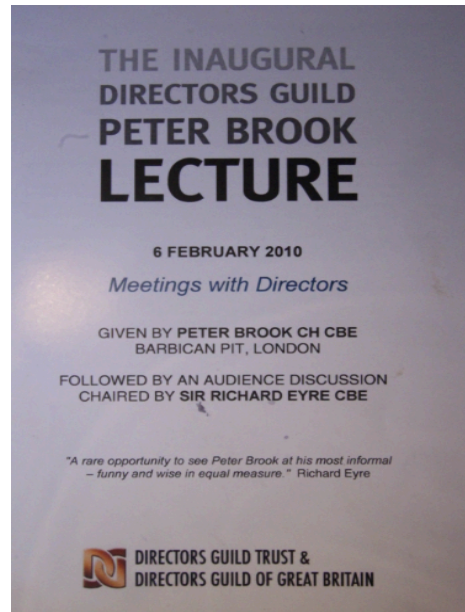
Комедијата дел арте во целост се потпираше на умешноста/способноста на актерот за импровизација. Актерите биле апсолутни господари на оваа голема епоха во историјата на светскиот театар, кои, користејќи ја својата интуиција, вештина за жонглерство, акробација и игра, врз основа на едноставните **сижеа**, ја импровизирале театарската претстава.

Во раните 60-ти години Брук сè повеќе ги користи импровизациите за во 1970-тите целосно да ги усвои и да ги користи во разни околности и во разни фази од подготвувањето на претставите. Импровизациите на разни теми биле единствениот метод кога со неговата труппа работеле и настапувале во Персија, Африка и Америка.

Во 1960-тите, кога терминот импровизација бил погрден збор, актерите одбивале да импровизираат, но еден од најголемите англиски актери, сер Џон Гилгуд¹¹ прв го пробил мразот и ги прифатил импровизациите, по што и останатите актери почнале да ги прифаќаат како дел од пробите.

Увидувајќи колкаво богатството со себе носат импровизациите, Брук во „Празен простор“ напишал: „Целта на импровизациите за време на пробите е да се побегне од мртовечкиот театар“ (Brook, 1995: 129). Од времето кога за прв пат почнал да ги користи импровизациите во текот на пробите па до денес смета дека тие се многу важни зашто во суштина претставуваат еден вид истражување. Со импровизациите за време на процесот се добива многу материјал од кој подоцна може да се издвои суштината.

За време на предавањето што Питер Брук го одржа во февруари 2010 во Центарот Брабакан во Лондон во рамки на „Inaugural Directors Guild Peter Brook Lecture“, имав можност да го прашам што мисли денес за импровизациите и дали во подготвувањето на претставите што ги работи сè уште користи импровизации како дел од процесот на работа.



2.1. Постер за предавањето на Брук во Лондон

Неговиот одговор беше дека во процесот на пробите **„импровизациите се основен инструмент за ослободување на креативниот процес“**. Кога не постои концепт, процесот е креативен и забавен за групата и може да доведе до неочекувани решенија. Некогаш, вели тој, имате некаква претстава за сцената што треба да ја работите, но кога актерите ќе почнат да импровизираат, одеднаш целата сцена оди во друга насока за која не сте ни биле свесни дека може да постои.



2.2. Разговорот со Питер Брук во Центарот Барбакан во Лондон го водеше сер Ричард Ерл, познат британски филмски и театарски режисер, долгогодишен уметнички директор на Националниот театар во Лондон.

Брук препознава два вида импровизации. Едниот вид е кога актерот има зададена тема и околности и треба да импровизира во рамките на тие околности. При ваквиот вид импровизации актерот мора да развие разни интелектуални концепти околу зададените околности, што се корисни, но не се основа на импровизацијата и, според него, ова не е вистинска импровизација, но сепак им овозможува на актерите да дејствуваат во дадените околности според нивните способности и нивната имагинација.



2.3. Актерот Јоши Оида работи импровизација зададена од Брук

Другиот вид импровизација Брук го нарекува „чиста импровизација“ и во неа наоѓа вистинска вредност. На овој вид импровизации се темелело нивното театарско патување во Африка кое, како што вели Брук, било од животно искуство за сите нив. Импровизациите биле многу едноставни и за нив не им било потребно ништо освен еден килим, со кој го означувале просторот на кој играле, и по некој предмет (на пример, чевел). Ова Брук го нарекува „Show-time carpet“.



2.4. Јоши Оида - импровизации во Африка



2.5. Хелен Мирен - импровизации во Африка



2.6. Симон и Питер Брук во театарот Буф ди Норд

Во документарниот филм „Интимен портрет“, во режија на неговиот син Симон Брук, Питер Брук ја спомнува токму таа импровизација и објаснува што сè може актерот да направи со тој чевел и во која насока може да ја развива импровизацијата.

Кога ги изведувале овие „**чисти импровизации**“, актерите го знаеле само местото каде ќе се одвива таа. Знаеле, на пример, дека ќе одат во старски дом, болница или некое село, бидејќи однапред барале дозвола да дојдат на тие места, но, сепак, немале претстава со какви луѓе ќе се сретнат таму, како ќе ја започнат, а уште помалку, како ќе се одвива импровизацијата.



2.7. Жоши Оида импровизира за селаните во Сахара.

За да можат актерите да дејствуваат во такви непознати околности, потребна е **постојана работа**, бидејќи ваквиот вид импровизација и покрај тоа што нуди многу повеќе слобода, претставува многу тежок вид импровизација. Импровизацијата подразбира комплетно отсуство на глума и вистинско дејствување.

Доколку актерот импровизира сам, тогаш единственото нешто што го има на располагање е тоа што го носи во себе и што може да го искористи, да го извлече од себе: неговото искуство, неговиот ум, имагинација, креативност и други негови способности кои можат да му помогнат да го восприеми светот околу себе, како, на пример, опсервација, комуникација и сл. Доколку во импровизацијата е вклучен уште еден партнер, тој мора да има чувство за партнерот, да го слуша, да соработува со него и да одговори на импулсите што ги добива од него. Актерот не смее да биде себичен и да работи сам за себе, тој мора да му се доближи на партнерот.

Кога во импровизацијата се вклучени повеќе учесници, работата се усложнува затоа што сите мора да бидат свесни за сè што се случува на сцената.

При сите овие импровизации не смее да се заборави публиката, особено ако се игра на простори во кои публиката е непосредно до актерите и во таквите случаи опсервацијата и комуникацијата се особено важни, зашто актерот треба да го забележи секој импулс што може да му помогне во развивањето на импровизацијата.

Веќе спомнав дека за да можат импровизациите да се развиваат, важно е актерите да се чувствуваат, да се слушаат и да соработуваат. Брук често го користи терминот „*shared mind*“, што во буквален превод значи „заеднички“ или „**споделен ум**“. Она што уште може да се подразбере под терминот „*shared mind*“ е дека актерите не само што треба да бидат свесни за останатите партнери на сцената, туку и да ги чувствуваат, да се разбираат, да си ги читаат мислите за да можат да бидат продуктивни и заеднички да ја развиваат сцената. Доколку тоа го нема, започнатото дејство нема да може да се развие, затоа што секој од учесниците мисли дека неговото дејство е подобро и себично се држи за својата идеја без да води сметка за развојот на сцената. Овој феномен на „*shared mind*“, кој е нормален кај инсектите, кај птиците и кај некои видови животни, за жал, кај луѓето ретко се среќава, вели Брук.

Групните импровизации, слично како потребата на децата да играат со некој друг, на почетокот се одвиваат без многу свест за другиот, меѓутоа како се развива играта, така се развива и чувството спрема другиот, се развиваат лојалноста и приврзаноста, кои се неопходни за функционирање на една заедница. Така може да се развива и чувствителноста на актерите во една театарска заедница. Брук користи етиди со кои кај актерите се развива „заедничкото“ мислење. Една од таквите етиди која може да се види во документарниот филм „Затегнато јаже“ е следнава:

Актерите се поставени на сцената во круг. Од нив се бара да не прават никакви движења, да не разговараат меѓу себе, да бидат спокојни и да се обидат да ја почувствуваат

тишината. Потоа, еден од нив треба да почне да брои, кажувајќи само еден број, потоа на него се надоврзува втор, па трет, сè додека не се случи двајца или повеќе актери во исто време да кажат еден ист број. Кога тоа ќе се случи, сè почнува од почеток. Целта е да се стигне колку што е можно подалеку со броењето без да се изговори еден ист број во исто време од двајца или повеќе актери. За да го постигнат тоа, актерите треба да бидат многу концентрирани, да ја најдат тишината во себе, да се чувствуваат едни со други и да се следат.



2.8. Брук им дава инструкции на актерите за вежбата „Споделено мислење“

Брук ги охрабрувал актерите да не ги прекинуваат импровизациите доколку почувствуваат дека слепо талкаат и дека импровизацијата не води никаде, зашто **важен е процесот**, важно е импровизацијата да не се сфати како залудно изгубено време, туку како **трагање**. Кога актерот има можност да учествува во вакви импровизации, тој, покрај другото, има можност да трага по **внатрешните импулси**.

Преку овие импровизации, актерот исто така треба да сфати дека **театарот е колективна уметност** и успешноста на импровизацијата или сцената зависи од влогот на сите. Кога една група актери се среќава прв пат, тие не се чувствуваат целосно едни со други. Целта на заедничките

вежби на група актери не е да ги направи да бидат физички поподготвени, туку да станат почувствителни едни на други, а за тоа е потребна постојана работа бидејќи тоа не може да се случи наеднаш.

Преку принципот на **постапност**, членовите на групата стануваат посензитивни еден за друг, а тоа е важен предуслов за развивање на чувството на заедништво и задоволство од заедничкиот резултат.

Низ заеднички импровизации, етиди и подготовки, актерот сфаќа дека она што е важно во театарот е колективниот процес. Во тој колективен процес, исто така, и **публиката е вклучена**, а највредното во театарот е кога и публиката, исто така, станува посензитивна.



2.9. Брук им дава инструкции на актерите за вежбата „Затегнато јаже“



2.10. Актерите на Брук ја работат вежбата “Затегнато јаже”

2.1.3. Мртовечки театар

Во потрага по одговорот на прашањето: што е Мртовечки театар, Брук поставува уште многу други прашања: Што е театар? Каква улога има театарот денес? Која е целта на театарот? Зошто театарот нема свое место во општеството? Тој не нуди готови одговори или решенија, само се залага за **постојана еволуција** зашто театарот мора да се менува соодветно на потребите на општеството и времето во кое живееме.

Во секое време, секој од нас треба да си ги поставува овие прашања и да се обиде да си даде одговор на нив: **Која е потребата** да се занимаваме со театар или да следиме театарски настани? **Што е актер? Што е режисер? Што е публика? Која е врската меѓу нив?** Како овие односи може да се променат?

Брук вели дека за постоењето на Мртовечкиот театар придонесува **недостигот на искреност** при создавањето на театарската продукција од една страна, а од друга страна, **недостигот на отвореност** на публиката. Еден вид театар (вклучувајќи ги и актерите кои се дел од него) трча по пари, друг по слава, по емоција, политика, забава. Постои и таква публиката која доаѓа во театар за да биде видена и не е вистински заинтересирана за театарот.

Дали квалитетот на театарот зависи од квалитетот на публиката? Колку публиката со вниманието со кое ја следи претставата може да придонесе за квалитетот на истата таа претстава? Брук правел експерименти со кои сакал да даде одговор на овие прашања. Иако во овие експерименти на **публиката** ѝ се дава невообичаено **активна улога**, сепак ваквите експерименти покажуваат дека кога публиката со внимание ја следи претставата, актерите ја чувствуваат тишината која владее во салата и преку таа **тишина** воспоставуваат **интеракција** со публиката.

Еден од клучните проблеми што Брук го разгледува во рамките на Мртовечкиот театар е **исчезнувањето на публиката од театрите** и неможноста на театарот да ги облагороди или поучи гледачите, па дури и да ги забави. Театарот има многу малку да ѝ каже на публиката која и онака во театарот може да дојде само во ограничен број, зашто **театарот не е мас-медиум** и нема пристап до поголема група луѓе.

Постојат многу **фактори** кои придонесуваат за постоењето **мртовечки театар**. **Младите актери ги копираат постарите**, но не како во традицијата на „НО“-театарот, каде традицијата се пренесува од колено на колено, при што постарите актери им помагаат на младите кои вложуваат голем напор во својот уметнички развој. За постоењето на мртовечкиот театар придонесува и **манирот како начин на игра**, кога актерите сметаат дека гласот е нивно единствено изразно средство. Тогаш тие бараат некој „возвишен музикален тон“, а со тоа само ги користат надворешните елементи на глумата и го зацврстуваат манирот кој потоа многу тешко се искоренува.

Театарот е олицетворение на релативноста, вели Брук, во театарот еднаш родената форма е осудена на умирање (Брук, 1995:15).

Елементите на мртовечкиот театар можат да се најдат во културното опкружување, во наследените уметнички вредности, во економските рамки, во животот на актерите. Многу често економскиот фактор, неможноста пробите да траат повеќе од неколку недели и притисокот врз режисерите и актерите за **испорачување готов производ** придонесуваат да постои мртовечки театар (Брук, 1995:17).

Улогата на театарот е да ги разбуди и актерите и публиката да ја разберат подлабоко човечката вистина. **Во создавањето мртовечки театар имаат своја улога и писателот, и актерот, и режисерот, и публиката и критиката**. Секој од нив може да придонесе да се надмине мртовечкиот театар, зашто сите се дел од еден ист механизам. Ако публиката е гладна за театар, ако доаѓа во театар заради своја

внатрешна потреба, ако критичарот секогаш кога присуствува на театарски настан јасно ја преиспитува улогата на театарот, ако писателот умее целосно да навлезе во духот на карактерите кои ги создава, ако актерот работи на тоа да го развие својот потенцијал до крајни граници, ако режисерот не користи стари формули, методи и општи места и ако внесува провокација во својата работа, тогаш тој механизам нема да оди кон „депонијата која секој ден е сè поголема“.

2.1.4. Посветен театар

За Брук, посветен театар е оној театар каде **„невидливото станува видливо“** (Брук, 1995: 45). „Невидливото“ е комуникацијата меѓу актерот и публиката, која се јавува од потребата да бидат пренесени некои емоции, иако публиката понекогаш не е свесна за фактот дека е понесена од емоциите кои се јавуваат во текот на претставата. Брук вели: „Тоа е како кога се поминува бездна по јаже: потребата создава чудна моќ“. Целта на актерот е **преку невидливото, да допре до „скриените импулси на човекот“** и, во крајна линија, да воспостави релација со публиката. Преку уметникот, невидливото може да стане видливо. Сцената е место каде се појавува невидливото и се задржува во нашите мисли и чувства (Брук, 1995:50-70).

Во доцните четириесети години, по Втората светска војна, театарот се јавува како одговор на потребата за нешто што го нема, а што му е потребно на гледачот. Тој глад по невидливото е една од причините за постоењето на уметноста. Од тој **глад по невидливото** се родени ритуалите, но денес, вели Брук, ја имаме изгубено секоја смисла за ритуал и обред. Постоењето на посветениот театар може да го задоволи тој глад, доколку во него се обединети современото искуство и универзалната вистина. Ние трагаме по посветениот театар, зашто ни е потребно **искуство кое не е секојдневно**.

Брук се противи на оние кои го уништуваат посветениот театар со граѓанските вредности, за кои возвишено е нешто што е пријатно и пристojно. Исто така смета дека **зборовите не се доволни**, па затоа го следел Арто и го истражувал јазикот на звуците, макар што и самиот бил свесен дека во многу од вежбите кои ги работеле биле далеку од она што го предлагал Арто.

Исто така ги проучувале биомеханичките вежби на **Мејерхолд**, во чија основа е **развивање на актерските потенцијали користејќи го главно**

движењето и физичките дејства како основа на театарската игра. Во основата на **биомеханиката** е актерот да го познава своето тело и неговите можности и да постигне **единство на телото и умот**. Од периодот кога Мејерхољд започнал да се интересира за можностите на телото на актерот, тој сè повеќе станувал уверен дека телото е главниот фактор во театарот. Тврдел дека човековото тело реагира најпрвин со движење, а не со мисла, дека тоа реагира биолошки, механички. Брук ги следел вежбите на Мејерхољд бидејќи и тој сметал дека во театарот е потребно **ослободување од непотребните реквизити и поедноставување на техниката до минимум**, за да се истакне **творечката самостојност на актерот**.

Брук сметал дека хепенингот како форма може да го надмине мртвечкиот театар бидејќи често произведува енергија која може да опива или да шокира. Тој се осврнува на тројца уметници за кои смета дека бараат свој одговор на прашањето: Зошто ни е потребен театарот? Сите тие настапуваат за малобројна публика, зашто тоа не им е најважното. Едниот е **Мерс Канингам**¹² и неговата балетска трупа – **дисциплинирани** танчери, **фокусирани** на разни импулси кои произведуваат и провоцираат други импулси. Тие играле/импровизирале пред сиромашна публика и со својата игра се бореле за посветената уметност.

Самуел Бекет¹³, чии драми од една страна изгледаат екстремни и апсурдни, но од друга страна, пак, зборуваат за **универзални човечки состојби**.

Гротовски, режисер кон кој Брук имал исклучителна почит, затоа што сметал дека никој по Станиславски и Брехт не направил толку многу за театарот. Во својата книга „Кон сиромашниот театар“, Гротовски дал одговор на суштината на неговата работата: **уривање на бариерите, отфрлање на маските, надминување на предрасудите, соголдување**, што тој го постигнал истражувајќи ја природата на

глумата, нејзиниот феномен, значењето, карактерот, разбирањето на нејзините ментално-физичко-емоционални процеси.

Овде би можела да изведам и некои сличности/допирни точки со погоре спомнатите режисери. И Гротовски и Мејерхољд прават **ревитализација и редефинирање на глумата**, додавајќи му огромна улога на телото. Кај Брук во Сезоната на театарот на жестокост, **телото како изразно средство** има огромна улога и, низ сите вежби што се работени, ги следи визиите и на Арто, и на Мејерхољд и на Гротовски. Сите тие во својата работа на различни начини **излегуваат од границите** на театарскиот идиом кој доминира во времето и просторот во кои живеат.

Откривањето на телото и танцот, посегането по неевропските изразни средства, фасцинацијата од Пекиншката опера, од индискиот театар, сето тоа е нешто за кое секој од нив се застапувал на свој начин. Кај Брук тоа најмногу нашло израз во Махабхарата.

Она во што Гротовски и Брук најмногу се разликуваат е **односот спрема публиката**. За Брук, театарот е место каде треба да се создаваат/развијат односите меѓу актерите и гледачите. Гротовски го ограничил бројот на гледачите од 100 до 30, па дури за некои претстави сметал дека не е потребна публика. За него е поважно она со што се соочуваат режисерот и актерите. За разлика од Гротовски, Брук верува дека **театарот е место каде што треба да се сподели енергијата** и дека односот што ќе се создаде меѓу актерите и публиката создава интензитет кој **ги урива бариерите** и, на тој начин, **невидливото станува видливо**.

2.1.5. Груб театар

Ако посветениот театар се занимава со невидливото, со човечките импулси, **грубиот театар е директен и приземен** и се занимава со она што му е секојдневно на човекот. Во ова поглавје Брук се осврнува на **Брехт** како на еден од најзначајните режисери во дваесеттиот век. Она што најчесто се врзува за името на Брехт е терминот **Verfremdungseffect** или **ефект на отуѓување**, или ефект на зачудност, кој значи **отстранување на сентименталноста** и емоциите за да се разбере подлабоко човековата состојба. Овој ефект помага публиката да биде будна, да биде дел од она што се случува на сцената.

Според Брук, помеѓу хепенингот и отуѓеноста постои сличност, зашто под **хепенинг** подразбираме **освестување на гледачот** од неговите **субјективни емоции**, а под поимот **отуѓеност**, пак, подразбира **освестување на гледачот за општествената стварност** во која живее. Брехт смета дека гледачот, како и актерот, не смее да заборава дека е во театар и она што се случува на сцената треба да го гледа како дел од животот, а сепак тоа не мора да биде како во животот.

Улогата на театарот, според Брехт, е **ослободување од нехуманото општество**. **Театарот треба** да го натера човекот да размислува за животот, **да го измени светот**, па затоа ставал акцент на процесот на размислување. Тој бега од тоа на сцената да покаже заокружена слика. Тоа е само реконструкција. Брехт не ја прикажува човечката природа во индивидуални туку во општочовечки релации, при што фокусот е на приказната, а не на карактерот/ликот. За него **актерот е социјален и политички милитант** кој театарот го користи само како инструмент во таа борба. Тој треба да биде интелегентен и способен да суди за опкружувањето во кое се наоѓа и за неговиот личен придонес. Но притоа, тој не смее да се потпира само на **интелигенцијата** и да ги потиснува своите **инстинкти**, зашто тогаш резултатот може да биде катастрофален. Брехт ги збунувал своите соработници кога им велел

дека „театарот треба да биде наивен“, но веројатно Брехт, всушност, тоа го велел затоа што и правењето и гледањето театар ги сфаќал како еден вид игра, илузија, „смеса од слики кои делуваат на нашите уверувања“.

Брук се осврнува на **Шекспир**¹⁴ и на неговите драми каде постојат елементи и на грубиот и на посветениот театар и токму таа силна „непомирлива спротивност“ остава кај гледачот длабоки траги. Во неговите драми постојат многу слоеви и затоа тој е современ и денес.

Ако Шекспир може да биде „наш современик“, исто така и театарот мора да одговара на времето во кое живееме. Предизвикот со кој се соочуваме денес сите ние кои се занимаваме со театарот е да ја **привлечеме публиката и да го задржиме нејзиното внимание без трикови и манипулирање туку со нашата искреност**, која може да се поистовети со грубоста со која била привлекувана публиката во разните облици на грубиот театар на панаѓурите, на улиците и секаде каде што тој се појавувал.



2.10. Трупата на Брук изведува претстава на улица за време на патувањето во Америка

2.1.6. Непосреден театар

Оваа категорија Брук најмногу ја објаснува со своето лично искуство од работата во театар и тоа им го препорачува на сите, да не бараат рецепти, туку да го бараат својот начин на работа, да го развиваат во пракса своето поимање за театарот. Се разбира, тоа не може да се прави изолирано, зашто театарот е колективна уметност и во неа треба секој да даде свој придонес: режисерот, драматургот, актерот, сценографот. Режисерот не смее да си ги замислува пробите изолирано, без актерите. Тој може само да има некоја претподготовка, но вистинската работа се случува само кога сите се вклучени. Енергијата што произлегува од заедничките импровизации дава поинаков резултат, но само кога актерите се „присутни“ и кога се „чувствуваат“ едни со други.

Присеќавајќи се на работата на претставата „Ненаграден љубовен труд“ што 23 години пред објавувањето на „Празен простор“, во 1945 година, ја режирал во Стратфорд, самиот се потсмева на тоа како вечерта пред првата проба седел пред макетата на сцената и виткал 40 картончиња што требало да ги претставуваат 40-те актери кои требало да се појават на сцената, цртал шеми, ставал броеви, ги помрднувал картончињата лево-десно, за утредента, на првата проба, при средбата со актерите да сфати дека „тие слободни човечки суштества кои се туркаат на сцената, ни оддалеку не се неговите картонски фигури“. Во тој момент, внатрешниот глас, на тогаш дваесетгодишниот Брук, му поткажал дека треба да го отфрли својот план. Секој уметник треба да го фати моментот кога внатрешниот глас му вели да не се држи до однапред испланираното, зашто пред него стои нешто што нуди многу повеќе. Така и Брук го послушал својот внатрешен глас, зашто, како што вели, сфатил дека пред него се појавил облик „...богат со енергија и полн со лични варијации, обликуван со ентузијазмот или мрзливоста на секој поединец, кој нудеше мноштво различни ритмови и безброј неочекувани можности“ (Брук, 1995:123).

Брук признава дека и денес пред првата проба прави разни скици за сцената, но дека тоа го прави само како вежба, бидејќи веќе следниот ден е спремен сите тие планови да ги напушти.

Брук не се залага за ниту еден модел на работа. Секој треба да го најде својот сопствен пат преку размената што се случува и во животот и на сцената. Иако опширно пишува за Арто и Брехт, сепак негов идеал во театарот е Мејерхољд, заради неговиот едноставен театарски јазик, економичноста во средствата што ги користи но и можноста да предизвикаат комплексни асоцијации.

Денес, Брук вели дека би додал уште две категории: **театар на бес** (што е повеќе од обично чувство за бес поради социјалните неправди); и **театар на човечки ресурси** – „во кој ќе стане јасно дека без разлика каков имиџ или маска има некој, секогаш има уште сокриени слоеви“.

Обете дефиниции подразбираат влегување во свет кој не можеме да си го замислиме – нешто невозможно- што секогаш било движечка сила на неговата работа и ја одредувало длабоката сериозност на неговото дело.

2.1.7. Мултикултурализам

Во многубројните анализи врзани за творештвото на Брук често се користат поимите: „мултикултурализам“, „транскултурализам“ и „интеркултурализам“. Во делов што следи најпрвин ќе направам преглед на овие термини дефинирани во речниците на Оксфорд, Кембриџ и Миријам Вебстер, но и краток осврт како тие се третирали во неколку анализи врзани за претставите на Брук.

Сметам дека е важно, исто така, да биде дефиниран поимот култура, кој подразбира заеднички вредности, норми, традиции, обичаи, уметност, историја и фолклор на една група на луѓе. Во некоја поширока смисла, културата претставува интегриран модел на човечкото знаење, верување и однесување што е резултат и составен дел на човечките капацитети за учење и пренесување на знаењето на новите поколенија.

Етимолошкиот корен на зборот култура е од латинскиот „*colere*“ што значи „да се посветиш“ (на нешто). Од овој збор е изведен и „култ“, за нешто што се одгледува или што се обликува. Зборовите „култура“ и „цивилизација“ во разни јазици откриваат многу различни перспективи кои се јавуваат како резултат на меѓународни контакти и размена на култури.

Поимот „транскултурализам“ подразбира вклучување, опфаќање или проширување низ две или повеќе култури (Миријам Вебстер и Оксфорд).

Поимот „интеркултурализам“ исто така подразбира вклучување на повеќе од една култура, додека „мултикултурализам“ се дефинира како нешто што се одвива меѓу културите или потекнува од различни култури. Слично, поимот „кроскултуралност“ се користи кога се занимаваме со повеќе култури или кога се прави споредба меѓу две или повеќе различни култури.

Во речникот на кроскултурална или интеркултурална терминологија кој главно дефинира поими кои се користат во кроскултурните студии, социјалната антропологија и антропологијата на културата, кроскултуралноста се дефинира како „интеракција меѓу индивидуи од различни култури“ и се користи при споредување на културите. Интеркултуралноста се користи со исто значење.

Во истиов речник, мултикултуралноста се дефинира како „верување или политика која го поддржува принципот на културната разновидност на различни културни и етнички групи, при што тие ги задржуваат посебните културни идентитети“. Во Соединетите Американски Држави мултикултуралноста се разбира како „мозаик“ на различни култури, наспроти една монолитна култура што произлегува од моделот на асимилација, или претопување на различните култури во една доминантна култура. Мултикултурализмот ги нагласува одделните групи кои ја сочинуваат целината, а, исто така, се користи кога се зборува за стратегии и мерки кои промовираат различност.

Имајќи го во предвид сето погоре наведено, со сигурност можеме да го кажеме следново: Брук постојано црпи инспирација од традицијата и културата на народите, користејќи текстови, митови и разни други естетски елементи од многубројните култури кои оставиле белег врз него, спојувајќи ги со неговото лично искуство и традиција.

Испитувањето на сопствената традиција, но и традицијата на другите, патувањата, почитувањето на различните култури на народите, тоа се поими кои се нераскинливо врзани за работата на Брук. Од 1968 година, кога прв пат започнал да работи со луѓе од различни делови на светот, па до денес, постојано открива неверојатното богатство и нови можности за инспирација.

Работата на „Интернационалниот центар за театарско истражување“ била насочена кон тоа да се пронајде: што е тоа во односот на едно човечко суштество со друго што создава почит, соживот и можност за

спонтано заедничко работење. Тоа е основата врз која Брук ги градел сите претстави кои биле создадени заедно со актерите кои биле дел од „Интернационалниот центар за театарско истражување“.



2. Од пробите на претставата Тиерно Бокар во Интернационалниот центар за театарски креации



ИНТЕРВЈУ

Не треба да се жртвува сè за успехот. Перфекционизмот често е дрскост и глупост: Во една претстава ништо не е поважно од луѓето кои работат во неа.

Извадок од книгата „Нитки на времето“

3. Питер Брук – универзален театарски автор

3.1. Иманентна биографија

Постојат неколку веродостојни и опсежни извори за биографијата на Питер Брук: авторизираната биографија од Мајкал Кустов¹⁵, долгогодишен пријател и соработник на Питер Брук, биографијата од Тревин¹⁶, мемоарите на Брук „Нитки на времето“, како и документарниот филм на неговиот син Симон Брук со наслов „Брук за Брук“. Во овие извори добиваме мноштво информации за приватниот и професионалниот живот на Брук. Во овој дел ќе се осврнам на најважните поглавја од животот на Брук кои даваат докази за неговата потреба да твори и истражува. При тоа ќе се задржам на оние информации кои можат да помогнат подобро да се разбере неговата потреба и потрага за откривање нови светови.

3.2. Првите години 1925 – 1940

Родителите на Питер Брук потекнуваат од Латвија, која во тоа време била дел од Руската Империја. Најпрвин пребегале во Белгија, каде студирале хемија, а потоа во 1914 година пред почетокот на Првата Светска војна се доселиле во Лондон и тука започнале успешна кариера во хемиската индустрија. Питер Стефан Брук е роден на 21 март 1925 година како второ дете во семејството на Симон и Ида Брук. Симон Брук, руски емигрант од еврејско потекло, бил топол, отворен и мудар човек кој бил полн со разбирање за желбите на своите деца, Алекс и Питер. Питер Брук имал исклучително позитивен однос со неговиот татко, кој пак имал способност не само да ја препознае уметничката дарба на неговиот помлад син, туку и постојано да ја поттикнува. Таа исклучително важна обврска што ја има секој родител, да му овозможи

на своето дете да го развие потенцијалот што го носи во себе, Симон Брук ја исполнувал уште од најраните години на неговите деца.



3.1. Симон Брук, таткото на Питер Брук

Симон Брук бил клучна фигура во семејство кој, и покрај обврската да му обезбеди на семејството пристоен живот, наоѓал време да си игра со своите деца, да биде присутен за нив, постојано да ги охрабрува, а во исто време да им даде доволно простор да ги развиваат своите дарби. Мајка му била постојано незадоволна што, наместо да се посвети на лекарската професија, останала да се занимава со хемија, и тоа го наведува како причина за нејзината депресија. Брук се сеќава дека тој и неговиот брат често зад затворени врати слушале како нивните родители се расправаат на руски јазик. И кога ќе ја обземела голема тага, неговата мајка говорела руски. Постојано повторувала ДУША БОЛИТ, со таков интензитет што тие зборови останале врежани во неговото сеќавање до денес.



3.2. Алекс, Питер и нивната мајка Ида Брук, 1926 година

За да ги поттикне креативните способности што Питер Брук ги пројавувал уште од најмала возраст, Симон Брук му подарил на својот син минијатурна верзија на Викторијански театар, театарска сцена, со завеси, светла, кукли и други придружни елементи. Детската играчка – театарска сцена придонела да се отвори светот на фантазијата за малиот Питер Брук и да се поттикне неговата креативност и љубопитност.

На 8-годишна возраст тој ја извел својата прва претстава „Хамлет“ и во својата тетратка гордо напишал „Хамлет од Питер Брук и Вилијам Шекспир“. Заедно со својот постар брат Алекс, направил костими и сценографија за претставата, која ја извел пред своите родители и нивните пријатели, а која траела 6 часа.

На околу 10-годишна возраст, како подарок од татко му добил и 9,5 мм камера и заедно со него постојано снимале кратки записи од нивниот семеен живот, каде можеме да видиме како уживаат во правење магионичарски трикови и играње разни улоги.



3.3. (Од лево на десно) Алекс, Симон и Питер Брук



3.4. Питер Брук



3.5. Питер Брук со својата камера

Првото вистинско театарското доживување го имал кога ја гледал претставата за деца „The Miller and his Men“ во книжарата Бомпус на Оксфорд Стрит. Тоа била претставата на која живо се сеќава и до детали ја опишува во своите мемоари „Нитки на времето“.

За Вестминстерското училиште каде го започнал своето основно образование го врзуваат лоши спомени, бидејќи често бил исмеван од „доминантните“ ученици кои биле водачи на школските групи и им се потсмеваале на оние кои не биле дел од спортските тимови. Поради нарушено здравје морал да го прекине школувањето. Бил испратен на лекување во Швајцарија, каде добил свој тотор за да не заостанува со образованието. Престојот во Швајцарија му помогнал, како што вели

неговиот биограф Мајкл Кустов, да ги рашири своите крилја и да ја креира својата визија за светот.

Уште од својата тринаесетта година Брук веќе имал оформени ставови за светот околу него и за филмската уметност. Тогаш почнал да чита филмски критики во „Обзервер“, разни технички написи за филмското снимање и стекнал многу сознанија за филмот. Во тоа време се спријателува со неговиот соученик Роберт Фаси, со кого останал пријател до денес. Со него ги споделувал своите размислувања за сè што го интересирало и опкружувало во текот на целиот живот.

По враќањето во Англија продолжил да се школува во Корнвел и Норфолк. Во 1939 е запишан во Грешам (Gresham) во Холт, Норфолк, во училиште кое било флексибилно во распоредот и потребите на учениците. Тука можел да се посвети на своите интереси, фотографијата и музиката. Училиштето го памети и по тоа дека професорите не умеееле да ги заинтересираат учениците за наставата, туку само ги критикувале и делеле морални совети. Во добро сеќавање му останале само професорите по музика кои му го поставиле прашањето: Зошто ритмот е заеднички фактор на сите уметности? Во своите мемоари вели дека професорката по музика Бик му помогнала да сфати дека во сите уметности владеат исти принципи и дека нејзиниот пристап кон музиката му го отворил патот кон музиката и кон животот (**Brook, 1999: 25**).

Во **1940** година во списанието „Скакулец“ (The Grasshopper) го објавил својот расказ „Јоги“ (Yogi), приказна за учител кој бил растргнат меѓу својот **аналитички ум и копнежот по уметноста**, со кој како да го предвидел својот **интерес кон источната филозофија**, кој многу подоцна се материјализирал во претставите „Конференција на птиците“, „Махабхарата“ и „Тиерно Бокар“ (**Kustow, 2006: 18-21**).

3.3. Првите чекори во светот на филмот и театарот

И во своите мемоари и во многуте интервјуа Брук постојано повторува дека негова прва определба бил филмот. На 16 години го прекинал училиштето зашто сакал да се запише на курс по фотографија. Татко му, кој за него претставувал совршен пример на родител кој е внимателен, полн со љубов и разбирање, кој поставува високи стандарди, но сепак ги почитува желбите на децата, се согласил но под услов по една година да се запише на факултет. Брук си спомнува како одел од едно до друго филмско студио, за на крај, со помош на некои пријатели, да најде работа во студиото за документарни филмови „Мертон Парк Студио“. Во студиото работел секакви задачи, па успеал дури и да дојде до позиција да пишува и режира кратки реклами. Но тоа не било доволно интересно за него. Брук сакал да режира филмови зашто само **во филмот наоѓал нешто магично**. Од тоа време си спомнува за еден настан кој го има опишано во неговата последна книга, „За милоста“, кога еминентниот филмски продуцент Александар Корда, кај кого отишол со „идеја за филм“, го испратил со зборовите: „Дојди кога ќе ја имаш разработено доволно таа своја идеја за да ми понудиш приказна“. Друг продуцент му понудил да биде асистент во сите дисциплини, за, можеби, по 10 години да режира свој филм.

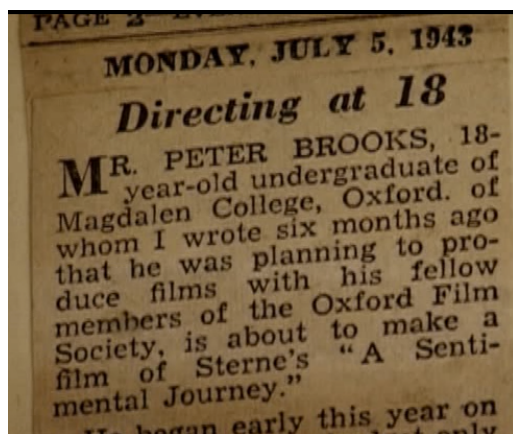
Сепак, Брук бил премногу нестрплив за да чека толку долго и не успеал да биде дел од новото студио „General Post Office Studio Unit“, кое било земено под Министерството за информации, затоа што ветил дека ќе започне со студирањето. Во 1942 година започнал да студира германски, француски и руски јазик на Колеџот Магдален во Оксфорд.

Универзитетите во Оксфорд и Кембриџ биле места каде што многу уметници, актери, режисери и критичари ги направиле своите први чекори. Но Брук сметал дека „Oxford University Dramatic Society“ е место за кариеристи, па почнал да режира надвор од универзитетот.

Првата претстава која ја режирал била „Доктор Фауст“ од Марло, која во 1942 година била прикажана во некој мал театар близу Хајд Парк

Корнер. Во тие рани години пројавил и интерес за магијата и успеал да се сретне со големиот магионичар Елистер Кроули, кој му бил советник за магија во гореспоменатата претстава.

Додека студирал литература на Колеџот Магдален во Оксфорд, основал филмски клуб „University Film Society“, со надеж дека тоа ќе му помогне да сними филм. Со помош на неговите пријатели, љубители на филмот, успеал да обезбеди минимална сума од 250 фунти и да го сними филмот „Сентиментално патување“, (Sentimental Journey) по делото на Лоренс Стерн (Laurence Sterne). Сите препреки со кои се соочил во тие воени години кога било забрането да се развиваат филмови, успеал да ги надмине и неговиот филм бил прикажан во Оксфорд.



3.6. Исечок од весник



3.7. Постер за филмот „Сентиментално патување“

Во неговите рани години идол му бил Орсон Велс¹⁷, па се обидел да сними филм „во негов стил“, но резултатот бил поразителен. Му се чинело дека театарот може да биде преодна фаза додека стаса до она што го сака.

Иако филмот бил негова прва определба, сепак решил барем привремено да се откаже од него и својата амбиција да ја пренасочи кон театарот. Амбициозно започнал да тропачи по вратите на големите театри, но шанса добил само во малиот клуб-театар Шантиклиер, со сала за околу 30 гледачи, каде што ја режирал „Пеколна машина“ од Кокто¹⁸.

Во тој период Питер Брук режира уште две претстави: Во лондонскиот театар „Q“ го режира текстот на Рудолф Бесер (Rudolf Besier)¹⁹ „The Barretts of Wimpole Street“, љубовна романса од 1930 година, и „Пигмалион“ од Бернард Шо²⁰, која ја режирал по препорака за ENSA (Entertainment National Service Association) со цел да биде играна пред трупите на фронтот.

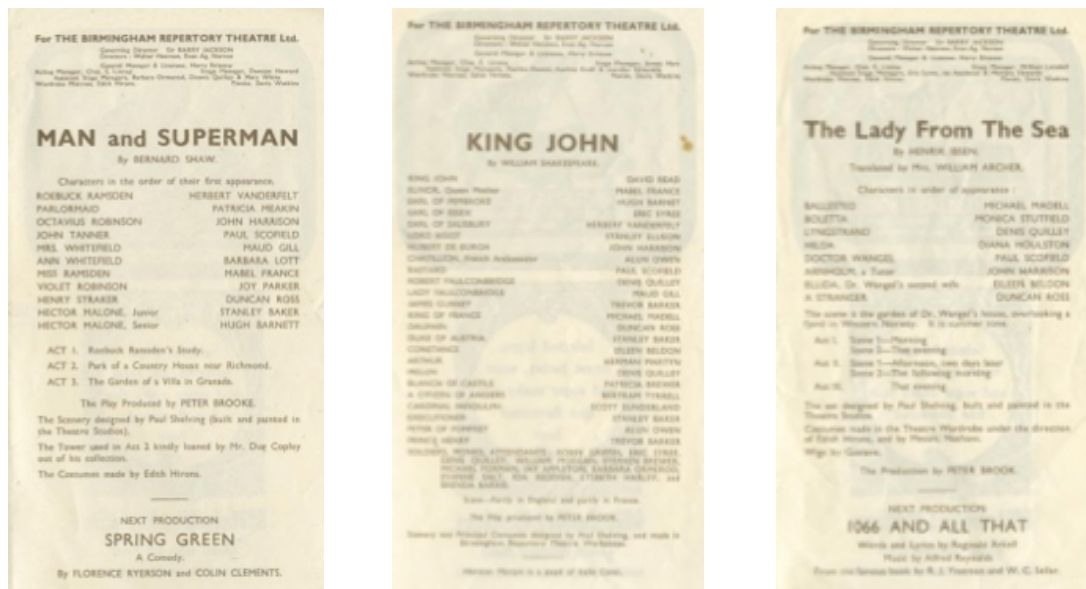
Вилијам Армстронг (William Armstrong)²¹, тогашен познат англиски режисер, ја следел оваа претстава и го препорачал Брук на многу влијателниот сер Бари Џексон²², основач на „уметничкиот театар“ во Англија, кој му испратил на Брук писмо со понуда за режирање во Бирмингемскиот репертоарски театар. Во интервјуто дадено по повод 100-годишнината на Бирмингемскиот репертоарски театар, Брук се присетува на писмото од сер Бари Џексон кое пристигнало сосема неочекувано за него. Во писмото бил наведен дури и хонорарот кој му следува за режијата, кој изнесувал 20 фунти.



3.8. Бирмингемскиот репертоарски театар

Сер Бари Џексон одиграл многу важна улога во неговиот развој како режисер. Тој ја забележал исклучителната флуентност и непредвидливост на младиот и амбициозен режисер кој бил полн со идеи за нови проекти и му овозможил да ги реализира тие свои замисли.

Во 1945 година, Питер Брук режирал три претстави во Бирмингемскиот реперторскиот театар (The Birmingham Repertory Theatre). Тоа биле претставите „Човек и натчовек“ од Бернард Шо, „Крал Џон“ од Шекспир и „Госпоѓата од морето“ од Ибзен²³.



3.9. Постери за претставите „Човек и натчовек“, „Крал Џон“ и „Госпоѓата од морето“.

Работата на Брук во Бирмингемскиот реперторскиот театар била значајна и по тоа што тогаш започнала соработката со Пол Скофилд²⁴, надарен млад актер со кого Брук соработувал во сите три претстави што ги режирал таа година. Оваа соработка со Пол Скофилд прераснува во трајно професионално пријателство кое било изградено врз бескрајно разбирање и доверба. Пол Скофилд уште тогаш ја забележал кај Брук отвореност за соработка, нови идеи, флексибилност, а во исто време и неговата незаинтересираност за комерцијален успех.

Првата претстава што Брук ја режирал во Бирмингемскиот реперторскиот театар била „Човек и натчовек“ од Бернард Шо.



3.10. Бирмингемскиот реперторскиот театар „Човек и натчовек“ од Бернард Шо,
Премиера: 14 август 1945

За претставата „Човек и натчовек“, Брук го скратил целиот трети чин и, според критиката, во претставата ги оставил само оние елементи кои биле комични и провокативни за публиката. Сите четири критики кои се појавиле за оваа претстава биле одлични, режијата на Брук била оценета како мудра и чувствителна, а особено биле истакнати костимите и сценографијата.

Во октомври излегла премиерата на претставата „Кралот Џон“ од Шекспир, драма која била многу популарна во Англија по Втората светска војна.



3.11. Кралот Џон од Вилијам Шекспир - премиера 16 октомври 1945

Од лево на десно: Пол Скофилд во улогата на Копилето,
Скот Сандерленд како Кардиналот Пандуф и Данкан Рос како Дурфин



3.12. Фотографии од претставата „Госпоѓата од морето“ од Хенрик Ибзен

Премиерата на неговата следна претстава, „Госпоѓата од морето“, била одржана на 20 ноември 1945. Претставата била многу лошо оценета од критиката, бил критикуван изборот на текстот, преводот, играта на актерите, но од критиките не можело многу да се дознае за режијата на Брук.

Во 1946 година, сер Бари Џексон добива понуда да го води Шекспировиот меморијален театар во Стратфорд на Авон (Shakespeare Memorial Theatre Stratford-upon-Avon). Џексон имал амбиција театарот да стане место каде ќе се изведуваат драмите на Шекспир и да го промовира театарот не само во национални туку и во интернационални рамки. За да го оствари тоа, со себе зема една група актери и режисери од Бирмингемскиот реперторскиот театар, меѓу кои и Питер Брук и Пол Скофилд. Во Стратфорд на Авон Брук успешно ја режира „Залуден љубовен труд“ и „Ромео и Јулија“ од Шекспир. И двете претстави биле прилично контроверзни, но имале големо значење за периодот во кој биле режирани.



3.13. „Залуден љубовен труд“ 1946.



3.14. Пол Скофилд како Дон Адриано

За разлика од претходните претстави каде Брук користел вознемирувачки визуелни ефекти, овде критичарите забележале брилијантна едноставност. Претставата била оценета како „Прва професионална претстава на генијот Брук“. Освен тоа, оваа претстава била забележана и по мешањето периоди и жанрови, како и по деликатната сатира и хумор (Helfer, 1998: 19).

Во „Празен простор“, опишувајќи го терминот „мртвечки театар“, Брук дава свој личен пример за тоа како не би требало да се работи во театарот: Пред почнувањето на пробите Брук имал концепт како би требала да изгледа претставата, но во текот на работата ја напуштил својата прецизна замисла за пробите за тоа како треба да изгледа сцената, па дури и како треба да се движат актерите. Од тогаш Брук се обидува да визуелните елементи во неговите претстави да бидат резултат на самиот процес. Ова е почетокот на неговата практика **мизансценот да се развива од динамиката на процесот за време на пробите.**

Од овој пример можеме да заклучиме дека уште од самиот почеток на неговата кариера, Брук бил многу искрен и не се срамеел да признае дека самиот се ограничува или изолира во своите замисли и притоа не ги вклучувал останатите со кои работел. Тој **инстинктивно почнал повеќе да соработува со актерите, да им дава слобода и да се залага за холистички приод во работата.** Овој негов потенцијал за вклучување на другите и за целосна соработка во раните години не бил често присутен, но низ годините што следеле, сè повеќе се обидува да воспоставува добра соработка со актерите и сметал дека почитувањето на актерите и добрата соработка со нив е предуслов за создавање добра претстава.

По овој период следува успешен период со претстави кои биле режирани во Лондон и Стратфорд.

3.4. Етаблиран режисер во англискиот театар

Во претходното поглавје беше направен краток осврт на податоци од биографијата на Брук значајни за неговата уметничка дејност, како и првите почетоци и фази низ кои поминувал, од кои се издвојува интересот за филмот во раните години од неговиот живот, професионалните почетоци во театарот во Бирмингем, во Стратфорд на Авон и во некои помали театри во Лондон.

Во 1946 година во Театарот Лирик во Хамерсмит во Лондон (Lyric Theatre, Hamersmith London), во близина на Чизик, каде што е роден, ја режира претставата „Браќа Карамазови“ според романот на Достоевски²⁵ и адаптација на Алек Гинис²⁶. Претставата имала 39 изведби. Следниот месец ја режира „Маѓепсан круг“ од Жан Пол Сартр²⁷. Оваа претстава доживеала само 29 изведби. Пред да започне со сезоната режирање опери во Ковент Гарден, каде две години бил директор на продукција, ја режирал претставата: „Ромео и Јулија“ од Шекспир која била играна во Кралскиот шекспировски театар во Стратфорд на Авон и во Лондон во Театарот на Нејзиното Височество (His Majesty's Theatre).



Брук со главните актери Дафне Слејтер и Лоренц Паине по премиерата на Ромео и Јулија во 1947

Во Лирскиот театар, во Хамерсмит, Лондон, ги работи претставите „Човекот без сенка“ и „Угледната проститутка“ од Жан Пол Сартр. Овие две претстави биле прикажувани во една вечер (публиката можела да ги следи со една карта), но, за жал, не поминала добро ни кај критиката ниту, пак, кај публиката.

Од 1947-50 година, Питер Брук бил првиот директор на продукција на Кралската опера во Ковент Гарден. Брук имал недоразбирања со критиката и за режиите на оперите во Ковент Гарден кои кулминирале по режијата на „Саломе“ од Рихард Штраус²⁸, за која сценографијата ја правел Салвадор Дали.²⁹ По оваа режија, неговиот договор за директор на продукција во Кралската опера во Ковент Гарден не бил продолжен.

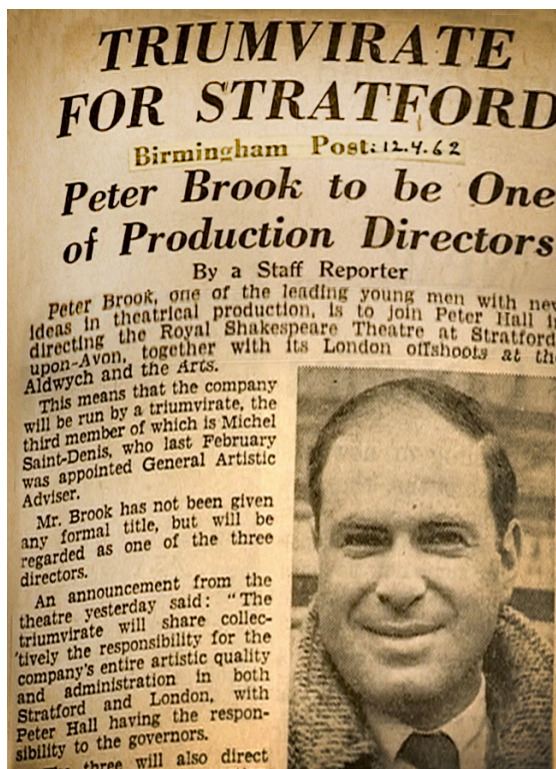
Во следните две поглавја подетално ќе бидат елаборирани претставите според периодот во кој биле работени, како и според значењето и местото што пооделни претстави го заземаат во англискиот театар.

3.5. Фасцинацијата од Арто и театарот на жестокоста

„Сезоната на театарот на жестокоста“ („Theatre of Cruelty Season“) доаѓа по еден интензивен и успешен период на Брук, кога тој режирал на најпрестижните сцени во Лондон, Париз, Бродвеј. Но наместо да биде задоволен од успехот, тој почнал да чувствува заситеност од театарот, чувствувал, како што вели во документарниот филм „Брук за Брук“, дека: „Некаде таму постои некој друг свет“.

Во 1959 година, во списанието „Бис“ (Encore) Брук објавува напис во кој го изразува своето незадоволство од состојбата во која се наоѓа англискиот театар, каде единствениот критериум дали нешто е добро или не, е дали се сите билети за претставата продадени. Во написот оди дури дотаму што изјавил дека „Англија ги уништува уметниците“.

Тогаш за првпат објавува дека би сакал да има театар со 100 или барем 50 места, кој би бил целосно субвенциониран, каде не би се грижел за тоа дали салата е исполнета до последното место.



3.15. Написот за Брук во списанието "Бис"

Овој и други написи во кои ги изразува своите идеи за реформа на театарот, останале забележани во театарските кругови, каде веќе важел за успешен режисер. Две години подоцна, Питер Хол, (Peter Hall)³⁰, основач на Кралскиот шекспировски театар во Стратфорд на Авон, му понудил на Брук да го раководи овој театар заедно со него и со францускиот актер, театарски режисер и теоретичар Мишел Сен Дени, (Michael Saint Denis)³¹.

Ова на Брук му се чинело како одлична можност да ги истражи идеите за кои размислувал и за кои пишувал и затоа се согласил да биде дел од водечкиот тим на овој театар.

Некаде во педесеттите години, во Париз, Брук за прв пат се сретнал со идеите на Арто и бил воодушевен од неговата визија. Незадоволството на Арто од тогашниот театар било инспирација за Брук, кој исто така бил крајно незадоволен од она што се случувало во англискиот театар. Благодарение на Питер Хол, Брук добил шанса да ги испроба идеите на Арто, за театарот како магија, каде сите јазици можат да најдат свое место.

Во јануари 1964 година ги започнува своите театарски експерименти кои ги нарекол „Сезона на театарот на жестокост“. За Брук „театарот на жестокост“ значел „интензивна експресија, театар на нерви и чувства, на невербалното, колку што може повеќе шокови и 'театракалии' од секаков вид“.

Постојат две верзии за тоа како била замислена работата во „Сезоната на театарот на жестокост“. Според верзијата на Чарлс Маровиц, кој во 1962 бил асистент на режија на претставата „Крал Лир“ која Брук ја работел во Кралскиот шекспировски театар во Стратфорд на Авон, Маровиц бил тој кој му ги пренел на Брук идеите на Арто, по што тие започнале да работат експериментално со мала група актери, без да бидат форсирани да прикажуваат готови претстави.

Според верзијата, пак, на Мартин Еслин³², кој во тоа време требало да биде прв драматург во Кралскиот шекспировски театар во Стратфорд на Авон, Брук побарал од Питер Хол да ја режира драмата од Жан Жене³³ „Паравани“. Хол мислел дека таква претстава нема да ја помине цензурата од канцеларијата на Лорд Чемберлен³⁴, но решението на Брук било да ја играат во малиот уметнички клуб-театар, каде веќе биле играни некои претстави и каде цензурата не можела да има никакво влијание.



сл. 3. 16. Сценографија за „Паравани“

Предуслов било да се одберат такви актери кои би можеле да ја одиграат оваа претстава. Планот на Брук бил да пробаат некои сцени од „Паравани“ и да направат приватна изведба за претставниците од канцеларијата на Лорд Чемберлен, па ако успеат да ги убедат, да продолжат да работат на поголема продукција на истата претстава.

Без разлика која од овие две верзии е поверодостојна, она што е најзначајно за овој настан е што за прв пат во историјата на англискиот театар биле одвоени средства за театарско истражување. Питер Хол му одобрил на Брук средства да работи 12 недели со 10 актери, а потоа 5 недели да ги прикажуваат експерименталните сцени што ги работеле. Во театарските кругови, на овој период често се гледа како на „златна доба“ во која бил поддржан авангардниот театар.

Според белешките на Чарлс Маровиц, оформувањето на театарската трупа со која работеле започнало со аудиција со цел да најдат актери кои се „отворени, прилагодливи и подготвени да се втурнат онаму каде што крутите се плашат да зачекорат“. Маровиц лично одбрал 12 актери. Според Еслин, биле одбрани 10 актери кои биле дел од „Сезоната на театарот на жестокост“: Мери Ален (Mary ALEN), Џонатан Брн (Jonathan Burn), Ричард Дер (Richard Dare), Фреда Дои (Freda Dowie), Роб Инглис (Rob Inglis), Гленда Џексон (Glenda Jackson), Алексис Канер (Alexis Kanner), Леон Лисек (Leon Lissek), Роберт Лојд (Robert Lloyd) и Сузан Вилјамсон (Susan Williamson).

На аудицијата биле пријавени околу 50 кандидати, кои биле на 20 до 24-годишна возраст. Со цел да видат колку се „отворени“ кандидатите кои се пријавиле на аудицијата, откако го извеле монолот онака како што го подготвиле, од нив се барало со истиот текст од монолот да одиграат нов лик во нови околности („Изместен монолот“). На пример, ако актерот дошол на аудиција со монолот на Хамлет „Да се биде или не...“, откако ќе го кажел монолот онака како што го подготвил, без кој било од страна да интервенира, требало да го одигра текстот од својот монолот во нова ситуација, на пример, со монолот „Да се биде или

не...“ треба да го одигра Крал Лир во сцената на смртта или, пак, Ромео во сцената под бапконот. Актерот имал за задача самиот да пронајде сосема поинакви околности (да импровизира), а сепак да ја задржи контролата над првобитниот монолог. Откако актерот ќе успеел да ги назначи новиот лик и новата ситуација, му бил даван друг лик и друга ситуација (продавач на пазар, политички кандидат кој чека повторно да го избераат). Потоа актерот требало истовремено да се справува со сите три задачи: 1. неговиот првобитен монолог; 2. првата варијанта; 3. втората варијанта. На крајот, на актерот му биле давани знаци на кои тој требало брзо да се префрла од ситуација во ситуација без да го наруши текот на монолот.

Со ваквите задачи, на еден драстичен начин можело да се види колку актерот може да се прилагоди на нови околности, односно дали може да го остави/заборави веќе утврденото/фиксираното.

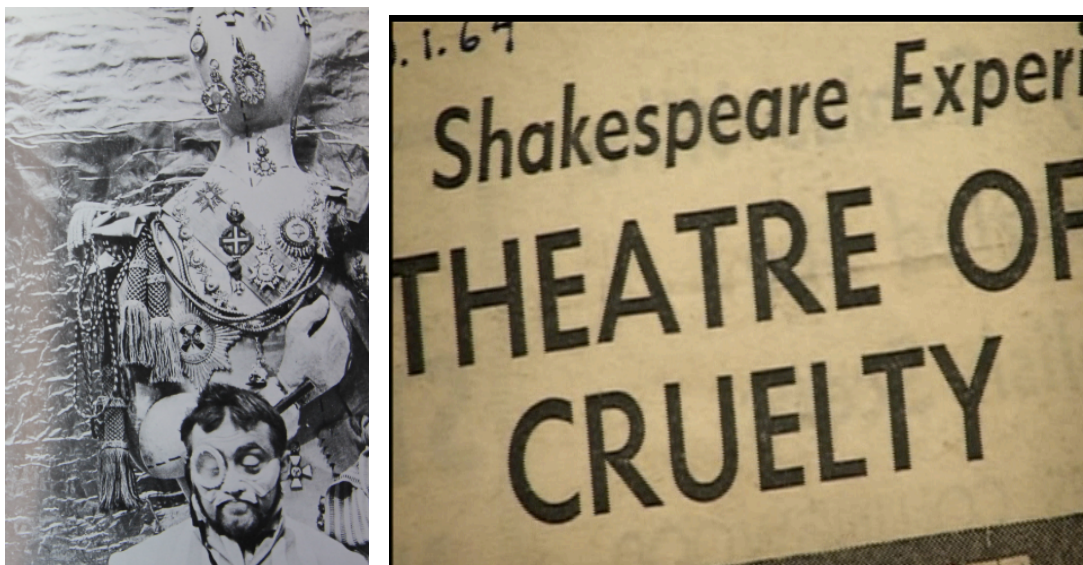
Откако добиле простор за работа во некоја мала црква во близина на нивниот театар, започнале да истражуваат нови методи во работата со актерите не обидувајќи се да дојдат до каков било резултат. Брук и Маровиц работеле секојдневно разни импровизации и вежби што (повторно според записите на Маровиц) тој ги практикувал со својот експериментален театар „Во-сцена“ (In-Stage) во Лондон, каде работел пред „Сезоната на театарот на жестокост“.

Барајќи форма која ќе комуницира директно со публиката, Брук започнал да бара од актерите да истражуваат едноставни звуци, како и да го испитаат обемот на нивниот инструмент, да видат каков звук ќе дава на разни површини. Откога ќе ги испитале разните звуци што ги дава инструментот, почнувале да формираат разни ритми. Брук ја прифатил идејата на Арто дека театарот треба да ја вклучи публиката што е можно повеќе. Оваа идеја особено нашла своја примена за време на првите години од експериментирањето, кога постојано ги вклучувал гледачите кои присуствувале на нивните импровизирани претстави.

Според Маровиц, иако Брук дотогаш не ги практикувал често импровизациите, како човек кој постојано трагал по нешто ново, Брук веднаш ги прифатил. Маровиц вели дека Брук бил отворен за секоја иновација што ќе се појавела. Ги изразува драмските импулси така што користел боја на платно, измислувал звуци, крикови и алтернативни ритми, придавал скриено значење на бесмислените текстови кои комуницирале со публиката (Записи за „Сезона на театарот на жестокост“).

Вежбите полека биле формирани во поголеми парчиња, кои пет недели биле прикажувани во театарскиот клуб при Лондонската академија за музичка и драмска уметност (Donmar Theatre at LAMDA, London Academy for Music and Drama Art).

Најголемиот број гледачи и критичари биле збунети од прикажаните сцени. Многу позитивно бил оценет колажот на Брук под наслов „Јавна бања“ (Public Bath). Ритуалното капење на Гленда Џексон³⁵ во овој колаж Мартин Еслин го опишал како „магично“, и „еротско“ доживување во кое сите гледачи како да биле дел од некој „исконски магичен обред или ацтешко жртвување“ (Helfer and Loney, 1998: 128).



3.17. Дел од сценографијата за „Паравани“ и напис за „Театарот на жестокост“

По завршувањето на јавните прикажувања на повеќемесечната работа, започнале пробите на „Паравани“, во кои Брук и Маровиц ги применувале вежбите кои ги работеле дотогаш, проширени со техниката на Брехт.

Сезоната завршила пролетта 1964 година со прикажување на „Паравани“ зад затворени врати, по што актерите кои работеле во „Театарот на жестокост“ станале дел од ансамблот на Театарот Олдвич.

За да се добие претстава што поточно се случувало во тој период на „Театарот на жестокост“, во продолжение се опишани неколку вежби кои биле работени во таа театарска лабораторија.

1. **„Колажен Хамлет“** - Во оваа вежба за дисконтинуитет се тргнува од претпоставката дека секој го знае „Хамлет“, дека дури и кај оние што не го читале или гледале постои некоја трага од „Хамлет“. Идејата била да се создаде претстава која би траела околу дваесетина минути и која не би се потпирала на нарација. Претставата била сведена на колаж од стихови, со испревртен редослед на сцените, со измешани или испуштени ликови и сето тоа се одигрувало со низа фрагменти кои се појавувале како секавични проблесоци од животот на „Хамлет“.
2. **„Асоцијација со предмети“** – На сцената е фрлен еден предмет, на пример, детска лопатка. Актерот започнува да ја гради сцената, без зборови, употребувајќи ја лопатката. Кога ќе почне нешто да се развива, на сцената се внесува нов предмет, кој нема никаква врска со претходниот, и актерот треба да создаде сосема нова сцена или да изгради врска помеѓу двата предмета.
3. **„Воведување во звуци“** – На актерите им се делат разни предмети со кои можат да произведуваат звуци: тропалки, кутии, гребла, разни садови. Актерите треба да го испитаат дијапазонот на нивните „инструменти“, удирајќи по нив со дрвена лажица, со

дланка, со прсти, со лакот, удирајќи го предметот од под... Откако ќе го испитаат дијапазонот, треба да создадат/отчукаат некој ритам. Потоа можат да создадат дијалог меѓу предметите, на пример, сцени од Ромео и Јулија отсвирени со метални тропалки и бас-удиралки.

4. **„Прекината импровизација“** – На сцената влегува актер кој прави некое едноставно, препознатливо дејство. Останатите актери што ја следат импровизацијата, смислуваат дејство кое може да се надоврзе на дејството кое го започнал првиот актер. На пример А влегува копајќи со лопата, Б копа со дупчалка, В турка количка итн. Потоа влегува нов актер кој врши сосема поинакво дејство од претходното, на пример, свири на некој инструмент, вториот дава такт удирајќи со стап, третиот игра. Откако и оваа импровизација ќе се развие, тогаш се внесува нов актер кој започнува нова ситуација, колку што е можно поразлична. Останатите треба да се прилагодат на новонастанатата ситуација.
5. **„Менување“** – Тројца актери, А, Б и В, добиваат звучни знаци (првиот – своно, вториот – свиркање со уста, третиот – гонг). Кога ќе го чуе својот сигнал, А започнува некоја сцена, а Б и В се адаптираат на изборот на А. Колку што можат побргу се вклучуваат во ситуацијата. По две-три минути, кога сцената е близу до кулминација или до распаѓање поради недостаток на инвентивност, му се дава знак на Б. Тој започнува сосема нова ситуација, без никаква врска со претходната. А и В веднаш се приспособуваат. Набргу потоа В добива сигнал, започнува нова сцена, другите повторно се приспособуваат итн. Моментот одбран за прекинување една и започнување друга сцена е исто толку важен колку и новосозданиот материјал произведен во сцената. Ваквите импровизации се хранат со (а понекогаш се уништени заради) актерското чувство за опасност. Актерите се соочени со императив: да мислат и да дејствуваат со секавична

брзина. Тие знаат дека за 7 или за 10 минути треба да смислат дури 5-6 различни ситуации и набргу откриваат дека не можат да мамат со планирање однапред, зашто претходно подготвеното актерско решение е веднаш видливо – како и инстинктивно погоденото решение кое не би можело да произлезе од ни едно друго место освен од дадените околности. Тоа во глумата внесува еден квалитет за кој актерите обично мислат дека не го поседуваат: способноста слободно да асоцираат, без оглед на зацртаниот лик или на логичката конзистентност. Во оваа вежба се случувало актерите кои никогаш не чуле за надреализам, под притисок на менувањето брзини да одберат надреалистички решенија; а актерите кои тврделе дека воопшто немаат смисла за хумор, наеднаш да се нурнат во фантазијата и апсурдот кои лежат на прагот на нивната свест.

(Преводот на вежбите е адаптиран според преводот на Владимир Милчин и Ема Марковска Милчин на написот на Чарлс Маровиц. Белешки за театарот на жестокост, во списанието Кинопис 1990 година .)

3.6. Театарскиот манифест и создавањето на Интернационалниот центар за театарски истражувања

Идејата за формирање центар за работа со актери од повеќе земји била зачната уште во 1967 година кога Питер Брук добил покана од познатиот француски актер и режисер Жан Луј Баро³⁶ да дојде во Париз и да режира некое дело од Шекспир. Наместо тоа, Брук предложил да одржи работилница за Шекспир со актери од разни земји по мотивите на Шекспировата „Бура“ која веќе два пати ја работел во Англија. Оваа идеја била прифатлива за Баро кој му оставил слобода на Брук да ја формира групата со која сакал да работи. Во оваа група Брук повикал осум актери со кои веќе работел во Англија, меѓу кои Гленда Џексон, Роберт Лојд и Хенри Булф. Дел од групата биле и режисерите Џо Чаикин³⁷ и Виктор Гарсија³⁸ од Аргентина, група француски актери, еден писател и Џефри Ривс³⁹ како негов асистент. Жан Луј Баро кој бил под влијание на јапонскиот театар предложил дел од оваа театарска група да биде и Јоши Оида, млад јапонски актер, кој како студент во тоа време престојувал во Париз. Групата започнала да работи во „Less Gobelins“, во магацински простор каде француската влада складираше мебел за своите потреби.

Студентските протести кои во 1968 започнале во Париз како „карневал против репресијата“ сè повеќе земале замав и брзо се прошириле и во останатите земји од Европа. Сè поголемите немири претставувале опасност за француската влада, која брзо ги затворила сите јавни објекти, така што оваа театарска иницијатива морала да биде прекината. Поголемиот дел од актерите од групата во последен момент успеале да отидат во Лондон, каде продолжиле со започнатата работа и во јуни направиле презентација на работилницата по мотивите на „Бура“ во Раундхаус (Roundhouse), поранешна станица за локомотиви која писателот Арнолд Вескер⁴⁰ сакал да ја претвори во уметнички центар за работници.

По ова искуство, идејата за работа со актери од разни земји продолжила да тлее во него. Во 1969 година, за време на монтажата на филмот „Крал Лир“ во Париз, Брук продолжил да ја развива идејата што ја артикулирал во манифестот за Интернационалниот центар за театарско истражување:

„Светскиот театар како ретко кога се наоѓа во сериозна криза. Со некои исклучоци, може да биде поделен во две категории: театри кои остануваат верни на традицијата во која веќе изгубиле верба и театри кои сакаат да креираат нов, револуционерен театар, но немаат способности да го направат тоа“ (Kustow, 2006: 199).

Брук сметал дека *театарот* како уметничка форма е неодвоив од средината (заедницата) и поради ова е потребно да се смени општеството околу него или, бидејќи тоа не може да се случи преку ноќ, да се заборават старите грешки и неуспеси и да се почне од нула.

Чувството дека треба да започне нешто од нула, да направи голема промена во себе, не го напуштало, иако во тој период се наоѓал на врвот на својата кариера, со покани да режира во најпознатите театри во светот. Доаѓањето во Париз се случува набргу по премиерата на култната претстава „Сон на летната ноќ“ на Кралскиот шекспировски театар во Стратфорд на Авон, која доживеала огромен успех. Сепак, предизвикот да започне нешто ново бил поголем од она што му го нуделе сцените на големите театри во Вест Енд, (West End), Бродвеј (Broadway) и Париз (Paris). Брук не можел да ја отфрли идејата која веќе била родена една година пред тоа и можноста да работи со актери од разни земји на истражување на театарскиот јазик. Големите театарски сцени во кои дотогаш работел ги заменува со мала изнајмена сала за проба во Париз и, наместо со познати актерски имиња од редот на Лоренс Оливије⁴¹, Вивиен Ли⁴², Пол Скофилд, Џон Гилгуд, започнува да

работи со сосема непознати млади актери.

За прв пат се чувствувал подготвен да преземе целосна одговорност да работи со група која тој ќе ја одбере. Тоа го гледал „*како единствена можна еволуција по многуте години обиди и експериментирање*“ (Kustow, 2006: 181).

Клучните зборови во создавањето на овој центар се „**интернационален**“ и „**истражување**“. „Интернационален“, затоа што Брук насетил исклучително богатство и нови можности во работата со актери од различни делови на светот, кои со себе носат различни традиции и култура, кои немаат предрасуди, кои освен што се вешти со зборови поседуваат и физички вештини на танчери или акробати (Trewin, J.C. 1971: 191).

Во терминот „истражување“ Брук видел бегство од театарот во кој е единствено важно колку ќе се заработи од изведувањето на една претстава. Исто така, тоа било можност да се посвети на работа во која не се очекува да се добие резултат од кој ќе бидат сите задоволни (а особено оние кои финансираат) и, што е исто многу важно, тоа да не биде театар само за една група гледачи. Сакал театарот да стане неопходно искуство за сите, „*социјална активност која е есенцијална за заедницата*“ (Kustow, 2006: 200).

Ставајќи ги овие идеи на хартија, Брук заедно со неговиот агент и продуцент од Франција, Мишелин Розан, се обратиле до повеќе фондации, фестивали и влади за да обезбедат средства за тригодишна непречена работа на центарот. Мишелин Розан, која имала влијателни пријатели во Франција, успеала дел од средствата да обезбеди преку Министерството за култура на владата на Франција, а дел преку интернационалните контакти што ги имале и таа и Брук. Според Мајкл Кустов, биле обезбедени средства за три години (по 300.000 УСД годишно) (Kustow, 2006: 200) или, според податокот во книгата за

патувањето по Африка „Собир на птиците“, Брук добил еден милион долари од Фондацијата Форд за тригодишна работа (Heilpern, John, 1977: 24).

Откако средствата биле обезбедени, Брук почнал да ја формира групата со која ја започнал тригодишната театарска одисеја по Азија, Африка и Америка.

По три години патување, Брук чувствувал дека тој и неговата трупа треба да најдат „постојан дом“. Благодарейќи на Мишелин Розан, во 1974 година „Интернационалниот центар за театарско истражување“ го добил својот сопствен простор во напуштената и руинирана театарска зграда на некогашниот театар Буф ди Норд („Bouffes du Nord“) во Париз, која за малку што не била урната и претворена во паркинг-постор. Таа година „Интернационалниот центар за театарско истражување“ го менува своето име во „Интернационален центар за театарски креации“.



3.17. Театарот Буф ди Норд („Bouffes du Nord“) Париз

Театарската зграда се наоѓала во кварт со мали продавници и улични тезги каде што живееле емигранти, Арапи, Индијци и, според Брук, тоа било вистинското место за она што тој сакал да го постигне: Преку театарското искуство да го извлече богатството од многубројните традиции и култури и да ѝ го доближи на разновидна публика.

3.7. Патувањето во Азија, Африка и Јужна Америка

Првото патување на новосоздадената група било патувањето во **1971 во Иран**, на уметничкиот фестивал Шираз, каде била играна претставата „Оргаст“. На овој интернационален фестивал, уметниците од Исток и Запад имале можност да презентираат нови истражувања и експериментални претстави и разни други новини кои се случувале во уметноста на интернационално ниво. Фестивалот, кој секоја година имал специфична тема околу која се развивале претставите, бил место за размена меѓу Запад и Исток, место за интеркултурен дијалог. Освен Шираз, организаторите сакале на посетителите да им претстават и други незаборавни места како, на пример, Персеполис, градот изграден од кралот Дариус во 6 век пред нашата ера, кој бил познат како културна и спиритуална престолнина на Персиската Империја. На фестивалот таа година гостувал Гротовски со своја претстава, американскиот театар „Леб и кукли“ (Bread and Puppet), како и разни други ритуални претстави (Trewin, J.C. 1971: 190).

Претставата „Оргаст“ всушност била театарско трагање по структурата на звукот и невербалната комуникација на кое работеле четири режисери: Питер Брук, Арби Овенесиан (Arby Ovanessian)⁴³, Џефри Ривс (Geoffrey Reeves) и Андри Сербан (Andrei Serban)⁴⁴. Тие испробувале разни комбинации, барале причини и последици од користењето некои звуци или гласовни комбинации. Работата била базирана на текстови/митови од: Левон Шант (Levon Shant) „Окованиот“ на ерменски јазик, Калдерон „Животот е сон“ на шпански, Есхил на старогрчки и Сенека на латински јазик. Како резултат на овие истражувања била создадена претставата „Оргаст“, истражување на светот на звуците врз основа на митот за Прометеј кој на измислениот јазик е наречен „Оргаст“.

Брук ги споредувал актерите со археолози кои требало да откријат делови во зборови кои биле создадени од повеќе смислени или

бесмислени зборови што биле напишани без простор меѓу нив, како на пример:

EIELEUELELEUUPOMAUSFAKELOSKAIFREENOPLEGEIS.

Овие долги измислени зборови, актерите требало да ги кажуваат како да имаат некое значење. Освен тоа, тие требало во овие зборови да најдат некаков ритам и да ги поделат на помали зборови и притоа да внесат и чувства според тоа како ги доживуваат тие зборови.

За да разбере што е тоа што му дава живот на говорот, Брук започнал да ги деконструира зборовите кои се создадени според некоја конвенција. Исто така, ги елиминирал заедничките јазици и ја запрашал публиката во Шираз: Каков е односот меѓу вербалниот и невербалниот театар? Што се случува кога гестот и звукот ќе се претворат во збор? Каква улога има зборот во театарската експресија? Дали зборот е вибрација, концепт или музика? Што е тој? Дали постојат некакви докази во структурата на некои стари јазици?

Овие прашања и експерименти имале свои корени во експериментите што Брук ги правел со својата група есента 1970 година во Париз. Тие тогаш развиле јазик кој се состоел од измислени и бесмислени слогови и кој го нарекле „баштахондо“ (Bashtahondo). За претставата „Оргаст“, англискиот поет Тед Хјуз (Ted Hughes)⁴⁵ измислил јазик кој се базирал на старогрчкиот и на јазикот авеста. Овој јазик бил наречен „оргаст“ (*orghast*), што во слободен превод би значело „оган на постоењето“, како метафора за сонцето.

Со ова истражување Брук сакал да ги открие основните звуци и вибрации кои се заеднички за сите јазици, а кои носат длабоко значење зад секој збор. Според иранскиот истражувач Махин Таџадода (Mahin Tajaddoda), таков јазик кој вибрира бил јазикот авеста, на кој зборувал Зороастер (Заратустра). Тој јазик исчезнал откако Александар Велики ја освоил Персија (Brook, *Shifting point* 108-110).

Хјуз верувал во магичните својства на звуците и се надевал дека ќе открие звуци кои ќе комуницираат директно преку емоцијата и сетилата. Всушност, јазикот „оргаст“ повеќе се базирал на поттекстот отколку на текстот. Јоши Оида⁴⁶ го објаснил јазикот „оргаст“ како мантра, зборот ОММ, кој му помага на човекот да се поврзе со вишите сили преку своите внатрешни сили.

Митовите на кои се базирала претставата „Оргаст“, истражувањето на звуците и целокупното истражување врзано за претставата зборуваат за важноста што Брук ја придава на процесот при создавањето едно уметничко дело. Целта на вежбите била да се откријат нови методи, при што се експериментирало со просторот, телото, звукот и односот кој се создава меѓу луѓето. Актерите од разни земји, кои зборувале на јазици кои не ги познавале, како појдовна точка користеле по два-три реда од некоја поема или приказна, замислен објект, затворена кутија, хартии, дрвени објекти и разни други реквизити и, врз основа на тоа, требало да создадат нешто заедничко. При ваквиот експеримент актерите се среќавале со нешто што е непознато, но што им претставувало предизвик. Во првите два месеци членовите на групата се привикнувале едни на други, на културните разлики, а притоа биле задавани и многу физички вежби за да се постигне што побрзо нивната физичка подготвеност. Тие импровизирале на разни теми: жртвување, насилство, слобода, помирување, а крајната цел била размена на искуство, особено на искуството врзано за разните јазици, и оние кои постојат, но и оние кои актерите самите ги создавале со помош на Брук и Тед Хјуз. Брук понекогаш на актерите им поставувал и специфични барања кои подоцна ги користеле за разните импровизации, како, на пример, да размислат со каков звук би го претставиле изгревот на сонцето? Еден од иранските актери замислил дека тоа е глас кој почнува негде многу од далеку, а со приближувањето на сонцето се приближува и се засилува и гласот. На тоа се приклучила и Наташа Пери⁴⁷ чиј глас се ширел низ руините, а потоа исчезнувал заедно со исчезнувањето на сонцето. Некогаш доаѓале ноќе да видат каква е

акустиката во вечерните часови кога требало да се игра претставата пред публика.

Сите овие експерименти на испробување на акустиката, соживување со местото, за актерите значеле воспоставување релација со просторот, иако Брук укажал на опасноста од играње на историски места, какви што биле величествените гробници на персиските кралеви, каде гледачите можат да останат маѓепсани од самото место кое може да ја потисне играта на актерите.

Истражувањето продолжило во блиските планини во урнатините на Персеполис каде се наоѓала гробницата на Артаксерекс (Artaxerxes) која била вдлабната во планината. Празниот простор бил заграден од три страни, со косини од левата и десната страна и со висок ѕид на задната страна. Ваквиот простор овозможувал одлична акустика и концентрирање на енергијата.



3.18. Гробницата на Артаксерекс каде е игран Оргаст I



3.19. Накш-е-Рустам каде е игран Оргаст II

Брук и неговата група испробале и други места, но сепак им се чинело дека овој простор ги исполнува сите услови за претставата што сакале да ја одиграат. Она што е многу важна особина на Брук е што тој е подготвен да го напушти првичниот план доколку најде подобро решение.

Оваа претстатва останала запаметена не толку по содржината на драмата, зашто гледачите и онака не го разбирале измислениот јазик,

колку по мистичната моќ на театарот, незаборавните слики и мистериозната моќ на звуците и нивните вибрации, кои за некои гледачи одзвонувале многу години по претставата.

При крајот на **1972 групата патува во Африка**, а во 1973 во Америка, Калифорнија, каде заедно со група тамошни актери од „El Teatro Campesino“ работеле импровизации на тема „Птици“. Заедно со шпанските актери, кои внеле различна енергија и искуство во работата, ја изиграле претставата „Собир на птиците“ („The conference of the birds“). Работата со „El Teatro Campesino“ била сето она на што тој се надевал - **вистинска размена (Kustow, 2006: 221)**.

Во Биографијата за Брук, авторот Мајкл Кустов истакнува дека работата на оваа претстава била многу значајна за Брук, зашто тоа патување го сфатил како тест за сите членови на групата, каде секој требало да се соочи со своите капацитети за групно живеење, со своите навики, граници, предрасуди, со искушението да се продолжи со работа или да се замине.

Кога Брук го најавил патувањето во Африка и идејата да играат претстави во пустина, дури и неговите најблиски соработници пројавиле сомневање кон таа идеја, па и кон него. Писателот и новинар Џон Хеиперн, кој патувал со трупата во Африка (кој како резултат на тоа патување ја напишал книгата „Собир на птиците“), рекол дека никој, па дури ни самиот Брук не знаел што ќе се случува таму.

Претставата по драматизацијата на Тед Хјуз „Собир на птиците“, која се занимава со исламскиот, поточно со суфискиот мистицизам, требало да биде завршена на ова патување, но наместо тоа, во Африка биле работени импровизации во кои Брук и актерите ја истражувале врската меѓу животот и уметноста. Овие импровизации, исто така, никогаш не добиле заокружена форма, туку останале на ниво на мали презентации околку разни теми или предмети: кутија, чевли, леб, врева, маж и жена. Брук нив ги нарекувал „carpet show“ во слободен превод „шоу на килим“.

На ова патување Брук ги истражувал најуниверзалните аспекти на човечкото постоење на начин на кој би бил препознатлив за секој гледач.

На патувањето во Африка со Брук тргнале 11 актери: Кацуширо (Јоши) Оида (Katsuhiko Oida), Андреас Кацулас (Andreas Katsulas), Брус Маерс (Bruce Myers), Наташа Пери (Natasha Parry), Франсоа Мартуре (François Marthouret), Лиу Зелдис (Lou Zeldis), Мишел Колисон (Michèle Collison), Силва Корте (Sylvain Corthay), Мирјам Голдшмит (Miriam Goldschmidt), Хелен Мирен (Helen Mirren) и Малик Багаго (Malik Bagaugo). Покрај актерите, во екипата биле и Џон Хеиперн, кој ги запишувал настаните од тоа патување, и фотографката Мари Елен Марк (Mary Ellen Mark). На патувањето во Африка биле уште и поетот Тед Хјуз (Ted Hughes), композиторката од Њујорк Елизабет Свадос (Elizabeth Swados), како и филмска екипа која го документирала патувањето (**Heilpern, 1977: 30-39**).



3.20. Актерите кои заедно со Брук тргнале на патувањето во Африка.

Меѓу актерите кои заминале на тоа патување има актери кои останале до крај да работат со Брук во Интернационалниот центар за театарски истражувања, како Јоши Оида, Брус Маерс⁴⁸, Наташа Пери, но и некои кои биле на почетокот на својата блескава кариера, како на пример, Хелен Мирен⁴⁹.



3.21. Импровизации во Африка

Првата претстава во Африка била одиграна рано наутро, по пристигнување во малото гратче Ин-Шалах во Алжир. Никој не бил подготвен на тоа, кога Брук одеднаш побарал од актерите да „одиграат нешто“! Само што бил поставен килимот, публиката почнала да доаѓа и внимателно да го следи тоа што било ново и за самите актери, бидејќи никогаш дотогаш тоа не било изведено.

Актерите импровизирале со конкретни објекти, чевли што некои од уморните актери случајно ги соблекле и ги оставиле на килимот. Околу чевлите бил создаден заеднички разбирлив јазик и за актерите и за публиката.

Ова прво искуство и за актерите и за публиката останало во топло сеќавање на секој кој бил дел од тој театарски настан. По

импровизацијата, актерите биле поканети на гости кај локалниот учител кој ја изразил својата благодарност што некој за прв пат одиграл нешто за нив. Актерите, пак, сфатиле што значи односот со публика со која имале можност да воспостават непосреден контакт. За разлика од западноевропската публика која постојано очекува некаков резултат, актерите чувствувале дека оваа публика била благодарна за искуството кое го добила. Како резултат на тоа, играле релаксирано, што довело до органичност во нивната игра.

Патувањето во Африка дало значаен придонес кон прашањето што Брук постојано си го поставувал, за **нулта точка** на театарското искуство. Во таквото театарско искуство главен извор и референца преку која гледачот го открива дејството во драмата е **телото на актерот**. Ова патување за Брук и актерите од неговата група е значајно и по тоа што во патувањето во Африка видел можност да експериментира пред публика која во некоја рака може да се смета за идеална публика. На ова патување сфатил дека „видливото и невидливото“ се преплетуваат и дека тие, всушност, се едно исто и дека она што е основа на театарот, а што се нарекува „кога би“, постојано преминува од видливо во невидливо, дека за гледачите во Африка тоа не е фантазија, туку тоа се два аспекти на една иста реалност.



3.22. Брук и композиторката Елизабет Свадос со публиката за време на импровизациите

3.8. Мултикултурализмот во претставите на Брук

Театарот подразбира размена: размена меѓу актерите, размена со публиката, а кога се работи со актери од разни делови на светот, тогаш се случува и размена на различни традиции. Во работата со актери од различни земји кои немаат предрасуди за оние кои се разликуват од нив и кои со себе носат различни традиции и култура, Брук насетил исклучително богатство и нови можности. Според Ричард Шехнер⁵⁰, за секоја интеркултурална размена е неопходен учител кој ќе знае да ја пренесе таа култура, кој би бил вистински носител на културата. Во таквата размена, она што е најважно е да се избрише „тие“ и „ние“.

Во „Интернационалниот центар за театарски креации“ во Париз работеле најмалку дваесет раси и токму во многуте раси и култури, тој и актерите со кои работел го нашле големото богатство од кое црпеле инспирација за своето творештво. Секој од тие актери бил учител кој ја пренесувал својата култура и давал белег на она што било создавано.

Работејќи со интернационалната екипа актери, Брук се обидел да создаде модел на глобално единство препознатливо за публиката. Гледајќи пред себе толку различни луѓе кои работат заедно, кои се разбираат и заеднички создаваат едно уметничко дело, кај мене како гледач, а верувам и кај останатите гледачи, се отвора нешто што на многу едноставен начин укажува на тоа дека треба да ги цениме разликите. Брук вели дека на разликите кои постоеле меѓу нив, тие гледале „причина за славење, за разлика од расистите кои на разликите гледаат со омраза“ (интервју за јапонска телевизија 1987).

Меѓутоа, културата од која доаѓа некој, неговото потекло е само еден аспект од нечие постоење. Сите ние сме живи суштества, тоа е нешто што е заедничко за сите луѓе кои живеат на планетата. Меѓутоа, секое човечко битие има потреба од друго човечко битие, вели Брук, не само за да бидат заедно, туку за да се надополнуваат и да се развиваат заедно. Секој има нешто со што може да придонесе другиот да стане подобар.

Неговиот придонес кон мултикултурализмот се состои во тоа што умее да ја открие и да ја вреднува виталноста на големите културни наследства. Тој прави колажи од она што може да го искористи од културите кои се поинакви од неговата, користејќи митови и ритуали на други цивилизации. Спојувајќи ги митовите и ритуалите од минатото со елементи од сегашноста, и филтрирајќи ги со неговата сензибилност за разни култури, тој создава театар кој зборува за човечката состојба, при што воспоставува чувство на заедница со публиката.

Брук постојано црпи инспирација од традицијата и мултикултурализмот, што е основа на она што според Еуџенио Барба⁵¹ претставува театарската антропологија: „Истражување кое се занимава со однесувањето на човекот во момент кога го користи своето физичко и ментално присуство во одредена организирана ситуација на сценско

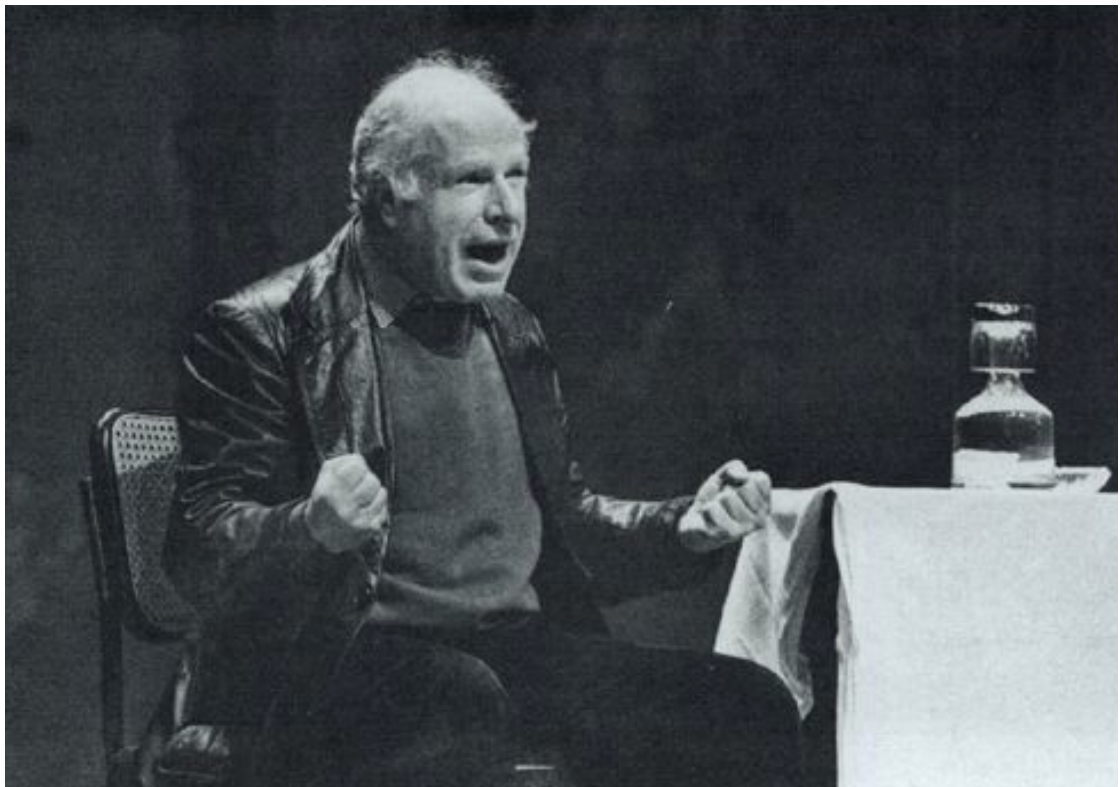
изведување, врз принципи кои се разликуваат од оние кои се користат во секојдневниот живот“.

Неговата потрага по антрополошките корени на театарот кулминира со „Махабхарата“ во 1985 година, каде повторно ја истражува митологијата, овој пат големиот индиски еп за човештвото.



Режисерот не смее да мисли на посакуваниот резултат, туку треба да се насочи кон изворот на енергија на секој актер, од каде треба да дојде вистинскиот импулс. Ако режисерот го опише бараниот резултат, актерот може едно кратко време да го репродуцира. Но за да го повтори со доволно енергија, актерот мора да биде длабоко уверен, за да стане тој импулс навистина негов. А тоа убедување може да дојде само од неговото внатрешно сфаќање на реалноста, а не од покорување на идеите на режисерот.

Извадок од „Нитки на времето“



4. РЕЖИИТЕ НА ПИТЕР БРУК

4.1. Перспектива: Театрографијата на Питер Брук

Театрографијата како гранка на историјата на театарот која ги истражува сите аспекти на репертоарот на еден театар или автор, подразбира собирање, анализирање и коментирање на театрографските извори.

Анализата на театрографијата на Питер Брук претставуваше база за реконструкција и анализа на селектираните претстави и ми помогна во добивањето целосна слика за творештвото на Питер Брук.

Анализата на целокупното творештвото на Питер Брук ја правев преку компарација на повеќе автори кои го разгледувале неговото творештво.

Алберт Хант и Џефри Ривс, кој му бил асистент на Брук, од творештвото на Брук го издвојуваат периодот од 1946 до 1956 како време во кое Брук пројавувал интерес за класичните автори, пред сè за Шекспир, но и за некои значајни британски, европски и светски автори како Жан Кокто, Жан Пол Сартр, Жан Ануј, Џорџ Бернард Шо, Хенрик Ибзен, Томас Елиот, Артур Милер, Томас Елиот и Тенеси Вилијамс. Како важен период во творештвото на Брук, издвоени се и Сезоната на театарот на жестокост со посебен осврт на претставите „Прогонот и убиството на Жан-Пол Мара како што го прикажуваат пациентите на душевната болница 'Шарантон' под раководство на Маркизот де Сад“, „Ние“, патувањето во Персија со претставата „Оргаст“, патувањата во Африка и Калифорнија со претставата „Собир на птиците“, како и првите претстави во театарот Буф ди Норд, „Племето Ик“ и „Иби“. Посебно место им е дадено и на претставите „Кралот Лир“, „Танцот на наредникот Мусгрејв“, „Едип“, „Бура“, „Тимон Атињанинот“, „Мерка за мерка“, „Антониј и Клеопатра“ и, се разбира, претставите кои оставиле траен белег во англискиот, но и во светскиот театар: „Сон на летната ноќ“, „Вишновата градина“, „Трагедијата на Кармен“ и „Махабхарата“.

Професорот Дејвид Вилијамс од Универзитетот Ројал Холвеј во Лондон го издвојува творештвото на Брук од 1962 до 1985 година и го дели на неколку фази:

- Од 1962 до 1966 „Театар на немир“ („Theatre of disturbance“). Во овој период спаѓаат: „Крал Лир“, „Театарот на жестокост“, „Прогонот и убиството на Жан-Пол Мара како што го прикажуваат пациентите на душевната болница 'Шарантон' под раководство на Маркизот де Сад“, и „НИЕ“.
- 1968-1970 „Кон славење на интернационализмот“: Во овој период најзначајни се претставите „Едип“, „Бура“, „Сон на летната ноќ“.
- 1971-1973 „Три патувања“: „Оргаст во Персеполис“, „Африка во потрага по чудесното“, „Собир на птиците“ во Америка.
- Центар за театарско истражување Буф ди Норд: со најзначајните претстави „Тимон Атињанинот“, „Племето Ик“, „Крал Иби“, „Собир на птици“.
- „Нови хоризонти“ во осумдесетите: Од камерна опера до епско раскажување обележано со претставите „Вишновата градина“, „Трагедијата на Кармен“ и „Махабхарата“.

Мајкл Кустов, пак, авторот на авторизираната биографија на Брук, кој најдолго и најдлабоко се занимавал со него, неговото творештво од 1945 до 2004 го опишува според неколку периоди и потпериоди:

Првиот период ги опфаќа раните години од животот на Брук, од студентските денови, па сè до 1958 година.

- 1945-50: Режиите на Брук во професионалните театри во Англија, почнувајќи од режијата на „Пеколна машина“ во 1945, вклучувајќи ги и режиите на опери во Кралската опера во Ковент Гарден.

Последната режија во овој период е режијата на операта „Саломе“ во Кралската опера, чијашто премиера одржана на 11 ноември 1949 година предизвикала голем скандал.

- 1951-53: Ова е период во кој ја засилува својата дејност, режира дела на Шекспир, но и комедии во Вест Енд, романтични комедии и опери и патува на релација Лондон-Париз-Њујорк. Овој период за него е најзначаен по тоа што тогаш го открива учењето на Гурѓиев⁵² преку книгата на Успенски⁵³ „Во потрага по чудесното“.
- 1953-58: Период кој Кустов го нарекува „Од Просјачка опера до Болшој“. Во овој период Брук режира неколку значајни дела од Шекспир: „Тит Андроникус“ во мај 1955, претстава која била обележана како негов голем триумф, и „Хамлет“ во ноември истата година, која пак немала успех ниту кај критичарите ниту кај публиката. Дури и самиот Брук сметал дека ова било неуспешна претстава, бидејќи неговиот период бил премногу академски и традиционален. Оваа претстава ќе биде запаметена по тоа што е најдолго играна претстава на „Хамлет“ на британската сцена и прва значајна британска претстава одиграна во Русија (**Helper and Loney, 1998: 75**). Во 1957 година ја режира „Бура“. Истата година на 1 јули обновена е претставата „Тит Андроникус“ во која главната улога ја игра сер Лоренс Оливие. Со оваа претстава гостуваат во повеќе европски градови.

Позначајни режии од овој период се оние на текстовите на Артур Милер „Поглед од мостот“, Томас Елиот „Семејна средба“ и режијата во Париз на претставата „Мачка на вжештениот лимен покрив“ од Тенеси Вилијамс со Жана Моро во главната улога. Таа година гостува и во Њујорк, во Операта Метрополитен, каде ја режира операта „Борис Годунов“. Во 1958 во Њујорк, во Театарот Лунт-Фонтан (Lunt-Fontane Theatre) ја режира претставата „Посета“ од Фридрих Диренман. Оваа претстава имала огромен успех во Америка, била на гостување во 17 градови во Америка,

меѓу кои Чикаго, Филадельфија и Лос Анџелес, и ги добила сите суперлативи од критичарите. Исто така ја добила и Наградата на Кругот на драмските критичари (Drama Critics' Circle Award) за најдобра странска драмска претстава.

Вториот период Кустов го нарекува „Пробивање на границите“ и трае од 1958 до 1970 година.

- 1958-60: Во овие години Питер Брук го режира мјузиклот „Слатката Ирма“ во Лондон и во Њујорк. Овој мјузикл во Лондонскиот лирски театар во 1958 година имал 1512 изведби. Подоцна, кога во Тетарот Плимонт во Њујорк ја режирал истата претстава, таа имала 524 изведби. Во 1960 во Париз ја режирал пиесата „Балкон“, која лично Жене му ја дал да ја прочита две години пред тоа. Иако сите го советувале да не го режира текстот на Жене, Брук не се плашел од скандал. Во интервју во 1958 година рекол: „Ако театарската изведба има сила да ги натера луѓето да ги изразат своите чувства, да ја ослободат својата страст, што можеме повеќе да бараме?“
- 1960-63: Во овој период Брук режирал една од најзначајните претстави во неговата кариера, „Крал Лир“ од Шекспир. Во овој период режира уште неколку претстави, меѓу кои „Физичари“ од Диренман, „Бура“ од Шекспир и „Танцот на наредникот Мусгрејв“. Во 1961 доаѓа поканата од Питер Хол за заедничко водење на Кралскиот шекспировски театар во Стратфорд на Авон, настан многу значаен и за Брук и за развојот на англискиот театар. Есента 1963 година, Кралскиот шекспировски театар се согласува да го субвенционира работењето на експерименталната програма позната како „Сезона на театарот на жестокоста“. Во овој период Брук, исто така, го режира филмот „Господар на мувите“ кој бил премиерно прикажан на 20 август 1963 година.

- 1963-65: Во сезоната на „Театарот на жестокост“ биле прикажувани разни експерименти зад затворени врати, за одбрана публика. Програмата се состоела од следново: два кратки скеча од Пол Абледман, два колажи од Брук наречени „Јавна бања“ и „Гилотини“, колажот „Хамлет“ од Маровиц, кратка драма од Џон Арден „Ars Longa, Vita brevis“, „Паравани“ од Жан Жене и разни импровизации (**Helper and Loney, 1998**, 128). На 20 август 1964 година, во Театарот Олдвич била прикажана претставата „Прогонот и убиството на Жан-Пол Мара како што го прикажуваат пациентите на душевната болница 'Шарантон' под раководство на Маркизот де Сад“ на Петер Вајс. На 27 декември 1965 година, претставата имала премиера во Њујорк во Театарот Мартин Бек (The Martin Beck Theatre) и доживеала 145 изведби.
- 1966-67: „Кажувај ми лаги за Виетнам“ („Tell me lies“) и „Нас“ („US“). Во 1966 година, Питер Брук чувствувал сè поголемо незадоволство од состојбата на „херметичка затвореност“ во која се наоѓал театарот и барал начин како да го отвори кон состојбите кои се случувале во општеството. Војната во Виетнам која сè повеќе земала замав, била нешто што не можело да се премолчи и затоа како негов протест и протест на уметниците со кои работел биле создадени претставите „НИЕ“ („US“) и „Лажи ме“ („Tell me lies“), и двете претстави за војната во Виетнам. Од претставата „Лажи ме“ е направен и документарен филм.
- 1968-70: Во овој период се настанати претставите „Едип“ („Ojdiplus“) и „Сон на летната ноќ“ („Midsummer night dreams“), која се смета за една од најзначајните режии на Брук. Брук прифатил да ја режира претставата „Едип“, која првично требало да ја режира Лоренс Оливие, кој бил спречен поради болест. Иако текстот на „Едип“ од Сенека бил веќе преведен, Брук сакал на митската димензија во текстот да ѝ даде современо значење и затоа побарал од поетот Тед Хјуз, кој веќе бил познат по други успешни преводи, да направи нов препев на текстот на Сенека.

Со режијата на овој текст, Брук го изразил целото свое незадоволство од институциите. Претставата изобилувала со насилство и изразена сексуалност, што предизвикало голем скандал кај публиката (некои гледачи се онесвестиле, а некои ја напуштиле претставата). Во овој период го напишал и својот манифест за театарот, кој претставувал основа за формирањето на Интернационалниот театар за театарски истражувања кој, како и претставата „Сон на летната ноќ“, се подетално разгледани во оваа теза.

- 1970-73: По претставата „Сон на летната ноќ“, Брук прави прекин со англискиот театар, бидејќи сметал дека во Англија не постои уметничка клима во која може целосно да се изрази. Во овој период, партнерството со Мишелин Розан, кое започнало во 1960 година за време на снимањето на филмот „Модерато кантабиле“, добива конкретна форма во создавањето на Интернационалниот центар за театарски истражувања. Одбрани се актери од разни националности кои биле подготвени заедно со него да се втурнат во непознатото и да патуваат во Персија, Африка и Америка. На првата проба во салата на Cité Universitaire Брук рекол: „Наша работа е да анимираме, да му дадеме живот на безживотното“. Тоа била првата лекција во трансформирањето на празниот простор во простор исполнет со радост, возбуда, во кој се играло, пеело и, што е уште поважно, во кој се истражувало. Во 1971 година, со новоформираната трупа и со поетот Тед Хјуз ја прави претставата „Оргаст“ како дел од програмата на фестивалот Ал Шираз во Персеполис. Во овие години Брук сакал да дојде до публиката која никогаш не била во театар, па дури и онаа која не знае што е театар, како на пример, публиката од африканските села. Во истиот период, претставата „Сон на летната ноќ“ гостувала во Америка, Европа, Јапонија и Австралија. Во јули 1973 Брук, со новоформираната трупа, пристигнува во Калифорнија, во Сан Хуан Батиста, каде се среќава со Луис Валдез (Luis Valdez),⁵⁴ автор и режисер на „Театарот на

фармерите“ (El Teatro Campesino/ The Farm Workers Theatre). Двете трупи започнуваат да разменуваат искуства и заеднички да импровизираат на темата „Птици“. По осум недели заедничко работење настанала нова верзија на претставата „Собир на птиците“, која била играна на разни места во Америка, од индијански резервати до институти за хуманистички студии. Ова тригодишно патување завршува со шестнеделен престој на Бруклинската музичка академија (Brooklyn Academy of Music), каде групата имала свој „Театарски ден“ кој се состоел од утринско демонстрирање на вежбите, претстави кои биле играни во текот на денот по улиците на Бруклин, во цркви, спортски сали, музеи, затвори. Актерите едноставно ќе го спростреле ќилимот таму каде што се наоѓале и импровизирале заедно со публиката. Во вечерните часови биле играни разни верзии на претставата „Собир на птиците“.

- 1974-78: Во 1974 Мишелин Розан ја открива напуштената зграда на речиси руинираниот театар Буф ди Норд и обезбедува средства за неопходно реновирање за да може Интернационалниот центар за театарски истражувања да има свое постојано место за работа. Брук се согласил на минимални зафати во реновирањето за да можат што побрзо да се вселат во зградата на Буф ди Норд. Сидовите на стариот театар останале онакви какви што биле, излупени, но полни со душа. Името било сменето од Интернационален центар за театарски **истражувања** во Интернационален центар за театарски **креации**, со цел да стават акцент на тоа дека ќе се создаваат претстави и да обезбедат фондови за понатамошна работа. Првата претстава со која бил отворен театарот била „Тимон Атињанинот“. Преводот на француски бил направен од Жан Клод Карие⁵⁵ со кого Брук ќе започне успешна и плодна соработка во текот на сите години на работа во Буф ди Норд. Во истиот период Брук се среќава и со и Мари-Хелен Естиен (Marie-Helene Estienne ⁵⁶), која подоцна станува негов постојан соработник и коредисертисер во многу

претстави. Во 1975 година е одиграна премиерата на претставата „Племето Ик“, работена според делото на етнологот Колин Турнбул (Colin Turnbull) „Планински луѓе“ (The Mountain People), за луѓето од племето Ик во Уганда, во која Брук се потпира на основните елементи на раскажувањето приказни. „Кралот Иби“ на Алфред Жари е правена како уличен театар. Во 1978 се враќа во Англија, во Кралскиот шекспировски театар во Стратфорд на Авон, каде ја работи претставата „Антониј и Клеопатра“ со Гленда Џексон и Алан Хауард.

- 1978-84: Учењето на Гурѓиев кое Брук го открива на почетокот на педесеттите години, во 1978 година е преточено во филмот „Средби со исклучителни луѓе“, филм кој Брук го снима во Авганистан, во кој е опишан животот на Гурѓиев во неговите младешки години, кога е во потрага по одговорот на прашањата за човекот и вселената. Сценариото за филмот Брук го пишува со Џејн де Салзман (Janne de Salzman), ученичка и соработничка на Гурѓиев. Во овој период, поточно во 1981 година, направени се уште две значајни претстави: „Вишновата градина“, по драмата на Антон Павлович Чехов, и операта „Трагедијата на Кармен“, адаптација на операта „Кармен“ од Жорж Бизе. На овие две претстави, како и на филмот „Средби со исклучителни луѓе“, им е дадено посебно место во овој труд.
- 1985-89: Овој период е целосно посветен на грандиозната претстава „Махабхарата“, поетската историја за човештвото, која својата премиера ја имала на 7 јули 1985 година на фестивалот во Авињон, Франција. Направени се и две помали претстави, како и гостување со претставата „Вишновата градина“ на Бруклинската музичка академија во Њујорк.
- 1989-2000: Во 1989 година Брук се занимава со јужноафрикански теми во претставите „Воза Алберт“ (Woza Albert!) и „Костум“ (Suit“). Операта „Дон Џовани“, потоа „Среќни денови“ од Бекет и

Шекспировата „Бура“ се, исто така, режирани во овој период. Брук се навраќа на Шекспир не само во режиите туку и во своите есеистички трудови. Неговата мала книга „Повикувајќи го (и заборавајќи го!) Шекспир“ [Evoking (and Forgetting) Shakespeare] е рефлексивна на неговите размислувања за Шекспир. Претставите „Човекот кој“ и „Јас сум феномен“ се негови театарски видувања на невролошките студии на случај на Оливер Сакс (Oliver Saks) според книгата „Човекот кој ја замени својата жена за шапка“ и рускиот невролог Александар Лурија (Alexander Luria). Во 1995 година Брук работи уште на едно истражување, овој пат во облик на кондензирана верзија на „Хамлет“ во претставата „Кој е таму“ (Qui est là?) комбинирана со извадоци од текстови на најголемите режисери во дваесеттиот век: Едвард Гордон Крејг, Станиславски, Мејерхољд, Арто и Брехт.

- 2000-2004: Адаптацијата на „Трагедијата на Хамлет“ е инспирирана од неговиот обид за правење кондензирана верзија на „Хамлет“, но овој пат во претстава која предизвикала воодушевување и кај публиката и кај критиката.

Откако ги разгледав сите можни извори во кои фазите низ кои поминувал Питер Брук се определени како што веќе ги образложив, моето мислење е дека неговото творештвото го обележуваат четири поголеми периоди:

- а. Периодот од 1945 до 1960
- б. Периодот од 1961 до 1970
- в. Периодот од 1971 до 1985
- г. Периодот од 1985 до денес

Накратко ќе ги разгледам овие периоди осврнувајќи се на некои информации кои не беа опфатени во анализите кои беа претходно изложени, а подоцна ќе се задржам на неговите најзначајни претстави, кои како такви се издвоени во сите консултирани извори кои се

однесуваат на творештвото на Брук, но и во литературата во која се издвоени назначајните театарски режисери и претстави кои го обележале дваесеттиот век.

а. Претстави во периодот од 1945 до 1960

Периодот од 1945 до 1960 година, според мене е период во кој Брук го бара својот пат во театарот. Неговата оригиналност била забележана уште на самиот почеток на неговата кариера, па многу често бил нарекуван „enfant terrible“, термин кој бил употребуван за млади бунтовни луѓе со исклучителна иновативност и авангардност. Неговата потреба за истражување, за откривање, за проширување на своите знаења го навела, кога имал само 20 години, за потребите на претставата „Пеколна машина“ да отпатува во Париз за да се сретне со авторот на текстот Жак Кокто. Средбата со Кокто му овозможила да се запознае со познатиот актер и режисер Луј Жуве⁵⁷. Оваа средба му помогнала да ги изостри своите размислувања за театарот.

Иако оваа претстава се играла кратко, само во периодот од 3 до 18 февруари, во весникот „The Evening Standard“ критиката забележала дека „Питер Брук може да се развие во првокласен продуцент“ (Oxford to Orgast 11). Во „Обзервер“ била истакната „фантастичната инжениозност на неговата режија“. Во „Спектатор“ било напишано дека е „интелигентен млад човек кој ја работел претставата со целото свое срце“.

Кариерата на Брук кон крајот на четириесеттите и во педесеттите години се движела по нагорна линија и во повеќе правци. Неговата фантазија и енергија се стремеле кон високи стандарди и внесување свежина на театарските сцени. Во овој период, Брук немал секогаш можност да го работи само тоа што го сака. Неговите претстави главно се во рамките на комерцијалниот театар, но полека се изборил за еден поинаков пристап во изведувачките уметности. Велам во изведувачките уметности, затоа што во овој период Брук режира опери, класични и

комерцијални претстави и мјузикли. Мјузиклот „Слатката Ирма“ доживеал огромен успех и бил одигран 1512 пати во Лондон и 524 пати во Њујорк.

Во овој период, Брук како да е повеќе заинтересиран за француските отколку за англиските автори, бидејќи режирал повеќе драми на француски автори. На пример, во 1946-47 режира три драми на Жан Пол Сартр и подоцна четири драми од Жан Ануј и Андре Росин. Претставите „Прстен околу Месечината“ од Жан Ануј (“Ring Round the Moon“, Jean Anouilh) и „Малата колиба“ од Андре Росин (“The Little Hut“, Andre Roussin) имале забележан успех. Претставата „Прстен околу Месечината“ била изведена 678 пати на сцената на Театарот Глоуб во Лондон (Globe Theatre), додека пак „Малата колиба“ била изведена 1260 пати во Лирскиот театар.

Уште во овие рани години од неговата кариера, Брук пројавува голем интерес за Шекспир, кој за него претставува идеален автор бидејќи неговите драми му даваат слобода да се движи меѓу фантазијата и реалноста. Уште во 1945 и 1946 ги режира драмите „Крал Џон“ и „Залуден љубовен труд“, а во педесеттите години ги режира „Мерка за мерка“, „Ромео и Јулија“, „Крал Лир“, „Тит Андроник“, „Хамлет“, „Бура“ и „Зимска приказна“.



Сцена од претставата „Ромео и Јулија“



Написи за претставата „Ромео и Јулија“

Во овие претстави работи со познатите великани на англискиот театар. Со Џон Гилгуд во „Мерка за мерка“ и во „Бура“, со Лоренс Оливие во „Тит Андроник“ и со Пол Скофилд во „Крал Лир“ и во „Хамлет“. Со Лоренс Оливие во 1953 го снима и својот прв филм „Просјачка опера“. Овој период е, исто така, значаен и по тоа што почнал да режира во Париз, Њујорк, Лондон, а претставите кои ги режирал се играни на турнеи по Европа и Америка.



Лоренс Оливие и Вивиен Ли во претставата Тит Андроник

б. Претстави во шеесеттите години од 1961 до 1970

Во овој период кај Брук сè повеќе се манифестира незадоволството од состојбата во театарот, кое донекаде е надминато со неговиот ангажман во Кралската шекспировска компанија во Статфорд на Авон и со Сезоната на театарот на жестокост. Преку театарот на жестокост успева да внесе новини кои дотогаш биле непоимливи за традиционалниот британски театар. Сезоната на театарот на жестокост завршува со една од неговите најзначајни претстави „Мара/Сад“. Овој период го обележуваат уште две многу значајни претстави во неговата 70-годишната творечка дејност: „Крал Лир“, и „Сон на летната ноќ“. Секоја од овие претстави ќе биде посебно разгледана во овој труд, затоа што секоја има посебно значење не само за британскиот туку и за светскиот театар, бидејќи секоја е создадена на театарски јазик кој дотогаш не е сретнат на театарските сцени.

Незадоволството од состојбата во театарот го навело Брук сè повеќе да се прашува за потребата од постоењето на театарот и за тоа каков театар ни е потребен. Во 1968 година излегува неговата прва книга, „Празен простор“, која е една од најзначајните книги во театарската теорија.

в. Режиите на Брук во Интернационалниот центар за театарско истражување/креации 1971-1985

Работата во Интернационалниот центар за театарско истражување или креации би ги поделила во два периоди, од 1971 до 1985 и од 1985 до денес. Создавањето на Интернационалниот центар за театарско истражување е логичен резултат на трагањето по суштината на театарот кое започнало во шеесетите години. Првите години од овој период се обележани со тригодишните патувања во Персија, Африка и Америка сè до отворањето на театарот Буф ди Норд и создавањето на Интернационалниот центар за театарски креации, во кој Брук продолжува да се занимава со прашања кои се поврзани со мултикултурализмот, суштината на театарот и откривањето нов театарски јазик преку претставите „Племето Ик“, „Собир на птиците“, филмот „Средби со исклучителни луѓе“. Повторно се навраќа на Шекспир преку претставите „Тимон Атињанинот“, „Антониј и Клеопатра“ и „Мерка за мерка“.

Овој период кулминира со неколку претстави со кои Брук доживува светска слава: „Вишновата градина“, операта „Трагедијата на Кармен“ и „Махабхарата“. Овие претстави, заради своето значење, исто така ќе бидат поединечно рагледувани.

г. Режиите на Брук во Интернационалниот центар за театарско истражување/креации 1985/2014

Во периодот од 1982 до 1989 година Брук не режира други претстави освен гореспоменатите. Во овој период претставите „Вишновата

градина“ и „Махабхарата“ имаат премиери во Њујорк на Бруклинската музичка академија и, исто како и операта „Трагедијата на Кармен“, претставите се играат на разани сцени во рамките на договорената светска турнеја за секоја претстава. Во 1987 година го снима филмот „Средби со исклучителни луѓе“, за неговиот духовен учител Гурѓиев, а во 1988 година, деветчасовната претстава „Махабхарата“ ја адаптира во шестчасовна филмувана верзија, која е прикажувана во три дела, исто како што беше поделена и претставата.

Претставата „Махабхарата“ е последната грандиозна претстава на Питер Брук. Професорот Владимир Милчин кој ја гледал претставата „Махабхарата“ во Атина, се запрашал: Каде може Брук да оди по еден таков врвен дострел, каков што бил „Махабхарата“, со која Брук, според професорот Милчин, ја заокружил својата театарска авантура. Одговорот го наоѓаме во неговата книга „Точка на пресврт“, и тоа уште во поднасловот: Четириесетгодишно театарско истражување 1946-1987. Со оваа книга, која доаѓа веднаш по претставата „Махабхарата“, кога Брук имал шеесет и три години, тој како да најавува дека заокружува една голема етапа од својот живот. Од тогаш па до денес, тој режира камерни претстави или претстави кои ги дефинира како „театарски истражувања“, се навраќа на операта, пишува и држи предавања за театарот и за Шекспир. Во 1995 година едно такво истражување е претставата „Кој е таму“, која претставува театарско истражување за Хамлет и големите театарски режисери на дваесетиот век: Едвард Гордон Крејг, Антонен Арто, Бертолд Брехт⁵⁸, Всеволод Мејерхољд и Константин Сергеевич Станиславски. Театарско истражување каде Брук го истражува човечкиот мозок се и двете претстави „Човекот кој“ и „Јас сум феномен“.

Во овој период Брук започнува циклус претстави кои се инспирирани од јужноафрикански писатели и актери. Прва претстава во овој циклус е „Воза Алберт“ од јужноафриканскиот писател и актер Атол Фугард, која ја работел со африканските актери Мамаду Диоме (Mamadou Dioume) и Бакари Сангаге (Bakary Sangare), кои веќе работеле со него во

„Махабхарата“. Оваа претстава која зборува за социјалната неправда и апархејдот во Јужна Африка, на забавен и комичен начин навлегува во многу интимни човечки ситуации.

Во 1999 година ја режира следната претстава од африканскиот циклус, „Костум“, на француски јазик (Le Coustume), исто така од јужноафриканскиот актер, новинар и писател Кан Темба (Can Themba). Претставата „Костум“ се случува, исто така, за време на апархејдот и тоа е обична љубовна приказна за неверството на една жена. Откако мажот ја фаќа својата сопруга со нејзиниот љубовник, решава да ја казни така што постојано ја соочува со нејзиниот грев: Таа мора постојано да живее со костумот на нејзиниот љубовник, кој избегал веднаш кога видел дека доаѓа сопругот.



4.1. Сцена од претставата „Костум“

Костумот на љубовникот, како метафора за неверството, ја придружува брачната двојка на секоја прошетка, на секој ручек, и секоја вечер е заедно со нив во нивниот брачен кревет, сè додека еден ден, неверната сопруга, по многу соочувања со своето неверство, едноставно умира, од срам или од болка.



4.2. Сцени од претставата „Костум“

Покрај оваа централна тема на неверството, во претставата се внесени и детали за случувањата во Јужна Африка кои имаат влијание врз однесувањето на ликовите. Претставата зборува и за тоа како суровоста во општеството се одразува во суровоста во личните односи.

Оваа претстава доживува голем успех на гостувањата насекаде во светот. Во 2013 година Брук повторно ја обновува претставата, овој пат на англиски јазик. Од февруари до април 2014 година, претставата ќе гостува на повеќе сцени во САД, од Њујорк до Лос Анџелес.

Од претставите кои се инспирирани од африканските автори, актери, режисери и раскажувачи, вредно е да се спомене и претставата „Тиерно Бокар“ од 2004 година, која во 2008 година била преработена во англиска верзија под наслов „11/12“. Оваа претстава, работена по текст на Амаду Хампате Ба (Amadou Hampaté Bâ) и во адаптација на Мари

Хелен Естиен, зборува за големиот, но скромен суфиски учител Тиерно Бокар, кој раскажува за внатрешните судири во Африка кои довеле до крвави масакри.



4.3. Сцени од претставата „11/12“ или „Тиерно Бокар“

Оваа претстава, заедно со претставите „Големиот Инквизитор“ по текст на Достоевски и „Смртта на Кришна“, требало да бидат дел од трилогијата на тема религиска нетолеранција.

Сите претстави од овој „африкански циклус“ имаат една заедничка карактеристика, а тоа е што во овие претстави многу често ликовите го раскажуваат дејството. Во овие претстави, кои преку животите на обичниот човек говорат за апархејдот во Јужна Африка, Брук како да се враќа на еден од корените на театарот, епското раскажување. Тука исто така постојат и елементи од театарот на Брехт.

Претставата „Фрагменти“, по текстови на Бекет, е уште една претстава во која Брук на гледачите им претставува еден прочистен театарски чин во неговата суштинска форма.



4.4. Сцени од претставата „Фрагменти“ по текстови на Бекет

Сите овие претстави, вклучително и оперите кои се режирани во овој период, „Дон Џовани“ (1999) и „Волшебната флејта“ (2011), ги одликуваат чиста сцена, неколку реквизити или елементи од сценографија во живи бои и сведеност на дејството во претставата на суштината. Истиве карактеристики ги има и претставата „Трагедијата на Хамлет“ која е режирана во 2000 година. Оваа претстава ќе биде посебно разгледувана во овој труд.



4.5. Сцена од операта „Дон Џовани“



4.6. Сцена од операта „Волшебната флејта“

Во 2008 година Брук го најавил своето повлекување од раководната позиција на Театарот Буф ди Норд. Во 2011, тој и Мишелин Розан го отстапуваат раководењето на театарот на Оливер Мантеи (Olivier

Mantei), заменик-директор на Париската компанија Опера комик (Opéra-Comique) и на Оливер Пубел (Olivier Poubelle). Иако се повлекол од челната улога во Буф ди Норд, таа година ја режира операта „Волшебната флејта“, во копродукција со театарот Пиколо во Милано. Веднаш по премиерата, оваа опера гостува на повеќе сцени во светот.

Оваа, 2014 година Брук ќе наполни 89 години, но вели дека не сака последните години од својот живот да ги помине како да е на пуст остров или во манастир. Затоа тој продолжува да го прави она што најмногу го сака: да работи со луѓе, да истражува и да чекори во непознатото.

Во април 2014 година ќе ја има својата најнова премиера која е најавувана како „Долина на зачудувачкото“ (The Wally of Astonishment), каде, како што вели, тој и неговите соработници „ќе зачекорат по долините и планините на човечкиот мозок“. Во оваа претстава, повторно ќе го истражуваат мозокот, но овој пат заедно со публиката која ќе биде соочена со „оние кај кои музиката, бојата, вкусот, сликите, сеќавањата... предизвуваат искуства со таква жестина што од еден до друг момент тие поминуваат од рајот во пеколот“. (Од најавата за претставата на официјалната страна на театарот Буф ди Норд).

Ова негово најново театарско истражување ме потсетува на паратеатарските работилници на Гротовски каде гледачите „глумеле“ заедно со актерите од лабораторијата. Дали со ова Брук сака да ги избрише границите меѓу театарот и животот? Да се надеваме дека ова ќе биде уште едно театарско искуство со кое Брук ќе ни открие уште некоја вистина за театарот и животот.

Во едно од неговите последни интервјуа, на прашањето: „По што сака да биде запаметен?“, Брук духовито одговара: „Единствена работа по која сакам да бидам запаметен е дека не сакам воопшто да бидам запаметен“.

д. Режиите во опера (хибридни жанрови)

Како голем љубител на музиката и уметноста, во балетските и оперските претстави играни на сцената на Кралската опера во Ковент Гарден, Брук често наоѓал бегство од секојдневието. Бил воодушевен од балетот Момчето и смртта (Le Jeune Homme et La Mort) на Роланд Петит (Roland Petit)⁵⁹, врз либретото на Жан Кокто (Jean Cocteau) во сценската изведба на Жорж Вакевич (Georges Wakhévitch)⁶⁰, и од Балетот Жар птица (L'oiseau de feu) според музиката на Игор Стравински) Овие 'величествени' поставки во кои тој го препознал своето руско потекло, го навеле не само да направи споредба со пуританската Англиска уметност туку и да преземе некоја акција: му пишал писмо на директорот на Кралската Опера Дејвид Вебстер (David Webster) наведувајќи му ги сите недостатоци на традиционално поставуваните опери а воедно се понудил да биде директор на продукција во Кралската опера со цел да помогне во рedefинирањето на оперската уметност. Давид Вебстер успеал пред управата на операта да се избори за позицијата на директор на продукција и оваа функција да му ја довери на Брук кој имал само 22 години. Како директор на продукција во периодот од 1947 до 1950 Брук имал задолженија да режира опери но и да води грижа за квалитетот на останатите продукции во Кралската опера. Тој исто така требало да ја координира работата на режисерите и дизајнерите во текот на подготовките на претставите. Брук сметал дека квалитетот на оперските продукции е во постојано опаѓање и дека било неопходно да се преземе нешто за да се одржи квалитетот на изведбите и по премиерата, зашто дотогашните директори единствено се грижеле за сјајот и луксузот на премиерните изведби.

Неговата прва опера во Ковент Гарден, Борис Годунов на Мусоргски, била изведена во мај 1948 година. Имало многу пофалби за визуелниот изглед на претставата меѓутоа од страна на пејачите имало отпор поради барањата кои Брук ги поставувал пред нив. Следните две продукции, Боеми и Свадбата на Фигаро биле успешни но прилично

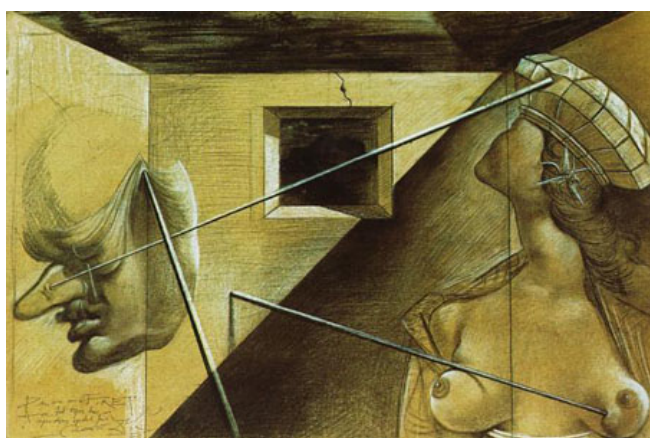
традиционални за разлика од операта Олимпијци, правена по либрето на Присли за која критичарите пак рекле дека Брук си дал премногу слобода во изразувањето.

Неговите идеи и методи биле премногу радикални за тоа време. Тој тешко можел да се справи со традиционалистите кои веќе имале зафатено важни места во операта, пред се музичкиот директор Карл Ранкл (Karl Rankl), како и големите оперски ѕвезди на кои им било важно единствено да се претстават пред публиката со својот глас. Тие немале време, желба, а и талент да го прифатат она што Брук го нудел како холистички метод во кој и **глумата и пеењето и сценографијата се подеднакво важни.**

Сметал дека може многу да се направи околу третманот на хорот, сценските движења и актерската игра која била сосема занемарувана од големите оперски ѕвезди. Критиките кои Брук им ги упатувал на оперските пејачи и барањата да поминуваат многу повеќе часови на проба и да посветуваат подеднакво внимание и на актерската игра и на пеењето, не биле прифатени ниту од пејачите ниту од раководството на Кралската опера во Ковент Гарден. Тоа недоразбирање се повеќе се продлабочувало и кулминирало по режијата на „Саломе“ од Ричард Штраус, за која сценографијата ја правел Салвадор Дали.



4.7. Од операта „Саломе“



4.8. Дел од сценографијата на Салвадор Дали

Неговата поставка на „Саломе“ во Ковент Гарден била оценета и од критиката и од управата како скандалозна, и само по четири изведби била симната од репертоарот. Со тоа на Брук му бил прекинат ангажманот на позицијата директор на продукција на Кралската опера во Ковент Гарден.

Брук продолжил успешно да режира во САД каде во Метрополитен операта во Њујорк ги поставува оперите „Фауст“ и „Борис Годунов“.

Своите идеи за тоа како би требало да се работи на една опера конечно успева да ги реализира во својот театар Буф ди Норд, во оперите „Трагедијата на Кармен“, „Дон Џовани“ и „Волшебната флејта“.

ѓ. Елаборација на доминантните принципи на избор на претставите што ги режирал, филмовите што ги снимил; начинот на селекција, клучни топоси (избор на автори, теми и актери)

Автори, драмски текстови, опери, театарски истражувања

Во текот на својата 70 годишна кариера Питер Брук режирал 80 драмски текстови и адаптации, 12 драми од Шекспир („Бура“ ја режирал дури 4 пати, „Хамлет“ 3 пати).

Режији по драмите на Шекспир:

Крал Џон/King John (1945),

Ненаграден љубовен труд/Love's Labours Lost (1946),

Ромео и Јулија/Romeo and Juliet (1947),

Мерка за мерка/Measure for Measure (1950),

Зимска бајка/Winter's Tale (1951),

Крал Лир/King Lear (1951 режија на CBS TV Њујорк),

Тит Андроникус/Titus Andronicus (1955),

Хамлет/Hamlet (1955),
Бура/ The Tempest (1957),
Крал Лир/King Lear (1962), (1964 Светска турнеја),
Бура/ The Tempest (1963 и 1968),
Сон на летната ноќ/*A Midsummer Night's Dream* (1970 турнеја во Америка),
Крал Лир/King Lear (1970 филм),
Сон на летната ноќ/*A Midsummer Night's Dream* (1972 Светска турнеја),
Тимон Атињанинот/Timon d'Athenes (1974),
Антони и Клеопатра/Antony and Cleopatra(1978),
Бура/ La Tempete (The Tempest)(1990)
Трагедијата на Хамлет / The Tragedy of Hamlet (2000),
Трагедијата на Хамлет / The Tragedy of Hamlet (2002 Телевизиски филм),
Трагедијата на Хамлет /La Tragedie de Hamlet (2002),
Љубовта е мојот грев/ Love is my sin (2009) Адаптација на избрани сонети од Шекспир).

Опери:

Боеми La Bohème (1948), Ковент Гарден, Лондон
Борис Годунов Boris Godounov (1948), Ковент Гарден, Лондон
The Olympiade (1949), Ковент Гарден, Лондон
Свадбата на Фигаро (The Marriage of Figaro) (1949)
Саломе (Salome) (1949) Ковент Гарден, Лондон
Фауст (Faust) (1953), Метрополитен опера Њујорк
Евгениј Онегин Eugene Onegin (1957) во Метрополитен опера Њујорк,
Трагедија Кармен The Tragedy of Carmen(1981) во Буф ди Норд
Impressions of Pelleas (1992) во Буф ди Норд
Дон Џовани Don Giovanni (1998) за фестивалот Aix-en-Provence
Волшебната флејта (The magic Flute) во Буф ди Норд

Филмови и ТВ адаптации

Модерато кантабиле, филм 1960

Кралот на мувите, филм, 1961

Крал Лир, филм 1969

Средба со исклучителен човек, филм, 1977

Махабхарата, 1985,

Трагедијата на Хамлет 2002 г.

Театарски истражувања

Оргаст

Средба на птиците

Човекот кој (Човекот кој ја замени својата жена за шапка)

Јас сум феномен



Од претставата „Човекот кој“



ПАТЕР БРУК

Зборот е како ракавица – нежив предмет на кој му се воодушевуваме во излог, па дури и во музеј. Но таа оживува кога раката влегува во неа – секоја нејзина нијанса, од банална до експресивна.

Зборот може да биде повеќе од ракавица. Тој е магнет. Кога е поставен над и во празен простор, додека се изговара, може да извади на површина материјал што бил закопан длабоко во потсвеста. А во некои посебни моменти, може да извлече материјал заеднички за целото човештво.

Ивадок од есеите за Шекспир
„За милоста“, 2013 г.

5. АНАЛИЗА

Пристапот по кој ќе бидат разгледани селектираните претстави и филмови ја следи теориската рамка која беше поставена. Освен основните податоци за претставите и филмовите за да се добие претстава за времето и условите во кои се работени претставите, селектираните филмови и претстави ќе бидат разгледувани и според клучните теориски топоси:

- односот кон текстот/драмската/филмската предлошка
- односот кон просторот – третманот на просторот во театарот, и филмот
- работата со актерите

5.1. Реконструирање на театарските претстави и анализа на филмовите

Во оваа анализа во целост беа реконструирани шест претстави (беа земени предвид и нивните ТВ адаптации) и четири филма од кои можеше да се детектира поетиката и естетиката на режиите на Брук:

Модерато кантабиле, филм 1960

Марат/Сад од Питер Вајс, Ројал Шекспир театар, тв адаптација, 1966 г.

Кралот на мувите, филм, 1961 г.

Крал Лир, филм 1969 г

Сон на летната ноќ, претстава 1970

Средба со исклучителен човек, филм, 1977 г.

Вишновата градина, претстава 1981

Махабхарата, 1985, „Интернационалниот центар за театарски креации”

Трагедија на Кармен, опера (хибриден жанр), 1987

Трагедијата на Хамлет од Шекспир, тв адаптација, 2002 г.

5.1.1. Модерато кантабиле

Првото претставување на Брук пред француската публика, со режијата на „Мачка на вжештениот лимен покрив“ од Тенеси Вилијамс⁶¹ во 1956 година во Театарот Антонен, не било многу успешно. Две години подоцна, Брук се двоумел дали да прифати да го режира текстот на Артур Милер „Поглед од мостот“, што веќе еднаш го режирал во Лондон. Мишелин Розан, во тоа време многу успешен агент на Артур Милер,⁶² Жана Моро,⁶³ Жан Пол Белмондо⁶⁴ и многу други познати и надежни имиња од светот на уметноста, го убедувала дека ако сака да започне успешна кариера во Франција, треба да ја прифати понудата, зашто текстот на Артур Милер „Поглед од мостот“ е сигурен хит.

Во 1960 година, додека Брук во Париз го режирал текстот на Жене „Балкон“, Мишелин Розан, која била блиска пријателка со Маргарет Дирас,⁶⁵ му предложила да направи сценарио по романот на Дирас, „Модерато Кантабиле“. Брук ја прифатил понудата, зашто една од неговите најголеми желби била да сними филм во Франција. Мишелин Розан, која одиграла многу важна улога во основањето на Интернационалниот центар за театарски истражувања во седумдесеттите години, има многу значајна улога и во создавањето на овој филм. Нејзиното пријателство со Маргарет Дирас и незината влијателност во светот на уметноста биле главен предуслов за обезбедување средства за снимање на овој филм. Таа и Маргарет Дирас, која веќе била успешна и позната по сценариото за филмот „Хирошима љубов моја“, успеале да обезбедат 80.000 фунти од независниот француски филмски продуцент Раул Ј. Леви (Raoul J. Lévy)⁶⁶ за реализација на филмот „Модерато кантабиле“.

За обезбедувањето на средствата за филмот придонела и големата популарност на Жана Моро која ја игра главната улога во филмот, улогата на Ан Дебаредес (Anne Desbaredes), жена на богат локален индустријалец, која живее во светот на летаргијата и единствена обврска и е да го носи својот син на часови по пијано.



5.1. Жана Моро во улогата на Ан Дебаредес

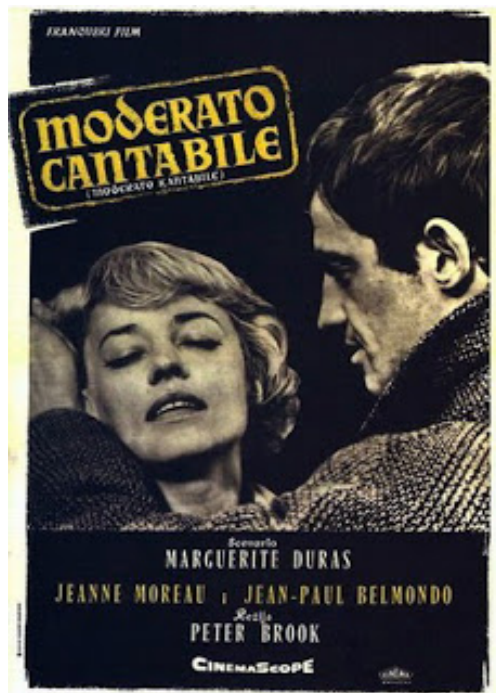
Мишелин Розан била агент на Жана Моро, но и на Жан Пол Белмондо, надежен актер кој ја добил главната машка улога во филмот.

Насловот на филмот „Модерато кантабиле“, кој соодветствува со насловот на романот, значи „умерено мелодично“, што е препорачано темпо за Сонатата бр. 4 од Антон Диабели (Anton Diabelli). Оваа соната како лајтмотив се провлекува низ целиот филм.

Интересно е дека филмот во различни земји бил прикажуван под различни имиња. На пример, во Англија филмот е познат под насловот „Седум дена и седум ноќи“, колку што трае и дејството на филмот („Seven days and seven nights“), во Италија под насловот „Приказна за една чудна љубов“ („Storia di uno strano amore“), во Германија „Часови полни со нежност“ („Stunden voller Zärtlichkeit“), во Бразил „Две мачни души“ („Duas Almas em Suplício“), во Данска „Убиството во Кафе Жиронд“ („Mordet i Café Gironde“), во Норвешка „Хипнотизирачка љубов“ (Hypnotisk kjærlighet“).

Ако ги споиме овие наслови, ќе го добиеме описот на дејството во филмот:

Приказна за една чудна љубов – по – Убиството во Кафе Жиронд – каде – Седум дена и седум ноќи – и – Часови полни со нежност – Две мачни души – доживуваат – Хипнотизирачка љубов!



5.2. Постери од различни земји за филмот “Модерато кантабиле”

5.1.1.1. Односот спрема текстот/драмската/филмската предлошка

Она што го заинтересирало Брук била навидум сосема едноставната приказна на романот: Богата жена се запознава со млад човек кој е работник во фабриката на нејзиниот сопруг и почнува со него да се среќава во локалната кафеана.

Однесувањето на главните ликови за еден мал град, сепак, било скандалозно и тоа му дало можност на Брук со овој филм да направи анализа на едноставните, но витални човечки искуства: љубовта, омразата, страстта. На сценариото работел заедно со Маргарет Дирас и Жерар Жарло (Gérard Jarlot), француски новинар и писател. Потоа Брук ја подготвил и книгата на снимање, која не била многу прецизна.

Во текот на работата на сценариото, Брук се обидува да дојде до суштината на драмата, но и за него и за Дирас биле многу важни деталите. Во филмот нема големи отстапувања од главната приказна на романот:

Ан Дебаредес секојдневно го носи својот син на час по пијано. Еден ден часот е прекинат од крик однадвор, од убиството кое се случило во кафе-ресторанот кој се наоѓа под станот на учителката по музика каде таа и нејзиниот син доаѓаат секојдневно. Пред заминувањето дома, забележува како полицијата го апси љубовникот кој ја убил својата сакана.



5.3. Сцена од филмот "Модерато кантабиле"

Ова убиство од страст станува нејзина опсесија и таа, против сите општествени конвенции, постојано се враќа во работничкиот кафе-ресторан каде се запознава со некогашниот работник во фабриката на нејзиниот сопруг, младиот Шовен/Chauvin (Жан Пол Белмондо), кој исто така секојдневно доаѓа во кафе-ресторанот.



5.4. Сцена од филмот "Модерато кантабиле"

Дејството се случува во текот на една недела и за ова време меѓу богатата госпоѓа Дебаредес и невработениот Шовен/Chauvin се развива романтичен однос, поттикнат од љубовта и смртта за која постојано разговараат. Секојдневните средби стануваат тема на озборување во малиот град, но тоа како да не ја засега госпоѓата Дебаредес која, најпосле, како да избегала од својот монотон живот. Измислените детали за трагичната и страсна љубовна двојка повеќе имаат сличност со животот на мадам Дебаредес отколку со починатата девојка.

Тие се попривлечни од богатиот живот во луксузната куќа во која не постои ништо освен бесмислените вечери кои ги приредува нејзиниот сопруг за неговите богати пријатели. Тие стануваат коавтори на фикцијата за односот на непознатата љубовна двојка и таа приказна станува приказна за нивната желба и страст која се развива во текот на деновите во кои тие се среќаваат.



5.5. Сцена од филмот "Модерато кантабиле"

Страста и романсата на трагичната љубовна двојка е она што недостасува во нејзиниот, а и во неговиот празен и трагичен живот. Тоа е она што и Брук и Дирас мислеле дека треба да се нагласи во филмот: Мртвилото во кое живеат ликовите, кое е разбудено од драмата на трагичната двојка во која пронаоѓаат возбуда и живот. Во филмот е нагласен контрастот меѓу монотонијата на нивниот животот и возбудата која ја доживуваат преку туѓата љубов, каква што тие никогаш нема да доживеат. Она што на почетокот претставувало бегство од монотонијата на животот на Ан, подоцна се претвора во опасна врска на два изгубени лика кои припаѓаат на сосема различни општествени класи и кои очајно бараат да бидат ослободени од своите окови, но длабоко во себе знаат дека тоа е невозможно.

Нејзиниот крик на крајот на филмот потсетува на крикот на убиената девојка од почетокот на филмот, со што е затворен кругот од кој никој во тој провинциски град не е способен да излезе, а најмалку главните ликови.

Крајната сцена е сцена во која брачната двојка се вози кон својот луксузен дом во кој владее празнотија и студенило.

5.1.1.2. Односот кон просторот

Филмот е сниман во малиот провинциски град Блај (Blaye) на реката Жиронд (Gironde) во близина на Бордо (Bordeaux) во текот на седум недели, а премиерата била на 25 мај 1960 година. По углед на филмовите од францускиот нов бран, и овој филм е сниман на вистински локации: станот на професорката по музика, кафеаната во која се среќаваат главните ликови, куќата и улиците на провинцискиот град.



5.6. Сцена од филмот "Модерато кантабиле"

Најголемиот дел од дејството се одигрува во кафеаната каде двојката се среќава во текот на тие седум дена.

Во филмот има уште неколку локации: станот на професорката по музика и куќата на мадам Дебрес, како и неколку сцени кои се случуваат пред кафеаната.

При снимањето на овој филм, големо влијание имал менторот на Брук, Жан Лик Годар, од кого користел идеи за монтажата на кадрите.



5.7. Сцени од филмот “Модерато кантабиле”

5.1.1.3. *Работата со актерите*

Брук се сеќава дека снимањето на филмот се одвивало со леснотија, во исклучително позитивна и пријателска атмосфера во која сè се решавало брзо. Екипата била подготвена секогаш да импровизира, па многу од сцените биле решени така што главните актери по пат на интуиција и импровизација дошле до решение.

За Брук, “Модерато кантабиле” бил експермент со кој сакал да види „дали е можно да се снимат скоро невидливата реалност; дали е можно снимајќи ја само површината, да се навлезе под површината, да се снимат емоциите кои се појавуваат само еднаш. Тој избегнувал да потенцира што и да е, го исфрлил сето она што ја засилува драматиката на приказната, светлото, музиката, монтажата, сакал со процес на целосна елиминација да дојде до вистинското расположение, идеја, конфликт и емоција (Trewin, 114).



5.8. Питер Брук и Жана Моро за време на снимањето на филмот „Модерато кантабиле“

Критиките што Брук ги добил за статичната камера произлегувале од мислењето дека тоа го прави затоа што тој пред сè е театарски режисер и дека и не знае ништо подобро. Но Брук вели дека тој тоа го направил сосема свесно, затоа што сакал да добие „камера која не коментира“, како нештото да се случува вистински, како да е документарно снимање на нешто недофатливо (Trewin, 112-113).

Брук веќе еднаш работел со Жана Моро, на претставата „Мачка на вжештениот лимен покрив“ од Тенеси Вилијамс во 1956 година во Театарот Антонен. Уште тогаш ја забележал извонредната непосредност во нејзината игра. Она што било значајно за него е што со неа успеал да воспостави телепатска врска, која многу го потсетувала на неговниот однос со Пол Скофилд. Во текот на снимањето се разбирале речиси без зборови. Тој бил воодушевен од нејзината целосна посветеност на улогата што ја играла, играла користејќи ги своите инстинкти, својата прилагодливост, без разлика дали тоа и се допаѓало или не.

Овде почнуваат да се гледаат некои елементи од етиката на Брук која подоцна јасно ќе ја артикулира низ своите есеи: дека во театарот (во случајов филмот) ништо не е поважно од актерот.

Преку актерската игра, односно преку долгите кадри во кои се следи внатрешното дејство на главните ликови, Брук сакал да го долови „темпо на самиот живот“. Во него, публиката треба да чита меѓу редови, односно тој сакал да го постигне она што подоцна го објаснува во своите книги говорејќи за празниот простор, дека публиката со својата фантазија треба да учествува во доживувањето на претставата. Така и овде, публиката мора внимателно да го следи секое движење на камерата која речиси документаристички ја забележува секоја промена на ликот на актерите.

Филмот во Кан бил едногласно прифатен од критиката, за разлика од Англија каде критиката била поделена. Некои критичари оцениле дека филмот е бавен, дека следи само едно расположение, додека пак други сметале дека тоа е нешто најдобро што било прикажано во 1961 година, истакнувајќи го емоционалниот и интелектуалниот интегритет во анализата на едноставните, но витални човечки искуства. Дејвид Стјуарт Хул, британски филмски критичар, бил восхитен од „совршената техника“ на Брук и рекол дека „Модерато кантабиле“ е премногу личен филм за да биде прифатен одеднаш.

Филмот, исто така, не доживеал некој поголем успех ни кај публиката. Поради слабиот одзив на публиката, филмот е прикажан во САД дури во 1964 година и доживеал многу лоши критики. Главната забелешка била дека дејството во филмот не е одиграно, туку само се подразбира.

Она по што овој филм е запаметен е одличната актерска игра на Жана Моро, која за улогата на Ан Дебаредес ја освоила наградата за "Најдобра актерка" на Канскиот филмски фестивал во 1960 година.

5.1.2. „Прогонот и убиството на Жан-Пол Мара како што го прикажуваат пациентите на душевната болница 'Шарантон' под раководство на Маркизот де Сад“, претстава/тв-адаптација, 1966 г.

Премиерата на претставата била на 20 август 1964 година во Театарот Олдвич. Со неа била заокружена „Сезоната на театарот на жестокост“, во која Брук заедно со група млади актери работел разни вежби со кои се обидувале да ја проверат/прикажат визијата на Арто.

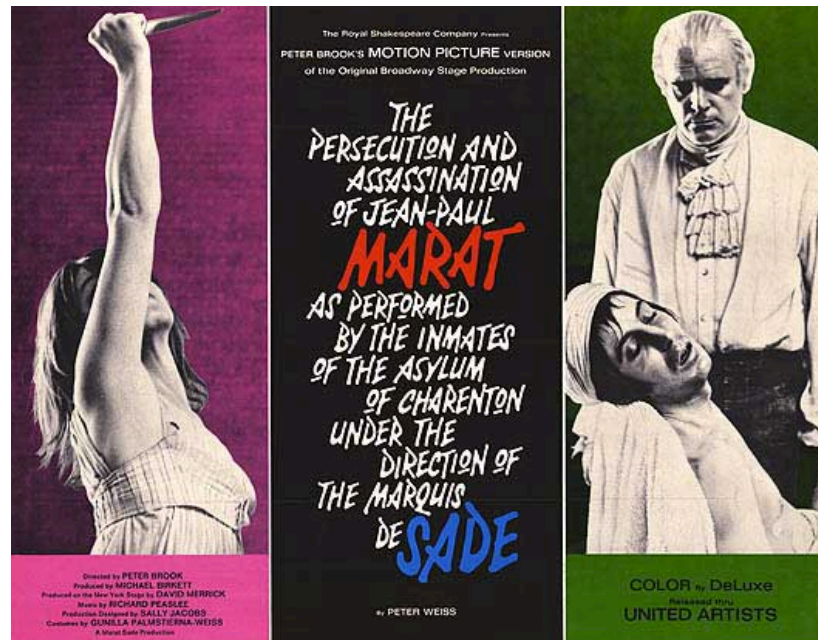
Во програмата на Театарот Олдвич за претставата „Мара/Сад“ е напишано дека појдовна точка за претставата е фактот дека во периодот од 1797 до 1811 година, директорот на лудницата во Шарантон Кулмие, воспоставил редовни театарски претстави како дел од терапијата на пациентите кои престојувале таму и дека во тоа време во Париз било „мода“ да се посетува лудницата и да се гледаат тие претстави.

По премиерата во Англија, истата година претставата била прикажувана во Театарот Мартин Бек во Њујорк. Во 1964 година претставата добила две највисоки театарски награди во САД: наградата „Тони“ за најдобра странска претстава, а Питер Брук добил награда за режија (Tony Awards).



5.9. Сцена од претставата „Мара/Сад“

Директорот на United Artists му понудил на Брук и на британскиот продуцент Давид Пикер (David Picker) 250 000 \$ за да ја снимат претставата „Мара/Сад“ и при тоа им дал целозна слобода да го направат тоа како што сакаат. Со овие средства, Брук и Пикер пресметале дека имаат најмногу 15 дена за снимање на претставата.



Со оглед на тоа што имале ограничено време, филмуваната верзија на претставата е многу блиска до нејзината оригинална поставка. Во исто време, Брук користел филмски јазик за да го избегне мртвилото што многу често се јавува кога се снима една театарска претстава.



Питер Брук за време на снимањето на претставата „Мара/Сад“

На пример, доаѓањето на Шарлота Корде е најавено на сосема театарски јазик: Корде прави движење дека чука на вратата, некој друг го прави звукот на чукањето и на отворањето на вратата и Корде влегува низ врата која што не постои. Сцени, кои се решени на ваков начин, ретко можеме да видиме на филм, но во оваа филмувана верзија на претставата ваквото решение на сцената сосема функционира.

Претставата е снимана со три до четири камери, кои постојано снимале од разни агли. Кога завршил со снимањето на претставата сфатил дека тоа што го добил како резултат е неговиот субјективен поглед кој сакал да го избегне во театар, зашто таму гледачот има слобода самиот да избере на што ќе се фокусира во сцените што ги гледа, а сепак да биде дел од еден простор каде постои заедничка енергија создадена од енергиите на актерите и сите останати гледачи во салата. Се разбира степенот на вклученост на гледачите е различен, зашто како и во приватниот живот, односите меѓу луѓето се развиваат толку колку што ќе им дозволиме.

5.1.2.1. Односот спрема текстот

Текстот на Петер Вајс „Прогонот и убиството на Жан-Пол Мара како што го прикажуваат пациентите на душевната болницата 'Шарантон' под раководство на Маркизот де Сад“, според Мајкл Кустов, Брук го добил од Мартин Еслин, во тоа време драматург во радиото Би-Би-Си, а според Тревин, од самиот Петер Вајс. Брук го прочитал текстот уште истата вечер, а во следните 24 часа текстот бил преведен.

Текстот е напишан во Источна Германија по Втората светска војна, и е граден врз филозофска дебата меѓу Мара и Де Сад. Тоа е текст за еден репресивен систем во кој „лудилото е шанса да се преживее. Тие општествени околности во кои подбивањето, критиката и побуната се

сметаат за велепредавство на татковината, ја диктираат сложената структура на оваа драма. Веројатно затоа Вајс дејството го сместува во душевна болница, каде пациентите си играат „некои сценички од минатото“ (реплика од претставата). „Мара/Сад“ е суров, крвав пресек на класната борба кој го поставува прашањето дали вистинската револуција произлегува од радикалната општествена промена или промената во себеси. Или подобро, дали вистинска револуција, онаква каква што во своите книги, трактати и прогласи ја пишуваат идеолозите, е воопшто можна.

Ова прашање е суштината на конфликтот на творецот на Француската буржоаската револуцијата Мара и на екстремниот индивидуалист Де Сад, кој е движечка сила на дејството во драмата. Низ полемиката на родољубот Мара и циникот Де Сад за смислата на Револуцијата, текстот жестоко говори за слобода на индивидуата наспроти здружувањата во име на доброто на родот, за моралот на големите водачи, бискупи и папи, за недоличноста на слободниот секс наспроти механичноста и обесчувственоста на целатот.

Во мај 1964 Брук се сретнал со Вајс во Берлин. Идејата на Брук била дека во претставата треба да има две спротивставени тенденции, артоовска, која бара од гледачот комплетно и интензивно вклучување, и брехтовска, која инсистира на отуѓеноста на гледачот. Вајс, пак, сметал дека ова е марксистичка, рационална драма, која требало да биде играна на емоционален начин.



5.12. Сцена од филмот Мара/Сад

Во оваа претстава Брук го следел доследно дејството на драмата на Вајс, кое се случува во душевната болница „Шарантон“ по Француската буржоаска револуција, поточно на 31.07.1808. Тоа е денот на премиерата на претставата за смртта на националниот херој Жан Пол Мара, која ја режира Маркизот де Сад. Дејствието на претставата се случува во екот на револуцијата и ги опишува настаните непосредно пред убиството на Мара (убиен е на 13.07.1793), за при крајот на претставата, на брзина да ја пренесе публиката во *тогашната сегашност*, во 1808.

Всушност Брук сметал дека овој текст говори за можноста за вистинска промена. За можноста за постоење револуција која нема да ги изеде своите деца. Сепак, и на крајот ова прашање останува neodговорено. Брук им остава на гледачите самите да одговорат на ова прашање.

5.1.2.2. Работа со актерите

Работата на претставата „Мара/Сад“ траела два месеци. Актерите со кои Брук работел веќе неколку месеци, во „Сезоната на театарот на жестокост“, сега требало да играат улоги на две големи личности од француската историја, како и пациенти од „Шарантон“ – параноици, шизофреници, нимфомани и летаргици. Поради тоа, процесот не започнал со работа на текстот, туку со работилници на тема „лудило“. Брук без да дава многу насоки, со денови барал од актерите да импровизираат „лудило“, велејќи им единствено дека треба да се препуштат на импровизациите бидејќи „не можат ништо да погрешат“.

Во текот на сите тие проби, Брук само внимателно го следел она што го импровизирале актерите, за по некое време да направи анализа на сето што се случувало на пробите. Во разговорите со нив ги наведувал да се сетат на разни случаи на лудило кои ги виделе, и барал да го имитираат или на некој начин да го илустрираат тоа, за во следната фаза да можат да одберат нешто што им е најблиско и што ќе може да го играат во

претставата. На тој начин, всушност, Брук ги водел актерите кон/низ процесот на елиминација на она што го сметале за некорисно и кон понатамошно развивање на она што го правеле за време на пробите, за да можат да го доведат до она ниво, кое ќе може да биде дел од претставата која што ја подготвувале. Сите тие импровизации биле толку интензивни што Гленда Џексон рекла дека „сите биле убедени дека ќе полудат“.



5.11. Сцена од Шарлота Корде (Гленда Џексон) во филмот Мара/Сад

Основната задача на актерите била да играат пациенти кои, пак, играат историски личности сосема несоодветни, драстично спротивни на нивната ментална/телесна попреченост.

Од другата страна на рампата се актерите кои ги играат ликовите на директорот на болницата Кулмие и неговите жена и ќерка пред кои се прикажува претставата. Кулмие е поддржувач на постреволуционерната влада на Наполеон, која сега е на власт. Тој го организирал (дозволил) создавањето на претставата, како дел од образовните активности на пациентите, но и поради најавената содржина која (би требало да) ги слави актуелните патриотски убедувања. Сепак, неговите пациенти имаат поинакви идеи и често, во полн интензитет и жар, ги изговараат

репликите и ги играат деловите што тој ги исфрлил или, пак, сцените од претставата ги користат како можност гласно да ги кажат своите ставови за Револуцијата, која, всушност, не само што длабоко ги изневерила нивните очекувања, туку и ги оставила боси и гладни. Затоа, во текот на играњето на претставата тој често интервенира, некои сцени да се прекинат или сосема да се исфрлат, но сепак останува фатен во сопствената стапица.

Во текот на пробите самиот Брук се соочил со насилството во себе и побарал од актерите и тие да се соочат со своето насилство. Ова било патот, сметал Брук, да ја натераат и публиката да се соочи со своето насилство. Исто така барал од актерите да ги анализираат сликите на Бројгел, Хогарт и Гоја, да посетат лудница и да гледаат филмови за лудници. Брук верувал дека единствениот метод кој може да даде резултат е фузија на неколку различни методи, сите со иста цел, „да го наведат актерот да придонесува сè повеќе и повеќе во текот на пробите, зашто секоја проба е жив процес“.

Драмата изобилува со сцени со насилство кои проникнуваат во срцевината на претставата или со својот нескротлив интензитет ја пробиваат претставата *по шевови*. Една од највпечатливите сцени е сцената на камшикувањето на Де Сад, кое тој самиот го диригира.

Сите околности кои се одредени во драмата на Вајс, го поттикнуваат актерот на дејствување во кое се препознава влијанието на *Театарот на жестокост* на Арто. Од друга страна, пак, во самата структура на драмата, која е всушност „драма во драма“, и во начинот на актерска игра што таквата структура го сугерира, (играње улоги, говорене текст, играње на сцените од позиција на пациент, дистанца), се навестува естетиката на Брехт.



5.12. Сцена од претставата Мара/Сад

Влијанието на Брехт се препознава и во сонговите кои се интегрален дел од текстот на Петар Вајс, како коментар на темите и проблемите што текстот ги допира. Сепак, не се работи за вообичаена употреба на сонгови во претстава. Тие не го следат праволиниски развојот на дејството и ликовите. Напротив, тие најчесто го предизвикуваат брехтовскиот ефект на алиенација, прекинувајќи го дејството со историски, социјални и политички коментари. За ваквиот начин на користење на сонговите придонел и фактот што дел од сонговите биле создавани за време на самите проби. Ричард Пеасле (Richard Peaslee) кој ја работел музиката за претставата според текстовите за сонговите на Вајс, веќе работел со Брук за време на подготвувањето на сцените од Паравани и бил запознат со работата во Театарот на жестокост. Некои од сонговите биле напишани однапред, заедно со адаптацијата на текстот од германски на англиски која ја направил Адријан Мичел (Adrian Mitchel). Во текот на подготвувањето на претставата Брук барал да се направи музика која не била планирана, како на пример валцот на Шарлота Корде.

Во самиот текст на Вајс, стоела назнака дека на сцената треба да има пет музичари. Во претставата актерите свират и пеат во живо, зашто

Брук не сакал сонговите да бидат снимени за да не се губи од интензитетот на актерската игра.

Во продолжение е даден прегледот на сонговите:

1. Чествувањето на Мара
2. Валцерот на Корде
3. Песна и пантомима за пристигнувањето на Шарлота Корде во Париз
4. Реакцијата на народот
5. Тие дебели мајмуни
6. Кутриот стар Мара
7. Еден ден тоа ќе се случи
8. Кутар Мара во кадата си седиш
9. Кутриот стар Мара (се пее повторно со поинакво темпо)
10. Песна и игра за копулацијата
11. Петнаесет години славни (интерпретација на Марсељезата)
12. Финале



5.13. Пеачите, Маркиз Де Сад и Жан-Пол Мара од филмот Мара/Сад

5.1.2.3. Однос спрема просторот

Доминантен мотив и визуелна одредница на оваа претстава е болничката бања во лудницата. Сценографијата за оваа претстава била на Сали Џејкобс (Sally Jacobs)⁶⁷, која барала начин како да ја реализира идејата на Брук да има мали базени на сцената. Наместо тоа, таа предложила када што е поставена на даски кои во текот на претставата се вадат.



5.14. Сцена од филмот Мара/Сад

Сцената со болничката бања, Брук ја користел во „Сезоната на театарот на жестокост“, во сцената која била прикажувана пред публиката под наслов Јавна бања, каде било извршено ритуално капење на Гленд Џексон. Сценографката Сали Џејкобс, која била дел од „Сезоната на театарот на жестокост“, повеќе како некој кој што ги следел пробите и кој правел скици од нив, станала еден од најзначајните соработници на Брук и со неа Брук прави промена на визуениот израз на своите претстави.



5.1.3. Господарот на мувите, филм, 1961 г.

При крајот на педесеттите години Брук чувствувал целосна заситеност од театарот. Токму во тој период, англискиот театарски критичар Кенет Тунан (Kenneth Tynan) му го дал романот на Вилијам Голдинг (William Golding) „Господар на мувите“ (The Lord of the Flies) велејќи му дека би требало да најде начин да направи филм според овој роман. Откако го прочитал, Брук навистина посакал да режира филм според тој роман, но открил дека авторските права за филмот веќе му биле дадени на Студиото Еалинг (Ealing Studio), и тоа само за 2.000 фунти.

Студиото Еалинг веќе правело првични планови за снимање на овој филм (било направено сценарио и предвиден буџет од 200.000 фунти), но сепак, по извесно време, студиото се откажало од овој проект и ги продало авторските права за 9 пати повисока цена.

Брук и неговиот пријател, многу успешниот холивудскиот продуцент Сем Спигел⁶⁸ се договориле Брук да го режира овој филм, а Спигел да обезбеди средства за снимањето. Со оглед на тоа што не барал големи средства, Брук мислел дека неговиот пријател ќе му даде одврзани раце при режирањето на филмот, но напротив, имал огромно несогласување со Спигел кој, по цела година работа на подготовките за снимање, се откажал од филмот. По цела година пауза, Брук нашол нови продуценти за филмот: Луис Ален (Lewis Allen) и Дана Хоџдон (Dana Hodgdon), кои на почетокот обезбедиле 80.000 фунти, од кои за авторски права за сценариото, на Спигел му биле дадени 50.000 фунти.

Брук успеал да го започне снимањето на филмот во многу скромни услови, само со преостанатите средства. Подоцна биле обезбедени уште средства за да може да се доврши филмот, но сепак обезбедениот буџет подразбирал многу ограничувања за екипата. Најголемиот дел од средствата биле потрошени на грижа за децата и за филмска лента.

Брук имал големи потешкотии во реализирањето на филмот а сè што сакал на почетокот било: мала сума пари, деца, камера и плажа! Сценарио не му било потребно, сценариото го барале продуцентите, кои на крајот заклучиле дека „Господар на мувите“ е премногу ризичен проект и дека не е паметно да вложуваат средства во филм за група деца заробени на пуст остров.

5.1.3.1. Однос спрема текстот

Романот на Вилјам Голдинг „Господарот на мувите“ оставил огромен впечаток на Брук и тој бил свесен дека ќе биде многу тешко да се пренесе убавината на тој роман на големиот екран.

Кога го прашале зошто сака да го сними филмот „Господар на мувите“, Брук рекол дека романот покажува колку лесно луѓето можат да се претворат во дивјаци и како можат дури и децата, кои ги сметаме за невини суштества, без разлика што потекнуваат од добри семејства, да имаат несогласувања околу бесмислени работи и да станат толку сурови па дури и да извршат убиство.

На самиот почеток Брук користи фотографии од училишниот живот на децата, хорот каде што пееле, училиштето, нивните родители, со цел да го определи контекстот до моментот кога децата биле евакуирани, пред авионската несреќата која се случила.

Главните ликови во романот на Голдинг се група англиски ученици на возраст од 5 до 12 години, кои по авионската несреќа остануваат заробени на еден ненаселен остров сè додека не биле спасени од британски поморски војници.



5.15. Фотографии од почетокот на филмот „Господар на мувите“

Децата, кои во училиштето се однесувале примерно, посетувале хор и ревносно ги извршувале своите задолженија, за изненадувачки кратко време почнале да се напаѓаат и да се однесуваат дивјачки еден спрема друг, како да не се свесни дека во нив е родено злото или дека влегол духот на изопаченото човештво, кој сè повеќе се манифестираше во нивното однесување, што довело до смрт на две момчиња.



5.16. Фотографии од филмот „Господар на мувите“

Романот, всушност, е алегирија за злото, симболизирано во главата на смрдливата свиња, надената на стап, која претставува симбол на Белзебуб, буквално преведен како Господар на мувите.



5.17. Белзебуб од филмот „Господар на мувите“

На сценариото за овој филм почнале да работат повеќе сценаристи. Најпрвин, уште додека авторските права биле на Студиото Еалинг, на сценариото работел Најџел Нил (Nigel Kneale). Подоцна, Сем Спигел го ангажирал сценаристот Петер Шафер (Peter Shaffer) да работи заедно со Брук на подготовката на сценариото, но истовремено, тајно, го ангажирал и сценаристот Ричард Хјуџ (Richard Hughes), и тој да прави своја верзија за филмот.

Најголемите несогласувања што Брук ги имал со Сем Спигел во подготовките за филмот биле токму околку сценариото. Спигел сакал најпрвин да го смени името на филмот, а потоа давал сугестии како да се направи сценариото, што подразбирало сосема да се измени приказната на Голдинг, на пример, наместо само момчиња, на островот да се појават и девојчиња, со кои момчињата ќе се сретнат и ќе започнат да комуницираат, па дури отишол дотаму, некои од децата да имаат интимни релации. Тоа било сосема неприфатливо за Брук, бидејќи таа приказна веќе не била приказната од романот на Голдинг, туку комплетно некоја друга приказна.



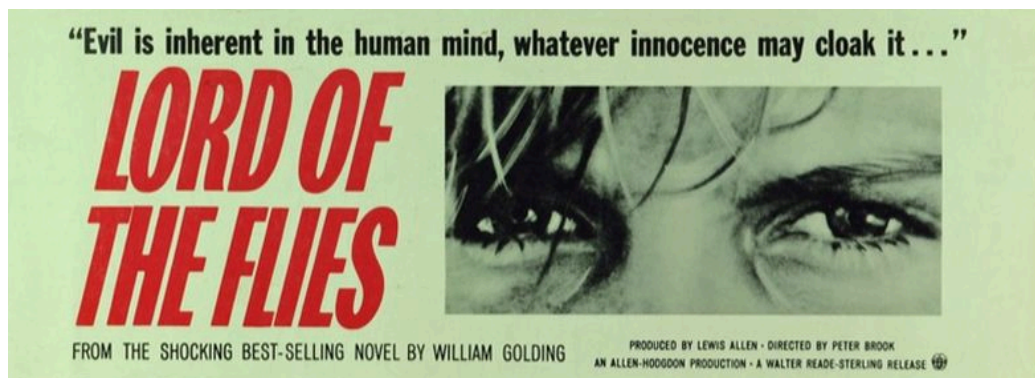
5.18. Фотографии од филмот „Господар на мувите“

Брук многу често прави адаптации на текстовите за своите претстави, но без разлика дали се работи за адаптација на роман или драмски текст, тој ја почитува главната идеја на авторот и од текстот ја извлекува суштината. Она што Спигел го барал од него и од Шефер било непочитување на авторот, на основната идеја и на приказната на романот и Брук на тоа не можел да се согласи, дури и по цена да не го снимат филмот.

Брук и Петер Шафер направиле осум разни верзии, но никако не можеле да најдат разбирање со Спигел, кој на крајот го напуштил проектот и се посветил на работа на филмот „Лоренс од Арабија“, кој бил многу поважен проект за него и кој му донел многубројни престижни филмски награди, меѓу кои и 6 оскари. Спигел им ги продал на новите продуценти авторските права за романот на Голдинг, по што Брук продолжил да работи на филмот.

Средствата што ги имале на располагање кога се одлучиле да продолжат со снимањето на филмот, не овозможувале да се реализира шестчасовното сценарио коешто тој го подготвил со Шафер. На крајот,

Брук со жалење морал да ги напушти сите верзии на сценаријата што дотогаш биле направени, и се нафатил самиот да работи на сценариото, и тоа на малку необичен начин: Пред самото снимање, тој им го читал на момчињата кои играле во филмот делот од романот кој требало да се снима, а потоа момчињата требало да ја одиграат таа сцена со импровизиран текст. Брук им помагал кажувајќи им какви реплики треба да кажуваат. Брук го презел овој чекор бидејќи знаел дека ќе биде поавтентично ако им дозволи на децата самите да го импровизираат дијалогот, отколку ако тој им го напише и ако децата треба да научат да кажуваат туѓи реплики. Резултатот бил скоро документаристички.



5.19. Постер за филмот „Господар на мувите“

5.1.3.2. Односот спрема просторот

При изборот на локацијата за снимањето на овој филм, биле посететени неколку места во Шпанија и Африка, но, на крајот, филмот е снимен на островот Виекес на брегот на Порторико. Островот, кој бил во приватна сопственост на Вулворт (Woolworth), бил преубаво место со палми по должината на морскиот брег. Островот им бил отстапен за снимање бесплатно, само со барање да му се оддаде признание на Вулворт на одјавната шпица на филмот.



5.20. Островот Виекес на брегот на Порторико

Наместо убавите и долги плажи, Брук во филмот најчесто ги користи стрмните каменести предели на островот, каде децата започнуваат сè поостро да се однесуваат еден спрема друг.

Локацијата на која се снима филмот личи на рајска градина, но децата со своето однесување успеваат да ја уништат таа убавина и рајот да го претворат во пекол. Затоа на гледачот, по завршувањето на филмот, не му остануваат во сеќавање убавите предели, туку острите карпи и камења од кои е убиен Пиги.



5.21. Локации каде што е снимен филмот „Господар на мувите“

5.1.3.3. Работа со актерите

Слично како што италијанскиот режисер Бернардо Бертолучи сакал повеќе да работи со натуршчици отколку со професионални актери, заради нивната непосредност, така и Брук сметал дека со децата може да постигне одлични резултати зашто тие не се „заробени во глумата“. Тој чувствувал дека за да може да се приближи на квалитетот на романот на Голдинг, треба да ги користи едноставноста и реализмот во работата со актерите/децата.

За аудицијата за филмот, во некој англиски весник во Америка бил објавен следниов текст: Зошто да бидете главни само во училиштето, кога може да бидете Господар на мувите? Се бараат 12/13-годишни момчиња за снимање професионален филм во јуни и јули. Многу англиски семејства кои живееле во Америка биле заинтересирани не само да ги донесат своите деца на аудиција, туку и на големо изненадување на Брук, немало воопшто проблем да ги остават децата сами два месеци да работат со екипата на снимањето на филмот.

За потребите на филмот, низ аудиција поминале три илјади момчиња за, на крај, да бидат одбрани 35 на возраст од 7 до 15 години. Некои од главните ликови биле одбрани во последен момент.



5.22. Пиги и Ралф во филмот „Господар на мувите“

Пиги, еден од главните ликови во филмот, испратил писмо до Брук во кое едноставно пишувало: Драг господине, јас сум дебел и носам наочари. Испратената фотографија го воодушевила Брук, па малиот актер бил веднаш викнат да игра една од главните улоги. Џејмс Обри (James Aubrey), кој играл, исто така, една од главните улоги, улогата на Ралф, бил пронајден само четири дена пред снимањето на филмот.

Најпрвин било планирано во филмот да играат деца од Англија, но бидејќи буџетот на филмот бил многу ограничен, на крајот Брук, сепак, се одлучил децата кои играле во филмот да бидат англиски момчиња кои живееле во Америка. На децата им бил понуден само мал џепарлак, и можност да добијат ситна сума пари ако филмот успее да оствари некоја заработка. Децата биле воодушевени дека ќе играат на филм, иако отпосле увиделе дека тоа е тешка и напорна работа.



5.23. За време на снимањето на филмот „Господар на мувите“

Брук сметал дека е погрешно тврдењето дека сите деца знаат да глумат, но сметал дека децата се сензитивни и дека логично дејствуваат, зашто сакаат да знаат што прават и зошто го прават тоа. Тој умешно го користел тоа, наизменично давајќи им на децата можност да играат спонтано, но, исто така, во многу моменти им давал конкретни инструкции кои децата ги следеле.



5.24. Брук за време на снимањето на филмот „Господар на мувите“

Сепак, поголемиот број од сцените во филмот се решени/работени според принципот на импровизации. Откако ќе им ги дадел главните насоки, Брук ги пушташе децата тоа да го одиграат и скоро сè било снимано со една главна камера и со пропратна камера која требала да ги забележи непланираните случувања кога актерите/децата не биле свесни за своите реакции. Овие снимки подоцна во монтажата служеле за да се дополнат главните кадри. Резултатот бил 60 часа снимен материјал, кој потоа скоро цела година бил монтиран во Париз, од кој е направен 90-минутен филм. Скоро една третина од филмот е снимен со пропратната камера, со која била забележана спонтаната и чиста игра на децата, што некои критичари и гледачи сметале дека е еднаква на аматеризам или документарен филм.

Иако филмот е правен со многу мал буџет и под голем притисок поради недостиг на време, сепак бил многу близок до романот на Голдинг и имал забележителен комерцијален успех. Се смета дека е еден од најуспешните филмови кои ги режирал Брук.

5.1.4. Крал Лир, филм 1969 г

Во текот на својата кариера, Питер Брук неколку пати ја обработувал Трагедијата на Шекспир „Крал Лир“. Во 1953, во рамките на една телевизиска и радио работилница поддржана од Фондацијата Форд, Брук соработува со Орсон Велс. Како резултат на таа работилница, направен е телевизиски филм каде Орсон Велс ја играл насловната улога, додека улогата на Корделија ја играла Наташа Пери. Во оваа адаптација, скратен е целиот подзаплет и дејството го сведува само односот на Лир и неговите ќерки. Она што било планирано да биде 90-минутно сценарио завршило како 74-минутен филм за кој Алистер Кук, (Alister Cook), британско-американски новинар изјавил, дека резултатот е толку добар, што дури и да имал на располагање 3 часа, Брук ќе го сместел дејството во 74 минути и тоа ќе било доволно. Објаснувањето и на Брук и на Алистер за тоа, зошто Елизабетанските драми траеле најмалку 4 часа, било дека главните актери требало да се одморат, па за да не мораат да бидат постојано на сцена, на главното дејството му биле додавани содржини кои и не се толку битни. Оваа верзија на Крал Лир е прикажана на 18 октомври 1953 година на CBS Television (**Helper and Loney, 1998:59**).

Во 1962 година, кога Брук ја режирал оваа трагедија во Кралскиот шекспировски театар во Стратфорд на Авон, имал 37 години и веќе бил еден од најзначајните театарски режисери во Европа. Во овој период, тој што туку дошол на чело на Кралскиот шекспировски театар во Стратфорд на Авон и имал можност да ги испроба своите нови идеи. Премиерата на претставата била на 12 ноември 1962 година а на 15 декември претставата била префрлена во Олдвич театарот во Лондон. По успешната сезона во Лондон, претставата гостувала во Париз на Театарот на нациите (Theatre des Nations) каде добила две признанија. Турнејата продолжила во Берлин и некои градови во Источна Европа и Советскиот Сојуз, а во 1964 претставата имала голема турнеја во Соединетите Американски држави. Во 1969 година претставата „Крал Лир“ е адаптирана во филмувана верзија.

5.1.4.1. Односот спрема текстот

Брук смета дека трагедијата „Крал Лир“ е една од најдобрите но и најтешките драми на Шекспир, а воедно и дека претставува ремек дело во драмската уметност. Брук сметал дека на такви ремек дела како „Крал Лир“, е невозможно да се направи адаптација а да не бидат изгубени важни слоеви од драмата. Иако тој еднаш веќе работел на текстот „Крал Лир“ и направил адаптација во која бил отстранен целиот подзаплет, тоа го правел во рамки на дадената телевизиска работилница и тој процес сосема се разликувал од поставувањето на „Крал Лир“ како целовечерна претстава.

Кога започнал да ја поставува оваа претстава во Кралскиот шекспировски театар во Стратфорд на Авон, ги прегледал сите претходни верзии на „Крал Лир“ кои биле правени низ годините наназад, за да открие што се добива а што се губи при секој таков обид. Иако во секоја скратена верзија пронаоѓал смисла на таквиот зафат, сепак текстот со тие скратувања губел од својата целина. Затоа Брук одлучил да работи со интегралниот текст од оригиналната верзија на „Крал Лир“. Сепак, во текот на пробите, сметал дека било потребно да се направат некои интервенции, односно да се скратат оние реплики кои не придонесувале за нагласување на мракот и тегобноста во неговиот концепт. Такви биле репликите на Кент и Едгар во кои се зборувало за нивните чувства, репликите на слугите кои изразувале жалење за кралот, како и текстот во кој се зборува за тагата на Корделија кога слушнала за судбината на својот татко. За Брук биле особено проблематични местата со Едгар, неговата трансформација во просјак, па затоа мислел дека е потребно заедно со актерите да откријат какво место да му дадат во претставата. Во текот на пробите, преку импровизации бил решен проблемот со браќата Едгар и Едмунд, и тука всушност била направена најголемата интервенција при работата на оваа постановка на „Крал Лир“.

Во филмуваната верзија која е снимана во 1970 година, осум години по претставата, повторно се изоставувани цели сцени од трагедијата. Тој си зел комплетна слобода во користењето на текстот и заплетот за да може да ја оствари својата намера и да го нагласи пустошот и безначајноста на човекот наспроти безмилосната и сурова природа која одлично претставена со огромните снежни просторства. Филмот е сниман во црно/бела техника, што придонесува за таквиот впечатокот.

5.1.4.2. Однос спрема просторот

Претставата „Крал Лир“ е играна од Кралската шекспировска компанија на сцената на Меморијалниот театар на Стратфорд на Авон, а подоцна, на сцената на Олдвич театарот во Лондон.

Она што е многу важно за приодот на Брук кон оваа претстава е влијанието на Јан Кот и неговиот есеј „Крал Лир или крајот на играта“, кој е објавен во книгата: „Шекспир-наш современик“, каде го излага апсурдниот поглед на светот на Семјуел Бекет. Темата на овој есеј е Лир, човек уништен од универзумот, без причина.



Пол Скофилд во улогата на Крал Лир

Ова се гледа и во соголеноста на сцената, каде Брук го нагласил распаѓањето на сите вредности и распаѓањето на светот на Лир. За ова придонело отфрлањето на скоро целата сценографија за претставата, на само две недели пред премиерата. Брук оставил само некои неопходни елементи, како на пример металните плочи кои наликувале на гилотина, кои биле користени за правење на бурата.

Целата сцена во поширока смисла означувала празнина на еден веќе брутално уништен свет. Оваа претстава исто така се смета за една од највлијателните во тоа време според нејзината визуелна едноставност.



5.25. Крал Лир бара ќерките да му ја докажат својата љубов и посветеност кон него



5.26. Гонерила во својата куќа откако е уништена од следбениците на Лир

Во 1969 година, Брук започнал со снимањето на филмот „Крал Лир“. Адаптирањето на претставата во просторот кој бил одбран не е ни малку едноставна работа. Самиот факт дека театарската претстава е оттргната од театарскиот простор претставува големо прилагодување за актерите особено ако начинот на кој се снима претставата бара сосема поинаква актерска игра од онаа кога претставата се играла во театарски простор.

Актерите требало да ја прилагодат својата игра за камера, во простор кој во еден голем дел сосема се разликувал од сцената на која ја играле претставата и кој одговарал на потребите на снимање на еден филм.

Брук и продуцентот на филмот Лорд Биркет, требало да одлучат каде ќе биде сниман филмот, да одберат локација која ќе одговара на местото и условите во кои се случува драмата на Лир. Решението е најдено на далечниот север, во Данска, во тундрата северно од Јутланд, каде на околу триесетина километри не постоела ниту една единствена куќа. На таа локација, меѓу две замрзнати мориња, изградена е тврдината каде што е сниман филмот. Условите за снимање биле многу тешки бидејќи се снимало на температури и до -30 степени.



5.27. Местото каде што се снимал филмот „Крал Лир“ во режија на Питер Брук

Критиките за филмското остварување на „Крал Лир“ во режија на Питер Брук биле поделени: некои сметале дека е тоа значајно кинематографско достигнување додека пак други сметале дека оваа адаптација на „Крал Лир“ претставува ограничување и нарушување на Шекспировите драми.

5.1.4.3. Работа со актерите

Насловната улога во оваа претстава му била доделена на Пол Скофилд, актерот со кој Брук уште од правата средба во 1947 година воспоставил исклучителен однос, кој се одржал во сите претстави кои ги работел со него.



5.28. Пол Скофилд во претставата Крал Лир

Скофилд тогаш за прв пат се сретнал со останатите актери кои играле во претставата. Улогите на неговите ќерки ги играле: Ирена Ворт (Гонерила), Дајан Риг (Корделија) и Пејшнс Колиер (Регана). Улогата на дворскиот шут му била доделена на Алек Мек Ковен, Едгар го играл Брајан Мураи, Едмунд-Јан Ричардсон а Алан Веб улогата на Глостер. Асистент на оваа претстава бил американскиот режисер Чрлс Маровиц со кој Брук подоцна продолжил да работи во „Сезоната на театарот на жестокост“. За време на пробите, Маровиц водел дневник кој е драгоцен извор во процесот на реконструкција на претставата Лир. Дел од овие записи Маровиц најпрвин објавил во влијателното театарско списание „Бис“ (Encore) кое излегувало во периодот 1954-1965 а подоцна, зимата 1963 година, објавил додаток во „Тулејн Драма Ривју“ (Tulaine Drama Review, Volume 8, No. 2).

Во овој дневник Маровиц не прави документиран запис на секојдневните проби, туку дава осврт на одделни теми, прашања или проблеми кои се јавувале во текот на пробите. Тој дава осврт на првите разговори со Брук во врска со поставувањето на претставата, првите читања на текстот, пробите на сцена, првиот прогон, костимската проба, сценографијата, и пробите сè до премиерата.

Според Маровиц, за Брук трагедијата на Шекспир „Крал Лир“, претставувала „серија интелектуални нишки, кои само претставата може да ги поврзе“. На пробите со актерите им претходеа повеќе средби на Брук и Маровиц, во кои тие дискутирале за текстот, при што секогаш се наметнувала бекетовската референтна рамка, бидејќи и двајцата сметале дека светот на Лир, како и светот на Бекет, биле во постојано распаѓање.

На првата проба со актерите Брук зборувал на важноста и големината на текст како „Крал Лир“ кој е како „планина чиј врв никогаш не бил освоен“. Првата, како и следните неколку проби биле посветени едноставно на читање на текстот, анализа и дискусија, при што, овој процес не се разликувал многу од тоа како вообичаено се работи при поставување на некоја претстава. Брук повремено ги провоцирал актерите со некои забелешки за ликовите што ги играле, но само толку, колку да побуди интерес кај нив и да им даде насока за размислување. Брук многу често знаел прашањето поставено од актерите, да им го врати ним, и да побара од нив мислење/одговор на истото, затоа што сметал дека одговорите мора да си ги даде самиот актер. На тие проби Брук го кажал следново: „Најважниот фактор на пробите е заморот. Кога сте толку исцрпени од справувањето со некој проблем, кога мислите дека не можете веќе, одеднаш ќе се појави нешто. Тоа е тој маѓичен момент во пробите кога одеднаш сте пронашле нешто.“ (*Williams, 1988:6-9*).

На следните проби актерите се справувале со стихот, поточно, со барањето на акцентите во стихот. Советот што Брук им го дал на

актерите во врска со кажувањето стихови, бил, дека во секој стих треба да има еден, а најмногу два акценти, но при нагласувањето, треба да се внимава да не се влезе во ритам, зашто во тој случај, кажувањето на стиховите може да заличи само на убава музика, а да не се добие значењето на текстот.

Брук ги поттикнувал актерите да се движат слободно на сцената и да експериментираат, да го бараат своето чувство за тоа кои движења треба да ги направат. Дури и кога ќе забележел дека движењата на актерот не се во сооднос со текстот што бил говорен, Брук ги оставал актерите некое време, без да им даде било каква забелешка, затоа што сметал дека е многу повредно самите да откријат дали нивните движења се соодветни или не, за тоа што го прават или не се. Тој интервенирал, само во случај кога актерот не можел сам да ја забележи таа недоследност.

Неговиот приод во пробите бил експериментален, па тој, и себе си, и на актерите им давал доволно простор да откријат дали тоа што било добро или лошо на вчерашната проба, е нешто што треба и понатаму да се развива или да се елиминира. Од она до што ќе се дојде како решение на пробите, зависи во која насока ќе се оди понатаму, бидејќи едно прашање или решение секогаш повлекува друго.

Неговиот приод при создавањето на претставите бил инстинктивен. Тој самиот направил аналогија, дека неговата работа на пробите е како на модерниот сликар, кој на платното става една црвена точка, па потоа мисли дека би било добро да додаде зелена, да направи една или друга линија. Секогаш кога некој актер ќе прашал, кое решение да го одбере, Брук одговарал: „Не знам“!, со што всушност им давал простор на актерите и понатаму да размислуваат, за да дојдат до многу повеќе алтернативи од оние кои ги имале како решение на почетокот.

Во оваа насока биле користени и импровизациите, кога на актерите им биле задавани разни околности во кои тие требало да дејствуваат. Постарите актери не ја гледале смислата од импровизациите, затоа што сметале дека сè е кажано во текстот. Но Брук сметал дека доколку

импровизациите се следат внимателно, можно е да се отворат нови можности кои не се гледаат секогаш во текстот. Тој секогаш по импровизациите разговарал за користа и опасноста од импровизациите. Меѓу актерите имало такви, кои постојано појавувале отпор спрема импровизациите, што придонесувало за апатија за време на пробите. Таквиот однос, во кој актерите одбивале да експериментираат, и единствено им било важно да ги говорат правилно стиховите, за Брук била застрашувачка појава, со која се борел во текот на повеќето проби.

На првиот прогон, било забележано дека претставата има проблем со ритмот, бидејќи актерите ги кажувале своите монолози, како тука да завршува претставата, како да нема ништо после нив. Затоа Брук поминал доста време во објаснување што значи континуитет и структура на претставата. Во текот на првата изведба пред публика, Брук им дал сугестија на актерите да не играат во полн интензитет, за да можат да ја зачуваат енергијата за премиерната изведба, што дало зачудувачки резултат: сите анализи, сите односи дошле на свое место



5.29. лево: Корделија (Дијана Риг/ Diana Rigg) одбива да ја изрази својата љубов на татко си (Пол Скофилд) десно: Лир разбеснет откако Корделија одбива да ја изрази својата љубов кон него донесува одлука да и го одземе нејзиниот дел од наследството и да го подели меѓу нејзините сестри

Претставата била проследена со овации какви што дотогаш немало во Стратфорд на Авон и се смета за пресвртница во интерпретирањето на Шекспировите трагедии.

5.1.5. Сон на летната ноќ, претстава 1970

Претставата „Сон на летната ноќ“ од Вилијам Шекспир, во режија на Питер Брук, премиерно била одиграна на 27 август 1970 година од Кралската шекспировска компанија во Меморијалниот театар во Стратфорд на Авон и таа се смета за една од револуционерните претстави не само во Британија туку и во светски рамки. Суперлативите со кои е опишувана режијата на Брук за таа претстава одат дотаму што се вели дека, дури и да не направел ниту една претстава по „Сон на летната ноќ“, Брук си го обезбедил местото во историјата на светскиот театар.

Од 20 јануари до крајот на април 1971 година, претставата гостувала во неколку поголеми градови во САД и Канада: Њујорк, Чикаго, Бостон, Филадельфија, Торонто. Ова е една од најуспешните и најгледани претстави на Кралската шекспировска компанија. Само на турнејата во САД претставата ја виделе повеќе од 200.000 гледачи. Сите претстави биле комплетно продадени, а од оваа турнеја Кралската шекспировска компанија заработила повеќе од еден милион фунти.

Од 28 август 1972 до 3 август 1973 година, претставата повторно гостува во САД, Јапонија, Австралија, но и во главните европски градови. Претставата била одлично примена секаде каде што гостувала и имала големо влијание врз публиката, а особено врз оние кои се занимавале со театар. Кај многумина од нив впечатоците од оваа претстава се многу јаки и денес. Професорката Лужина се сеќава како цела група студенти патувале од Загреб во Белград да ја видат претставата која гостувала на БИТЕФ и веднаш, истата ноќ, се враќале во Загреб за да можат уште еднаш да ја гледаат на гостувањето во Загреб. За нив тоа бил настан кој го обележал нивното време, кој ги

воодушевил и им се чинел како нешто што нема да може никогаш да се достигне во наши услови.

5.1.5.1. Односот спрема текстот

При изборот на текстовите кои ги работи, Брук вели дека повеќе се води од интуицијата, од претчувството дека некој текст треба да се работи токму во тој момент. Претчувството е енергија која го води од еден момент до друг, сè додека не се избистри мислата и додека не ја донесе одлуката. На прашањето како и зошто одлучил да го режира текстот „Сон на летната ноќ“, Брук одговара дека и самиот се изненадил кога ја прифатил понудата од Кралската шекспировска компанија, зашто тоа не бил текст кој сакал да го режира, но кога го кажал потврдниот одговор, сфатил дека одговорот го дала неговата интуиција која тој дотогаш ја игнорирал. Како човек кој многу често се потпира на својата интуиција, иако бил изненаден од својот одговор, во исто време бил и задоволен што започнал да го работи тој текст, кој дотогаш го сметал за бајка со самовили кои летаат. Ако се земе предвид успешноста и револуционерните новини кои Брук ги прикажал во оваа претстава, несомнено бил во право што прифатил да го режира овој текст.

Иако Брук во скоро сите свои претстави прави голема редукција на текстовите, сепак тој му пристапува на текстот со големо внимание и смета дека секој збор, особено во драмите на Шекспир, има свое значење. Актерката Франсис де ла Тур која во претставата „Сон на летната ноќ“ ја играла Хелена, се сеќава дека на некои проби се случувало цел ден да работат само неколку реда од текстот. Таа се сеќава дека работата со Брук била истражување во секоја смисла на зборот: истражување на човечките можности, психологијата на човекот, на љубовта, барање на тајната и значењето на магичното.



5.30. Чин 2 Сцена 2

Оберон (Ален Хауард/ Alan Howard, лево) фрла магија додека Пак (Џон Кејн/ John Kane, десно) истура магична напивка врз очите на Титанија (Сара Кестелман/ Sara Kestelman).

И во оваа претстава Брук направил обид за поголем контакт со публиката. Во првата сцена од петтиот чин, кога самовилите го благословуваат судот и браковите, актерите ѝ приоѓале на публиката и се поздравувале со неа со репликата на Пак „Дајте ми ги вашите раце“.



5.31. Чин 5 од претставата „Сон на летната ноќ“

5.1.5.2. Односот спрема просторот

Претставата „Сон на летната ноќ“ е правена во 1970 година, по две години откако Брук ја напишал својата книга „Празен простор“. Во текот на шеесеттите, тој е веќе далеку од реалистичните сценографии кои биле присутни во неговите претстави кон крајот на четириесеттите и во педесеттите години. Но по сезоната на театарот на жестокост, неговиот однос спрема просторот е видливо сменет.

Брук постојано повторува дека за некоја наша одлука придонесуваат разни настани кои некогаш и не сме свесни колкаво влијание може да имаат. Како предуслов за неговата одлука за сценографија на претставата „Сон на летната ноќ“ да користи „бела кутија“, наведува два настани. Едниот е гостувањето на Пекиншкиот циркус и извонредната леснотија и акробатските вештини на изведувачите. Вториот бил балетот на Џером Робинс (Jerome Robbins) во Њујорк, на музика на Шопен, каде наместо сценографија со насликани дрвја и месечина, што вообичаено се користела за музиката на Шопен, балетските играчи, без никаква сценографија, во костими кои не определувале никаков период, едноставно танцувале околу пијаното. Ова за него било знак дека постојат многу неоткриени форми кои треба да се истражуваат.

За сценографијата на оваа претстава Брук соработувал со Сали Џејкобс, која за прв пат дошла на пробите во „Сезоната на театарот на жестокост“ и која веќе еднаш работела со Брук на претставата Мара/Сад. Во тоа време Брук сè повеќе престојувал во Париз, но неколку пати патувал во Њујорк за да се сретне со Сали Џејкобс околу сценографијата во претставата. Заеднички дошле до решението сцената да претставува бела кутија, во која ќе има трапези кои ќе им даваат на актерите многу можности за игра. Над белата кутија постоела галерија која, исто така, била користена за игра.

Претставата се играла на три нивоа: Првото ниво – на кое била и публиката и на кое бил остварен контакт со публиката на крајот на претставата и во два наврати во текот на претставата, средното ниво – нивото на белата кутија, и третото ниво – каде се наоѓале галериите по кои, исто така, се случувало дејството.



5.32. Скиците на Сали Џејкобс



5.33. Сцена од претставата

Од реквизитите кои на почетокот биле користени како стимул за импровизациите произлегле некои важни елементи во сценографијата. На пример, челичните жици во некои сцени сугерирале дека љубовните парови се водени како марионети или дека се заробени во нив (од љубовната магија), додека, пак, во други сцени претставувале дрвја во шумата каде што се наоѓаат ликовите.



5.34. Сцени од претставата „Сон на летната ноќ“

5.1.5.3. *Работата со актерите*

Инспириран од кинеските акробати, Брук најпрвин имал идеја претставата „Сон на летната ноќ“ да ја направи во копродукција со кинескиот циркус и оваа идеја му ја изложил на Тревор Нан⁶⁹, тогашен уметнички директор на Кралската шекспировска компанија. Меѓутоа, Нан му предложил да работи со неколку млади и надежни актери за кои сметал дека ќе бидат јадро на компанијата. Тоа биле актерите: Бен Кингсли (Ben Kingsly), Алан Хауард (Alan Howard), Сара Кастелман (Sara Kestelman), Дејвид Валер (David Waller), Џон Кејн (John Kane) и Франсис де ла Тур (Frances de la Tour).

Брук тргнал од убедувањето дека за да ја добие леснотијата и уживањето во играта која била присутна кај акробатите и танчерите во двата гореспоменати настани, ќе мора да се работи напорно, долготрајно, но и со огромна желба да се открива и да се истражува со надеж дека формата сама ќе се појави. Затоа на актерите им дал голема слобода да истражуваат. На првата проба, Брук донел најразлични реквизити кои едноставно ги фрлил на сцената и побарал од нив да истражуваат, да се забавуваат и да си играат како деца.



Акробации на сид

Меѓу реквизитите имало инструменти што правеле смешни звуци, чинии, бамбусови прачки, перници, обрачи, цевки, жици, весници, теписи и многу други реквизити. Во текот на слободните импровизации, но и на импровизациите во кои биле користени околностите и ликовите од текстот, актерите сами наоѓале примена на реквизитите кои ги имале на располагање. Поголемиот дел од овие реквизити биле задржани во

конечната претстава, бидејќи во текот на пробите си добиле своја смисла. На пример, Алан Хауард кој го играл Оберон, многу бргу открил дека може да ги врти чиниите на бамбусовите стапчиња и да го кажува текстот додека е на трапезот без да се загуби во стиховите. Некои од актерите оделе на штули и практикувале и други помалку или повеќе акробатски вештини.



5.35. Акробации кои ги правеле актерите во претставата „Сон на летната ноќ“

Вежбите, разните игри и импровизации кои Брук ги користел во шеесеттите години, овде биле искористени до максимум. На првите проби, на актерите им била дадена целосна дозвола да прават што сакаат. Актерот Џон Кејн, кој го играл Филострат, се сеќава како на една од пробите, импровизациите толку зеле замав што биле испокинати сите весници, искористени и искршени сите реквизити и во салата каде што работеле бил направен таков хаос што скоро сè било уништено. Меѓутоа, Брук не го сметал тоа за хаос, туку за него тоа било чувство дека некоја непозната форма ги вика да продолжат! (Brook, 2013)

Додека работел на оваа претстава, Брук за првпат започнал со праксата, некаде во средина на процесот да го прикажува она што е сработено пред публика. Најчесто таквите проби ги играле пред деца, зашто децата ги сметал за најискрената публика. Нивните реакции ги сметал за драгоцен показател што е тоа што е добро во претставата, а на што би требало уште да се работи или, пак, да се смени, па дури и да се исфрли. Ваквите проби пред публика им откривале дека она што тие

го сметале за исклучително интересно и смешно, за публиката било нешто на што воопшто не реагираа.

Во шестата недела од пробите, првата проба била играна пред околу 70 деца на возраст од 8 до 13 години. Во книгата на Давид Селборн „Правењето на сонот на летната ноќ“, дадени се детални записи на пробите од првиот ден, па сè до премиерата. Брук им давал детални упатства на актерите како да се однесуваат и што сакаат да добијат како резултат на таа проба. На овие „презентации на работата“, актерите првенствено требало да го задржат интересот на децата, и тоа во рамки на дејствието во драмата, да не бараат за време на таа проба некои нови работи и, она што му било многу важно, да не се случи децата да бидат искористени. Напротив, актерите требало да дадат се од себе, за да направат претставата/пробата да биде интересна за нив.

Во овој дневник, Давид Селборн пишува и за тоа дека многу често актерите не ги разбирале инструкциите на Брук и дека често се создавала тензична атмосфера и незадоволство од работата и кај нив но и кај Брук. Сепак, Брук, како човек кој исклучително верувал во актерите и во тимската работа, наоѓал начини тие несогласувања да се надминат и оваа претстава да биде запаметена како една од најзначајните претстави на дваесетиот век.



Скиците на Сали Џејкобс за претставата „Сон на летната ноќ“

5.1.6. Средби со исклучителни луѓе

За да се разбере подобро потребата за снимање на филмот „Средби со исклучителни луѓе“, за Георги Иванович Гурѓиев, филозоф, писател, композитор и спиритуален учител од грчко-ерменско потекло, сметав дека е потребно да дадам повеќе информации за самата работа на Г. И. Гурѓиев и за неговото влијание врз целокупниот живот на Брук.

Г. И. Гурѓиев го посветил целото свое учење и работа на „помирувањето и обединувањето на трите основни човечки функции – мислењето, чувствата и физичката активност“ (Spit, 2005: 27). Според него, основен закон кој владее во светот и кој ги создава сите феномени со целата своја разноличност е „Законот на бројот три“, или „Законот на три принципи“. Според овој закон, секоја појава е резултанта на три сили: активна, пасивна и неутрализирачка. Создавањето зависи од конјункцијата на овие три сили и ништо не се случува ако сите три не се присутни. Тој вели: „Секоја појава, од какви било размери и во кој било свет, од молекуларните до вселенските феномени, претставува резултат на комбинација, односно средба на три различни сили“ (Uspenski, 2003:93). Овие сили често се противставени, но можат да бидат и комплементарни. Тие се во постојано движење и сето тоа го прави животот возбудлив и динамичен.

Брук за прв пат се сретнал со учењето на Гурѓиев уште во раните педесетти години преку книгата на Успенски „Во потрага по чудесното“ со поднаслов „Фрагменти од непознатото учење“. Оваа книга која, всушност, претставува најкомплетен запис за учењето на Гурѓиев, оставила толку голем впечаток врз Брук што тој со огромно воодушевување му пишувал на својот пријател Роберт Фаси за таа „чудесна книга“ која отвора многу важни прашања за „човекот и универзумот“. Иако самиот за себе вели дека бил „закоравен индивидуалист“, преку учењето на Гурѓиев сфатил колку е важно да се работи и соработува со другите. Преку оваа книга му станало јасно дека

иако традицијата треба да се прифати и да се изучува со понизност, исто така не смее да се биде пасивен, туку дека истовремено се потребни и „пасивност и акција“ (Brook, 1999:78)..

Филмот „Средби со исклучителни луѓе“ е негов начин да проговори за работата на Гурѓиев, кој во своите млади години барал одговор на филозофското прашање за смислата на животот. Брук никогаш не сакал да одговара на прашањата на новинарите кои сакале да дознаат нешто повеќе за неговата врска со Гурѓиев. Сметал дека тоа не се прашања на кои може да се одговори во едно интервју, бидејќи тоа е цела филозофија која бара посериозен пристап и внимание. Тој дури сметал дека таквите прашања претставуваат целосно непочитување и неразбирање на тоа што значи нечие трагање и сметал дека зборовите „следбеник“ или „учење“ не се вистинските зборови. Затоа, она што другите го нарекуваат „учење“, за него претставува споделено трагање, кое не завршува никогаш и кое треба постојано да се преиспитува.

Брук разговарал опширно за тоа како тој го сфаќа она во што верувал Гурѓиев и за неговиот однос спрема Гурѓиев со авторот на неговата биографија Мајкл Кустов, како и со Маргарет Кројден, која во периодот од 30 години има направено 14 многу значајни разговори со Брук кои се објавени во книгата „Разговори со Брук 1970-2000“. И во двата случаи направил ревизија на текстовите што ги напишале Кустов и Кројден, па дури во книгата на Кустов и самиот допишал текст за влијанието на Гурѓиев врз неговиот живот.

За Брук, она што е значајно кај Гурѓиев е: **хармоничниот развој на телото, мислата и чувствата**. Тоа е нешто кон што треба да се стреми секој човек, а може да се постигне само со напорна работа. Ако човекот живее без да се запраша: што е смислата на животот?, неговите енергетски центри ќе бидат неповрзани и човекот ќе го помине целиот свој живот во „спиене“, живеејќи по навика, во рутина, која не му дозволува да ја пронајде правата суштина или неговото вистинско ЈАС.

Гурѓиев сметал дека и покрај многуте научни знаења кои му се достапни на човекот, просечниот човек живее „спиеејќи“ и дека е само машина, жртва на многу поделени и замислени ЈАС. Човекот може да се разбуди само ако секојдневно работи на себе, на своето трансформирање, преку самосвесност и себеопсервација. Овој процес не подразбира дека човекот треба да прави определени ритуали во некој храм или да обожува или следи некој гуру, светец или идол. Едноставно, човекот тоа може да го прави во својот дом, сам или со некој со кој го споделува тоа трагање, преку разни вежби кои ја ослободуваат енергијата на телото и доведуваат до гореспомнатото единство на телото, мислата и духот.

5.1.6.1. Однос спрема текстот

Иако Брук се запознал со идеите на Г. И. Гурѓиев уште во раните педесетти години, никогаш не се осмелил да се зафати со документирање на неговата работа во кој било вид. Идејата за снимањето на филмот Брук ја добил од Мадам де Салзман, наследничката на учењето на Гурѓиев. Во една пригода, Брук признал дека во Париз се преселил најмногу заради неа, односно заради тоа што таа била директен ученик и пренесувач на работата на Гурѓиев, па така ќе можел да биде најблиску до она од што бил воодушевен и што го сменило неговото сфаќање за светот.

Сценариото е правено според книгата на Гурѓиев „Средби со исклучителни луѓе“. Брук започнал да работи на него заедно со Мадам де Салзман на почетокот на седумдесеттите, додека паралелно режирал и други претстави во театарот Буф ди Норд. Работата на ова сценарио траела цели седум години и во текот на тие години соработката прераснала во исклучителен однос кој траел сè до крајот на животот на Мадам де Салзман. Покрај нејзината активна вклученост во работата на Гурѓиев, Мадам де Салзман имала големо познавање за

уметноста и филмот, па затоа имала огромно влијание не само во пишувањето на сценариото, туку и во снимањето на овој филм. Иако имала скоро 90 години кога се снимал филмот, таа присуствувала на целото снимање на филмот и ја пленила филмската екипа со својата исклучителна личност.

Целта на Брук и на Салзман не била да направат биографски филм за Гурѓиев. Во едно свое интервју во списанието за езотерија „Парабола“, Брук вели дека филмот „Средби со исклучителни луѓе“ е приказна која е помалку или повеќе точна, легенда од далечното минато за човек кој трага и кој расте во текот на тоа трагање. Во едно друго интервју, во списанието „Leaning on the moment“, рекол дека гледачот треба да му се препушти на филмот, зашто ако бара логичен редослед на премините од една во друга средба, тогаш тоа нема да може да го најде, зашто тој само сакал гледачот да го следи спиритуалното будење на главниот лик и воопшто не му било важно кога и зошто тоа се случува. Брук сметал дека од овој филм секој ќе може да извлече нешто за себе.

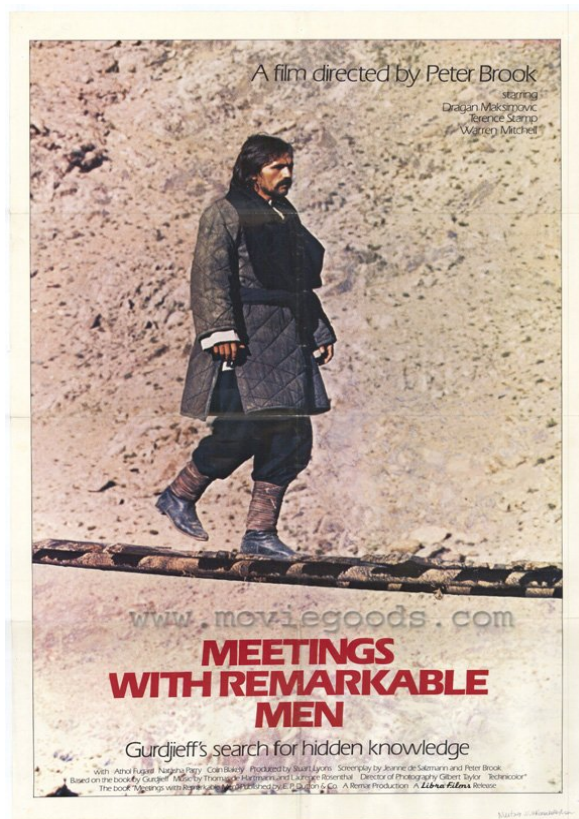
Во филмот, Брук и Салзман се задржуваат само на раните години од младоста на Гурѓиев и на неговото спиритуално будење. Приказната на филмот која ја следат Брук и Салзман е сосема едноставна: Незадоволен од одговорите кои ги добивал на прашањата за значењето на животот, младиот Гурѓиев тргнал на патување по Блискиот Исток и Централна Азија во потрага по подобри одговори. На своето патување сретнува „исклучителни луѓе“ и пронаоѓа некои стари, речиси заборавени учења.

Во сценариото за филмот, Брук и Мадам де Салзман сакале да допрат разни прашања на кои Гурѓиев барал одговор, како, на пример: Зошто сум дојден на овој свет? Каква е моќта на вибрацијата? Кои се вежбите кои можат да ми помогнат да се чувствувам поинаку, на нов начин? Како желбата на умот да стане желба на срцето? Сите овие прашања, кои се дел од сценариото на филмот, се одраз на тоа дека Гурѓиев, уште кога бил дете, знаел дека постои некој друг живот, поинаков од оној обичен

живот што тој го живеел, и дека таквиот нов живот го повикува да го истражи.

Филмот се обидува да даде одговор на тоа како Гурѓиев полека се отвора кон таквиот живот и како, на патувањето на кое тргнал, тој е подложен на разни влијанија, кои не ги прифаќа безрезервно, туку од нив го зема она што нему, во тој момент од животот, му е најпотребно и најприфатливо. Ова е начинот на кој и Брук ги сфаќа релациите со сето она што нè опкружува: секој човек треба да даде свој одговор на влијанијата на кои сме подложни. Целата работа се состои во **изборот** на влијанијата на кои сакаме да им се потчиниме и во конкретното потчинување на тие влијанија, како и во квалитетот на **искуствата** кои ги доживуваме.

Заклучокот на филмот е дека секој човек кој сака да бара одговори на своите прашања, во тоа трагање го наоѓа она што му овозможува да продолжи да оди понатаму.



5.1.6.2. Однос спрема просторот

Филмот е сниман во Авганистан и Египет затоа што овие земји најмногу го одразувале патешествието на Гурѓиев и на некој начин можат да ги претстават сите земји од Блискиот Исток каде што тој патувал.



5.36. Почетната сцена од филмот „Средби со исклучителни луѓе“

Почетната сцена во филмот, големото собирање на луѓето од разни краишта за музичкиот напревар кој се случува еднаш во 20 години, се случува во долина која е опкружена со величествени планини.



5.37. Предела во кои се снимал филмот „Средби со исклучителни луѓе“

За најдобар музичар ќе биде прогласен оној кој ќе успее со својот инструмент да даде звук со посебен квалитет, кој ќе предизвика вибрации на карпестите планини. Таа вибрација е бескрајното ехо кое се пренесе низ универзумот. Ова може да се сфати и како метафора за тоа како вистинската уметност придвижува планини, дека вистинската уметност не може да не даде одговор, не може да не ги допре сите оние кои се изложени на нејзиното влијание.



5.38. Сцена од филмот „Средби со исклучителни луѓе“

Во филмот има прекрасни предели, недопрени места, кои Брук ги одбрал како места кои можат да го поттикнат спиритуалното будење. Како и во филмот „Крал Лир“, и овде има многу кадри во кои Брук му дава место на празниот простор, кој на филмот е изразен како бескрајно пространство на универзумот во кое човекот го бара своето место.



5.39. Сцена од филмот „Средби со исклучителни луѓе“

Брук се обидел во филмот да открие повеќе места на кои се одвиваат разни видови спиритуални учења и ритуали.



5.40. Сцени од филмот: Горе: Големата свеченост за музичкиот натпревар
Долу: Спиритуалните танци

Освен надворешните локации, филмот се одигрува и во ентериери кои даваат претстава за местата каде престојувал Гурѓиев. Во филмот има и многу манастири во кои се одвиваат спиритуалните танци кои се неодвоив дел од тие свети места.



5.41. Сцени од филмот „Средби со исклучителни луѓе“

5.1.6.3. Работа со актерите

За потребите на филмот, Брук и кастинг-директорот Бојана Макавејев барале актери на просторот на поранешна Југославија, кои во своите црти носат нешто карактеристично и мистично. Екипата работела во многу тешки услови: неподнослива жештина, песочни бури, дезинтерија, област преполна со змии, камп во кој условите биле толку лоши што скоро сите членови од екипата се разболеле, па биле принудени секогаш да работат без една третина од екипата. Сепак, сите биле толку посветени на филмот што никој не се откажал, туку во првиот

момент штом биле подобри, актерите или членовите од екипата се враќале на снимање. И во вакви тешки услови, Мадам де Салзман секое утро прва одела и последна се враќала од местото на снимање.

Работата со актерите на овој филм била малку поинаква од работата со актерите на другите филмови или претстави на кои работел Брук. Пробите подразбирале и работа на разни вежби и дискусија околу работата на Гурѓиев. Актерите морале да знаат нешто за методот или за „работата“ („the work“). Освен тоа, морале да имаат и симпатии кон ликовите кои ги играле, зашто таа симпатија е семе кое подоцна, кога актерот ќе ја гради улогата, може да се развива.

Главните улоги во филмот ги играле актерот Драган Максимовиќ од Белград и Теренс Стамп, кој играл во повеќе од 60 филмови.



5.42. Драган Максимовиќ



5.43. Теренс Стамп

Во филмот играат и некои од актерите кои биле дел од Интернационалниот центар за театарски креации, како Наташа Пери, Брус Маерс и Колин Блејкли.

Во филмот играат и многу натуршчици, лица какви што, вели Брук, може да се сретнат само по пазарите во тие егзотични места каде што е сниман филмот.

Во разговорот со Маргарет Кројден, Брук вели дека во Авганистан дошол најмногу поради тоа што никаде не можел да најде такви лица кои со себе носат една вистинска приказна за местото и условите во коишто живеат. Продлабоченоста на лицата на луѓето и нивните брчки, кои наликуваат на длабоки бразди, не можат да се доловат ни со најдобрата филмска шминка. Такви лица, вели Брук, не можел да најде на ниту едно друго место, а без таквите лица, филмот не би можел да се направи.



5.44. Сцени од филмот „Средби со исклучителни луѓе“

Најпосле, кога Гурѓиев пристигнува на светите места каде што разни религиски заедници го практикуваат своето верување, имаме можност да видиме неколку свети танци кои се исклучителни по својата убавина, исполнети со екстаза и совршена дисциплина. Поради тоа, тие оставаат силен впечаток на гледачот. Разните движења кои се дел од

вежбите и спиритуалните танци, помагаат да се дојде до извесна состојба на свесност за ритмот на телото, кој придонесува за хармоничниот развој на човекот.



5.45. Спиритуален танц ,сцена од филмот „Средби со исклучителни луѓе“

Она што е, исто така, многу значајно за овој филм е тоа што за прв пат, благодарение на Мадам де Салзман, можеле да се видат автентично танците кои ги практикувале Гурѓиев и неговите групи.



5.55. Сцена од филмот „Средби со исклучителни луѓе“

5.1.7. Вишновата градина, претстава 1981

Во 1981 година Брук се враќа на класиците на драмската литература, овој пат на Антон Павлович Чехов, режирајќи го последниот негов текст, „Вишновата градина“. Претставата „Вишновата градина“ најпрвин е поставена на француски во 1981 година во театарот Буф ди Норд, а во 1986 е играна на англиски јазик во театарот Мажестик во Њујорк.

Афинитетот на Брук кон рускиот реализам е поради тоа што авторите даваат верна слика на луѓето, чиј однос спрема околноста ги доведува до она што се нарекува романтично однесување. Брук долго време се занимавал со драмата на Чехов „Три сестри“, но на крај се решил да ја постави последната драма, „Вишновата градина“, која Чехов ја напишал кога веќе бил многу болен.



5.56. Оригиналните плакати од претставата „Вишновата градина“ истакнати во театарот Буф ди Норд

5.1.7.1. Односот спрема текстот

Работата на текстот започнала со препрочитување на сите постоечки верзии на „Вишновата градина“ на англиски и француски јазик. За потребите на оваа претстава, постојаниот соработник на Брук во Буф ди

Норд, драматургот Жан Клод Карие (Jean-Claude Carrière), направил нов превод на текстот. Голем придонес при преведувањето на текстот дал и Брук, кој студирал руски јазик и умеел уште како дете да чита руски, а и Луција Лаворова, мајката на сопругата на Брук, Наташа Пери, која, исто како и Брук, имала руско потекло и рускиот и бил мајчин јазик. Тие ја користеле руската верзија на текстот за да можат што повеќе да ги отстранат сите недоследности во преводот и да добијат превод кој ќе биде колку што може поверодостоен на оригиналот.

Она што е многу интересно и што ретко се случува кај Брук, е што не било ништо скратено од текстот. Иако темата на „Вишновата градина“ е распаѓањето на едно семејство и нивните илузии, Чехов сметал дека овој текст е комедија, па дури на некои места и фарса.

Брук и Карие ја исчитале целосната преписка меѓу Чехов и Станиславски, барајќи ги оние места во преписката каде Чехов објаснува зошто овој текст го сметал за комедија. Брук, исто како и Чехов, сметал дека „Вишновата градина“ е комична драма за реалниот живот и исклучително го ценел како еден од најголемите драмски писатели. Важна му била, исто така, секоја интерпункција и пауза во текстот на Чехов, затоа што сметал дека Чехов имал извонредно чувство за паузите и дека ги поставувал на места каде што и самиот би ги поставил.

5.1.7.2. Односот спрема просторот

Празната сцена била појдовна точка во градењето и на оваа претстава. И овде килимот, повторно како неизбежен елемент во скоро секоја претстава на Брук, се кориси изобилно. Целата сцена била прекриена со персиски килими, сè до првиот ред на публиката. Освен килимите, користени се и некои основни елементи од мебел: една прекриена фотелја, еден стол, шкафот на кој Гаев му држи говор во првата сцена,

како и некои ситни реквизити: врзопот клучеви на Варја, билјардскиот стап на Гаев, шпилот карти на Шарлота.

Во театарот Буф ди Норд нема ни сцена ни завеси, гледачите и актерите се во еден единствен простор во кој меѓу нив не постои граница. Се користел целиот простор, сцената, гледалиштето, балконите. Целиот театар станал домот на Рањевска. На почетокот, актерите влегувале од ходниците на театарот и веднаш го заземале целиот простор. Во третиот чин, еврејскиот оркестар се наоѓал зад гледачите кои седеле во партерот, а во четвртиот чин, Ања, ќерката на Љубов Андреевна, се наоѓала на балконот на првиот кат, Варја на најгорниот, со што секое ниво на сценскиот простор било ставено во функција, било дел од имотот.

Персиските килими во оваа претстава може да се читаат и како единствени знаци кои зборуваат за некогашната благосостојба на семејството на Љубов Андреевна.



5.57. Наташа Пери како Љубов Андреевна и Мајкл Пиколи како Гаев

Тие се дел од сите чинови на претставата, но како што се приближува катастрофата за Љубов Андреевна, продавањето на вишновата градина, така полека, еден по еден, килимите се изнесуваат од сцената, за на крај да остане оголената сцена која заедно со оголените ѕидови дава вистинска слика за пропаста на некогаш богатата аристократија.



5.58. Сцената во претставата „Вишновата градина“ во театарот Буф ди Норд

Во оваа претстава не постои никаков обид да се прикаже вишновата градина ниту симболично. Единствено во третиот чин, еден од килимите бил свиткан како паднато дрво и на него се седело додека се одвивала сцената во градината.

Празната сцена е единственото нешто што Брук им го дава на актерите за да ја оживеат драмата на луѓето чие време поминува, но и на оние како Лопахин, чие време доаѓа.

Празната сцена и за гледачите е можност да ја дополнат со својата фантазија сликата за транзицијата, за животот на луѓето кои се неспособни да се соочат со предизвикот што го носи новото време и за подемот на новата класа која безмилосно граба и се богати.

5.1.7.3. *Работата со актерите*

Брук често ги започнувал пробите на неформален начин, сакајќи уште од самиот почеток да создаде пријатна атмосфера за работа. Пробите за претставата „Вишновата градина“ започнале со голема руска вечера во станот на Брук, на која актерите, меѓу другото, читале од кратките раскази на Чехов и разговарале за рускиот живот.

Веќе следниот ден пробите продолжиле во театарот Буф ди Норд и траеле 10 недели. Сцената на театарот Буф ди Норд, со голите излупени ѕидови, била идеално место за она што Брук сакал да го прикаже во оваа претстава: опустошувањето на имотот и распаѓањето на едно семејство.

Она што му било најважно на Брук при работата на овој текст било да ја избегне сентименталноста. Тој постојано барал од актерите да избегнуваат евтини сентименталности и самосојалување. Како Чехов, кој дури и на смртната постела наоѓал смисла за хумор, така и Брук барал од актерите кои ги играат ликовите соочени со пропаст да ги бараат комичните елементи.



Питер Брук и Наташа Пери на проба за „Вишновата градина“

За оваа претстава Брук одбрал некои нови актери, кои не биле дел од неговиот постојан ансамбл. Освен Наташа Пери, која ја играла улогата на Љубов Андреевна, за оваа претстава Брук ги одбрал Мишел Пиколи за улогата на Гаев (Michel Piccoli) и пензионираниот актер Роберт Мурзео (Robert Murzeau). Во текот на пробите на оваа претстава Брук повторно ги користел импровизациите. Според кажувањата на Наташа Пери, актерите во импровизациите го користеле целиот простор на Буф ди Норд каде се чувствувале како да се наоѓаат во својот дом.

Во текот на пробите биле користени и столови на кои седеле актерите, кои подоцна биле заменети со перници, за на крај и тие да бидат сосема исфрлени од претставата.



5.59. Наташа Пери и Нилс Ареструп во улогата на Лопахин

Во интервјуто со асистентот на Брук во оваа претстава, Морис Бениш (Maurice Bénichou), кој во исто време ја играл и улогата на Јаша, зборува за ритмичката структура во претставата.



5.60. Кетрин Фрот во улогата на Дуњаша и Морис Бенишу во улогата на Јаша

Она што му било постојано забележувано на Чехов, дека во неговите претстави не се случува ништо, Брук и актерите кои играле во претставата го гледале сосема поинаку. Тие како да успеале точно да го прочитаат Чехов, кој наоѓал одлични начини да не западне во еден единствен ритам. Таа ритмичка структура во претставата се состоела во постојаната смена на тагата и радоста (која кај Љубов Андреевна често преоѓа во еуфорија). Во еден момент сите се весели поради доаѓањето на Рањевска од Париз, во следниот, со појавувањето на Трофимов, вечниот студент кој исто така живее на имотот, кај Рањевска, се враќаат спомените за смртта на нејзиниот син Гриша, кој се удавил во реката. Среќните моменти се заменети со огромната тага која таа не можела да ја поднесе, за во следниот момент тагата да биде заменета со шеговитата забелешка за изгледот на Трофимов.

Тоа бил принципот кој бил користен во претставата: Постојана смена на смеата со тагата (трагичното со комичното).



5.61. Наташа Пери како Љубов Андреевна и Мајкл Пиколи како Гаев

Таквата промена на комичното со трагичното се гледа и во сцената веднаш по враќањето на Рањевска од Париз. Сите кои ја пречекале неа и ќерка и Ања брзо поминуваат по сцената, развеселени, за во следната сцена да се дознае како во Париз, каде живеела со својот љубовник и неразумно трошела пари, додека нејзиниот имотот на кој останале нејзиниот брат Леонид Андреев Гаев и нејзината посвоената ќерка Варја западнал во долгови и бил даден под хипотека.

И Брук, како и Чехов сметал дека Рањевска е неспособна да ги реши финансиските проблеми, но сепак не сака да го прифати советот на Лопухин, син на нивниот слуга, кој во меѓувреме станал успешен трговец, да се исечат дрвата и имотот да се подели на парцели и да се продаде. Љубов Андреевна беспомошно чека да се реши судбината на имотот, додека синот на нејзиниот некогашен слуга, без никаква грижа на совест, ја купува вишновата градина.



5.62. Наташа Пери и Нилс Ареструп во улогата на Лопахин

Сите си заминуваат од имотот, приморани да се соочат со последиците од нивното бегане од реалноста. На имотот останува само стариот слуга Фирс, заборавен од сите, додека во далечината се слушаат ударите на секирите кои ја сечат градината. Претставата завршувала со трескање на вратите што силно одекнувало во празниот простор.

Во 1988 година претставата била играна во Њујорк, на англиски јазик, во театарот Мажестик (Majestic Theatre). Сите актери, освена Наташа Пери, биле заменети со нови. Лопахин во оваа претстава го игра познатиот филмски и театарски актер Брајан Дени (Bryan Dennehy), а Трофимов го играл хрватскиот актер Жељко Иванек.



5.63. Наташа Пери како Љубов Андреевна и Брајан Дени како Лопахин, Њујорк, Театар мажестик 1988 година

5.1.8. Махабхарата, 1985, „Интернационален центар за театарски креации“

Светската премиера на Махабхарата била одиграна на француски јазик на 7 јули 1985 година на 39-тиот фестивал во Авињон. Во текот на многуте изведби на разни гостувања низ светот, претставата била адаптирана и играна во повеќе верзии. Некогаш е играна како целодневен маратон од вечерните часови до изгрејсонце, некогаш последователно 3 вечери по 3 часа, некогаш бил игран само еден дел од трилогијата. Кога претставата била играна во театарот Буф ди Норд, била играна 3 дена по 3 часа, а четвртиот ден е играна целосно, од 1 часот попладне до 11 часот навечер.



5.64. Претставата Махабхарата на сцената на театарот Буф ди Норд

За фестивалот во Цирих во август 1987 година Брук подготвил англиска верзија на претставата, која потоа гостувала во повеќе градови во САД, Европа, Австралија и Азија. За време на тригодишната интернационална турнеја, претставата гостувала во 36 града и доживеала 565 изведби. Секоја изведба, во која било од

гореспоменатите верзии, била пречекувана со огромен интерес и воодушевување од публиката.



5.65. Сцена од претставата Махабхарата

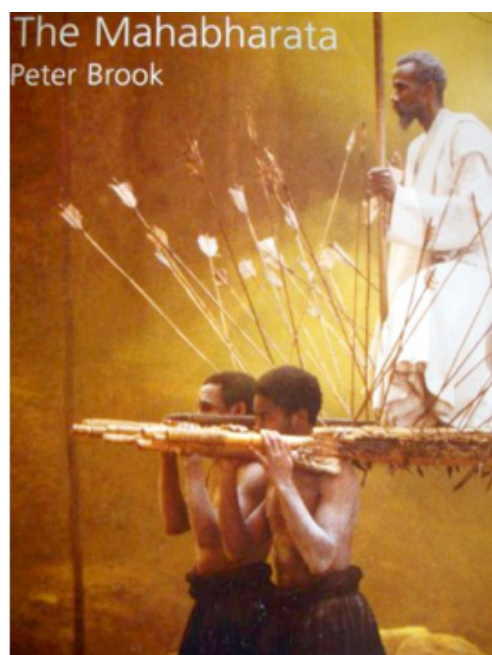
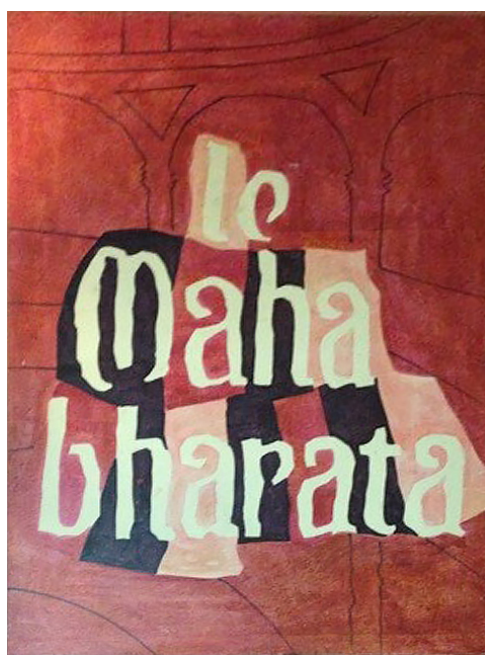
Оваа претстава е значајна не само по тоа што во неа неговата идеја за мултикултурализмот ја достигнува кулминацијата, туку и по тоа што во неа Брук најексплицитно ја изразува својата театарска етика, дека мора да се почитуваат различните гледишта затоа што **не постои една вистина**, дека во животот **илузијата и вистината постојано се преплетуваат**.

5.1.8.1. Односот спрема текстот

Брук за прв пат се сретнал со Махабхарата, поточно со само еден дел од неа, со Бхагавад Гита (The Bhagavad-Gita), во 1965 година преку една презентација во Лондон на елементи од театарот Катакали. Во тоа време, таа изведба за него била само некоја егзотична приказна за некоја култура, многу далечна и поинаква од неговата. Во таа изведба му оставиле впечаток играта, шминката, костимот и движењата на Катакали-танчерот, преку кои биле раскажани делови од овој еп, за кој Брук вели дека немал многу информации.

Десет години подоцна, Брук повторно се среќава со овој голем индиски еп, овој пат преку познатиот париски професор на санскрит Филип Лавестин (Philippe Lavastine)⁷⁰, кој нему и на Жан Клод Карие им раскажал некои делови од Махабхарата. Брук и Карие биле наполно маѓепсани од поемата и 5 години редовно се среќавале со Лавестин кој сè повеќе им ги откривал тајните на Махабхарата. Тие толку биле опседнати од приказните, што си дале збор дека ќе почнат да работат на адаптација на овој прекрасен еп, без да си поставуваат ограничувања колку долго ќе трае адаптацијата. Биле решени дека мора да најдат начин да им ја пренесат на гледачите од западната култура големата мудрост на индиската филозофија и да направат претстава во која преку судбините на ликовите од Махабхарата ќе проговорат за конфликтот што постои во секој човек и воопшто во универзумот, конфликтот меѓу можностите и негацијата на тие можности.

Во 1975 година, Брук и Карие започнале да работат на адаптацијата на Махабхарата, најголемиот еп за човештвото, и работата на текстот траела цели 10 години.



5.66. Плакатите за француската и англиската верзија на претставата

“Поетската историја за човештвото“, како што уште ја нарекуваат Махабхарата, напишана на санскритски јазик пред повеќе од 2500 години, пренесувана е низ вековите и зачувана до денес. Махабхарата е 15 пати пообемна од Библијата. На 12.000 страници се испишани многубројни легенди, верувања, мисли и ликови во кои е содржана длабоката индиска традиција и филозофија. Брук и Карие работеле со она што им било достапно како превод на француски и англиски јазик, но биле преведувани и некои нови делови кои сметале дека се важни за тоа како тие сакале да ја претстават “најголемата поетската историја за човештвото“.



5.67. Сцена од претставата

За тие 10 години додека работеле на текстот, Брук и Карие биле неколку пати во Индија. На овие патувања сакале колку што можат повеќе да се запознаат со индиската култура и традиција, па затоа користеле многу фотографии, присуствувале на разни претстави, музички настани, селски свечености, театар со марионети и разни други настани. Сфатиле дека Махабхарата не е само најважниот еп во санскритската литература, туку дека таа сè уште е дел од секојдневниот живот на денешните луѓе во Индија.



5.68. Реквизити кои ја претставуваат индиската култура користени во претставата

Во текот на целиот овој период на “истражување” тие консултирале и други значајни литературни дела од индиската култура и разговарале со повеќе професори по литература од Индија.

Брук и Карие си поставиле неколку прашања: Колку на публиката од западните земји ќе им значи претстава во која имињата на главните ликови се: Бишма (Bhishma), Диштадумна (Dhrishtadyumna), Јудистира (Yudhishtira) и Ашваама (Ashwatthama)? Колку од Индија треба да остане во претставата?

За да можат овој огромен еп да го пренесат во претстава, Брук и Карие дури имаат направено и свои сцени, во кои заедно се споени ликови кои, според текстот на Махабхарата, никогаш не се сретнале.

Во 1984 година започнале првите проби, но текстот сè уште немал конечна структура. Во текот на деветмесечните проби, сè уште биле правени измени во текстот. Она што било дефинирано, била главната линија и приказната која ја пишува Ганеша, божество со човечко тело и глава од слон кое подоцна станува еден од централните карактери, богот Кришна. Вјаса, еден од главните ликови, му ја раскажува

приказната за завојуваните семејства на момчето кое со своите наивни прашања учествува во водењето на дејството.



5.69. Вјаса, Ганеша и момчето во филмуваната верзија на Махабхарата

Од овие информации за работата на текстот гледаме дека Брук пристапил толку студиозно кон текстот, што не му било важно колку години ќе посвети на тоа. Тој не сакал само да излезе со некоја адаптација за што побрзо да направи претстава. Тој и Карие сакале да го извлечат од текстот она што има универзално значење и што ќе може да допре до сите луѓе, без разлика на која култура ѝ припаѓаат.

Брук и Карие го кондензирале најголемиот еп за човештвото околу двете завојувани семејства: Курава, синовите на темнината, и Пандава, синовите на светлината. Претставата содржи три приказни: „**Игра на коцката**“ („The game of Dice“), во која е опишана судбината на кралот на семејството Пандава, кој го прокоцкал своето кралство, своето семејство и самиот себе. Казната за тоа е „**Прогонство во шумата**“ („The Exile in the Forest“) каде тој и неговото семејство треба да поминат 12 години за преку своето страдање да дојдат до својот развој. Нивното страдање и преиспитување продолжува во „**Војната**“ („The War“), каде можат да се видат сите ужаси и подмолности на кои луѓето се подготвени кога ќе се најдат во услови да се борат за својот живот. Во оваа војна богот

Кришна, кому не му е туѓа која било постапка на луѓето, ги влече конците. Победата е премногу скапа и ги изместува не само нивните животи туку целиот универзум.



5.70. Сцена од претставата

Во текот на работата на текстот Брук и Карие се обидувале да ја претстават приказната на повеќе начини, но сепак најсоодветно им се чинело да биде воведен раскажувач кој им ги раскажува на ликовите случувањата во кои и тој самиот зема учество преку ликот на таткото.

Карие се обидувал да најде рамнотежа меѓу митското во приказната и универзалноста со која текстот требало да ѝ се приближи на публиката пред која се играла претставата. Зборовите со кои сметал дека може да ја добие таа универзална димензија биле доста ограничени: сонце, месечина, темнина и светлина. Карие, исто така, издвоил уште пет зборови кои најчесто се повторувале во претставата: „живот“, „крв“, „срце“, „оган“ и „крај“.



5.71. Сцена од претставата

Во оваа претстава Брук и Карие го издвоиле и поимот „дарма“ кој претставува збир од морални норми кои ја дефинираат праведноста и побожноста кај секој поединец, неговото постоење и неговиот развој. Оваа „дарма“ е различна кај сите луѓе и тоа е она што доведува до конфликт меѓу луѓето. Во индиската култура постои големо ниво на толеранција и прифаќање на различните „дарми“.

Толеранцијата и прифаќањето на различноста кои станале едно од главните обележја на работата на Брук со повеќенационалната компанија со која работи, се дел од пораките кои Брук сака да ги пренесе со оваа претстава.

5.1.8.2. Односот спрема просторот

Она што му било секогаш важно на Брук при барањето простор или осмислувањето на сценографија за неговите претстави е да му се остави простор на гледачот за неговата имагинација, за да може самиот гледач да си направи целосна слика за амбиентот и атмосферата каде што се случува дејството. Брук секогаш како да сакал да создава услови

за да ја ослободи имагинацијата на гледачот, а не да ја зароби. Во сите негови претстави тој ѝ остава доволно простор на публиката со помош на својата имагинација да ја заокружи сликата за она што го гледа пред себе.

Веќе спомнав дека претставата Махабхарата била играна и во матичната куќа на Интернационалниот центар за театарски креации, театарот Буф ди Норд, но и на разни места низ светот.

При бирањето на локациите за овие гостувања може да се забележи неговиот однос спрема просторот, кој скоро секогаш подразбирал трагање по простор кој во себе содржи потенцијал да стане „театарски простор“, потоа подготвување и трансформирање на тој простор и, на крај, усвојување на просторот од страна на актерите кои играат во претставата. Се разбира, при тоа било исклучително важно просторот да овозможува комуникација со публиката.

Претставата Махабхарата била подготвувана за фестивалот во Авињон, Франција. Фестивалот имал на располагање повеќе локации кои овозможувале комуникација меѓу актерите и публиката како што замислувал Брук, но тие локации имале свое историско значење кое не одговарало на универзалноста која со себе ја носела Махабхарата. Поради тоа, Брук и целиот негов тим од дизајнери и продуценти, започнале да бараат место околу Авињон во радиус од 60 километри. Пред да се одлучат за каменоломот во близина на Булбон, биле истражени дури 60 локации. Овој каменолом бил сопственост на индустријалецот Жак Калет, кој не само што дозволил каменоломот да биде трансформиран во простор каде ќе се игра претставата, туку и учествувал со свои средства во подготовката на местото, со тоа што ги ставил на располагање своите работници и потребната опрема и механизација.

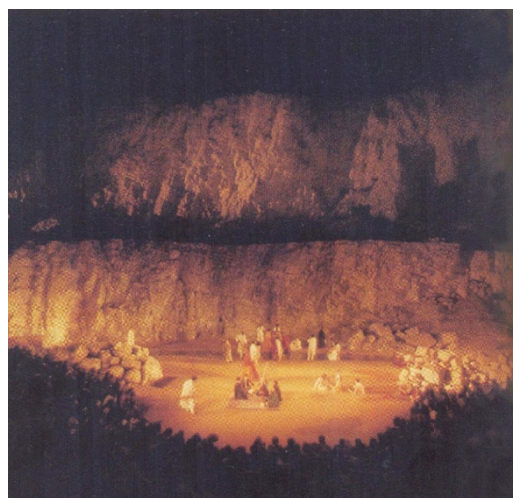


5.72. Подготвување на каменоломот за претставата Махабхарата

Напуштениот каменолом на локацијата Кале во Булбон (Франција) во близина на Авињон бил идеално место за претставата Махабхарата. Просторот бил заграден од три страни со високи карпи и имал доволна должина и ширина за да прими многу гледачи, а сепак да овозможи комуникација со нив (135x50 м). Сепак, зафатот на претворање на каменоломот во театар на отворено бил многу голем. На местото требало да биде донесена струја, вода, да се заштити од пожар, да се потпрат нестабилните карпи со челични мрежи и бил изграден простор каде престојувале актерите.



5.73. Каменоломот Кале за време на подготовките



5.74. Каменоломот Кале за време на претставата

Гледалиштето било направено во иста форма како во театарот Буф ди Норд, само што димензиите биле многу поголеми. Празниот простор бил обиколен со полукруг од гледалиштето. Претставата играна во каменоломот имала одличен успех и на секоја претстава присуствувале по илјада гледачи.

Само еден и пол месец по премиерата во Авињон, претставата е играна во Атина, исто така во напуштениот каменолом Петрополис, кој што веќе бил користен како простор каде биле одржувани концерти. Во Атина бил игран само третиот дел од Махабхарата, Војната.



5.75. Сцени од "Махабхарата"

Професорот Милчин кој ја гледал претставата во Атина, зборуваше за тоа како Брук со условни средства ја претставува војната, бидејќи тој смета дека театарот може да оствари сè, ако се има доволно фантазија. Според професорот Милчин, Брук не се занимава со создавање илузија. Него не го интресира машинеријата туку луѓето. За Брук, меѓусебното разбирање кое произлегува од приврзаност, почит и доверба е од непроценливо значење.

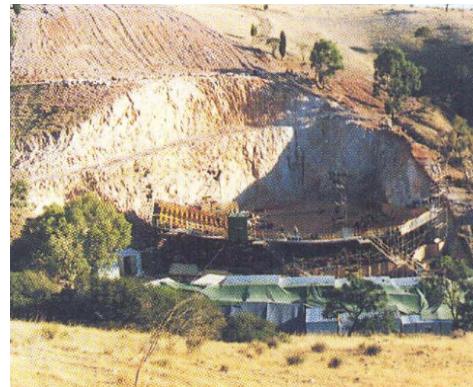


5.76. Каменоломот во Петрополис во Атина каде е играна претставата

Во Австралија, во каменоломот Худан во околната на Перт, претставата исто така била играна во каменолом за гранит. Темносините гранитни сидови придонеле да се зголеми и онака големата магија на претставата. На фестивалот Аделаид (Adelaide Festival), исто така во Австралија, одлично се вклопила во простор кој веќе бил користен за театарски претстави.



5.77. Сцена од гостувањето во Перт



5.78. Просторот каде е играна претставата во Аделаид

Бруклинската музичка академија каде што Брук гостувал во 1973 година, исто така изразила интерес претставата Махабхарата да гостува во Њујорк. Биле пребарани повеќе од 200 места, но Брук не прифатил ниту едно од тие места. Претседателот на Бруклинската музичка академија Харви Лихтенстеин (Harvey Lichtenstein)⁷¹ му предложил да погледне еден напуштен и руиниран театар во центарот на Бруклин. Кога Брук го видел театарот Мажестик, доживеал *déjà vu*, бидејќи театарот бил многу сличен на Буф ди Норд. Просторот во театарот Мажестик бил отворен, недефиниран, со слични пропорции како Буф ди Норд и, што било најважно за него, имал душа, иако бил прилично руиниран.

Харви Лихтенстеин успеал да обезбеди средства да се реновира напуштениот театар за гостувањето на Махабхарата. Градот одобрил 4,2 милиони долари, а влијателниот Лихтенстеин обезбедил уште 1,2 милиони.



5.79. Театарот Буф ди Норд во Париз



5.80. Театарот Мажестик во Бруклин, Њујорк

Освен реновирањето на театарот, самото подготвување на сцената било исклучително тешко. На сцената биле донесени 10 тони земја, а како дел од сценогарфијата било направено и корито за вода и езеро. Во оваа претстава Брук сакал да бидат застапени четирите основни елементи: земја, вода, оган и воздух, па во претставата имало многу сцени во кои се користел оганот или, пак, единствено осветлување биле свеќите и газииените ламби. Поради тоа, театарот морал добро да се обезбеди од пожар.



5.81. Сцена од претставата во театарот Мажестик во Бруклин, Њујорк

Овој случај потврдува колку било важно за Брук неговите претстави да бидат играни на соодветни места. Тој не правел никакви компромиси по тоа прашање. Не прифаќал претставата да дојде на гостување сè додека не се најде соодветно место, па дури и по цена да не гостува во една метропола како Њујорк.

Во 1987 година, откако било завршено реновирањето на театарот Мажестик во Њујорк, Махабхарата била играна три месеци со огромен успех. Посетеноста на претставата била 97 проценти, а заработката била над милион долари. Сепак, критиките за претставата биле поделени. Најпрвин била критикувана големата инвестиција во реновирањето на театарот Мажестик по угледот на Буф ди Норд, тоа што и покрај реновирањето театарот Мажестик имал руниран изглед.

По гостувањето во Њујорк, претставата продолжила со светската турнеја. На сите места каде што била повикана претставата да гостува, биле правени потребните адаптации со цел просторот да се прилагоди за претставата. Сценографот Жан Гај Лекат (Jean Guy Lecat)⁷², кој бил технички директор на театарот Буф ди Норд од 1975 до 2000 година, имал огромна улога во барањето простор за сите претстави. За време

на целата турнеја на Махабхарата, тој успевал да пронајде простори во кои претставата не губела ништо од својата грандиозност.

Во Глазгов претставата била играна во поранешен музеј за транспорт.



5.82. Музејот каде што се играла претставата „Махабхарата“

Благодарение на книгата на Лакат и Тод „Отворен круг“, имаме можност да добиеме одлична претстава за тоа како бил користен просторот во претставите на Брук. Книгата изобилува со фотографии кои претставуваат документација за трансформирањето на просторот за повеќе претстави.



5.83. Сцени на кои се играла претставата

Во Франкфурт, претставата била играна во поранешна фабрика, во Мадрид во поранешно филмско студио, каде постоело можност да се изгради гледалиште и сцена, во Копенхаген и Токио на места каде претходно била играна „Кармен“, во простор кој веќе бил прилагоден за претставата „Трагедијата на Кармен“ со која Брук и неговата компанија

гостувале. Жан Гај Лекат не само што ги адаптирал местата, туку знаејќи го целиот креативен процес на создавањето на претставата, водел грижа да им креира на актерите простор/услови каде нема да има потреба од големи прилагодувања, а, исто така, и претставата да не изгуби од својата автентичност. Брук во многу наврати му оддал признание на својот соработник Лекат, велејќи дека благодареејќи му нему „техниката и уметноста се споиле“.



5.84. Локации на кои се играла претставата "Махабхарата"

Претставата била играна и во театарот Буф ди Норд. Иако многумина мислеле дека претставата нема да може да се адаптира во простор како Буф ди Норд, сепак таа одлично се вклопила и во тој простор.



5.85. Сцена од "Махабхарата" во театарот Буф ди Норд

Филмуваната верзија на Махабхарата е снимена исто така во напуштено студио, Joinville, кое Брук го сметал за филмски еквивалент на театарот Буф ди Норд.



5.86. Од снимањето на "Махабхарата"

5.1.8.2. Работа со актерите

Пред да отпочне со работа на претставата „Махабхарата“, на едно од патувањата во Индија Брук повел и дел од актерите кои играле во претставата. На тие патувања биле одбрани и нови актери кои станале дел од екипата на Махабхарата.

Во работата на Махабхарата која траела 10 месеци, Брук поставувал високи барања пред актерите. Тие морале да поминат низ интензивна физичка подготовка, која подразбирала издржливост и флексибилност на секој дел од телото.

Интензивната гласовна подготовка се состоела од вежби кои им овозможувале на актерите да го прошират својот вокален дијапазон,

вежби за дишење и за изговор. Исто така следеле и вежби кои им помагале на актерите речиси несвесно да развиваат ритам кој понатаму можел да се користи во претставата.

Во работата на претставата биле вклучени 21 актер и пет музичари од 16 националности. Брук сметал дека секој од нив има нешто поразлично од другиот и тука го гледал богатството на својата интернационална трупа. Сепак, не сакал да се случи начинот на кој тие играат да стане нешто што би личело на „есперанто глума“.



5.87. Џефри Кисон

Во оваа претстава Брук работи со некои од постојаните членови на Интернационалниот центар за театарски креации, како Јоши Оида, Брус Маерс, Џефри Кисон, но и со неколку индиски актери кои биле одбрани за оваа претстава, како реномираната актерка и танчерка Маилика Сарабаи (Malillika Sarabhai) која ја играла улогата на Драупади. Главните улоги на кралот Јуридиштра и Ајрун ги играле полскиот актер Анджеј Северин (Andrzej Seweryn) и Виторио Мецоѓорно (Vittorio Mezzogiorno).



5.88. Маилика Сарабаи



5.89. Анджеј Северин

Улогата на Дритираштра ја играл и познатиот актер Рикард Чешљак (Ryszard Cieslak) кој работел со Гротовски.



5.90. Од десно на лево Јоши Оида и Рикард Чешљак

Актерите работеле секојдневно по 14 часа и во текот на тие проби, постепено, оваа мултинационална група сè повеќе се зближувала.

Во написот објавен во „Драма ривју“ (Drama Review) „Разговор со три актери“, актерот Анджеј Северин вели дека работата со Брук го потсетувала на работата за време на неговите студии во Варшава, со тоа што Брук поставувал многу повисоки барања пред актерите. На една од пробите во Индија, додека работеле во некоја шума, Брук

побарал од актерите да отидат во шумата и секој да донесе нешто што понатаму ќе му користи во пробите. Некој донел лисја, некој суви гранки, земја, што понатаму ги користеле за време на импровизациите. Во текот на пробите, според овој актер, чувството на слобода да пробуваат, да грешат, да истражуваат било најдрагоценото нешто што им го дал Брук, иако на почетокот им претставувало проблем.



5.91. Браќата Пандава – синови на светлината

Во текот на сите овие проби актерите станувале подисциплинирани, поотворени и изградиле почит еден спрема друг. Користејќи ги различностите на актерите во групата, Брук како да сакал да создаде хармонија, па атмосферата која владеела на пробите придонесувала секој да работи на своето самоусовршување, и во духовна и во физичка смисла.



Браќата Пандава



5.92. Семејството Курава – синови на темнината

Впечатокот на актерот Виторио Мецоѓорно за работата на Махабхарата бил дека на актерите не им било ништо наметнувано. Секој од нив требало да ја „усвои“ индиската култура тргнувајќи од себе, од својата култура, својот темперамент, своето гледиште.



5.93. Виторио Мецоѓорно и Брус Маерс

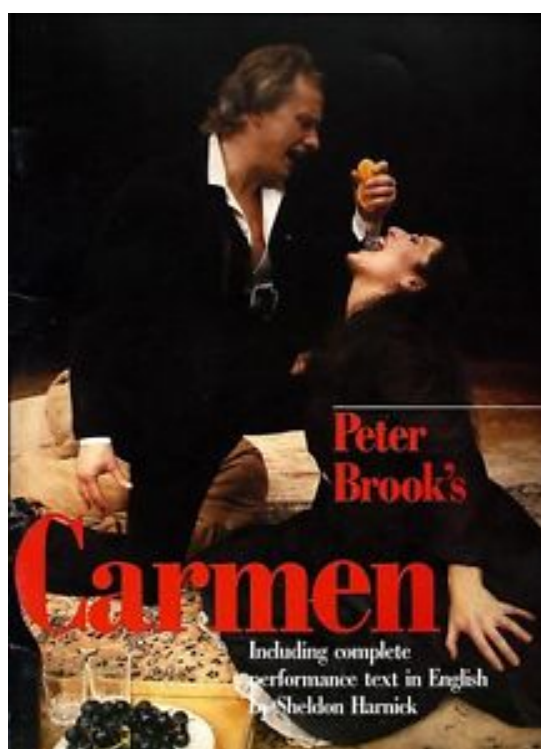
Брук сакал актерот сам да дојде до решенијата за сцената. Со тоа Брук покажува огромна доверба во актерот и во неговата креативност. Тој го смета актерот за негов соработник, кој во претставата влегува со своето искуство кое е збогатено од искуството на партнерот/партнерите со кои работи. Но ваквиот приод често претставувал проблем за актерите. Виторио Мецоѓорно вели дека тој се чувствувал изгубен, на почетокот не умеел да се снајде во „слободата што им била дадена, затоа што очекувал дека режисерот треба да му каже што да прави. А Брук ги оставал сами да откриваат, ги оставал да бидат слободни, бил скоро невидлив, а, од друга страна, секогаш бил присутен и ја контролирал ситуацијата. На актерот Јоши Оида, кој работел со Брук подолго од сите останати актери, му било многу полесно, затоа што процесот на градење претстава преку импровизации му бил добро познат. Преку овие импровизации, Брук сака да постигне кај актерот единство на духот, умот и телото.

Актерите поминале во Индија две недели, и за тоа време тие имале можност најпрвин да ја доживеат Индија секој на свој начин и, преку разните настани на кои присуствувале, да создадат своја слика која понатаму ќе им помогне во градењето на улогите кои ги имале. Брук сметал дека тоа е многу повредно од сите интелектуални анализи кои нема да можат многу да им помогнат на актерите во работата на ваков вид претстава.

Она што се добива при работа на ваков вид претстава е искуство коешто може да го промени начинот на кој го разбираат светот и оние кои играат во претставата и оние кои ја гледаат. Можеби затоа театарскиот критичар Далибор Форетик, кој ја гледал оваа претстава во Париз, напишал дека „ова е претстава којашто треба да ја види целиот свет. Можеби тогаш би можеле подобро да се разбираме“.

5.1.9. Трагедијата на Кармен (La Tragédie de Carmen) опера (хибриден жанр), 1987

Премиерата на „Трагедијата на Кармен“ (La Tragédie de Carmen) била изведена во ноември 1981 во театарот Буф ди Норд и доживеала извонреден успех во Париз. Од 1983, па сè до 1987 година, претставата гостувала на сите континенти и била посетена од околу 250.000 гледачи.



5.1.9.1. Односот спрема текстот

Адаптацијата на текстовите за претставите на кои работел, Брук никогаш не ја препуштал целосно на драматурзите или авторите со кои работел. Тој секогаш имал многу важна и активна улога во подготовките. Така и адаптацијата на либретото за оваа опера Брук ја правел заедно со неговиот постојан соработник Жан Клод Карие, со кого се запознал уште пред формирањето на Интернационалниот центар за театарско истражување. Карие, во тоа време познат француски филмски сценарист, зад себе веќе имал повеќе успешни сценарија како, на

пример, „Дискретниот шарм на буржоазијата“ во режија на Луис Буњуел. Иако имал можност да работи со повеќе успешни филмски режисери, уште на првата средба со Брук бил воодушевен од неговата елоквентност и се заинтересирал за неговата работа. Веднаш по формирањето на Интернационалниот центар за театарско истражување станува негов постојан соработник на сите претстави кои се работени во Буф ди Норд. За адаптацијата на „Трагедијата на Кармен“, Брук соработува и со диригентот Мариус Констант.

Основната идеја при оваа адаптација била приказната да се сведе на основното дејство. При адаптацијата, тие ги користеле и оригиналната приказна на Проспер Мериме, но и либретото за операта „Кармен“ напишано од Мелак (Melhac) и Алеви (Halevy). Во времето кога е пишувано ова либрето Мелак и Алеви морале да го задоволат вкусот на тогашната публика, па затоа ја прилагодувале приказната на Проспер, која за тоа време била скандалозна.

Со адаптацијата на „Кармен“, Брук сакал да постигне интензивна и емоционална драма, исчистена од сите непотребни одвлекувања од вистинското дејство и конфликти. Како и со многу други претстави порано, Брук прави редукција на операта на Жорж Бизе, задржувајќи го во преден план дејството меѓу Кармен и Дон Хозе, односно акцентот го става на трагедијата на Кармен. Тој го задржува само она најнеопходното и толку колку што е потребно за да може дејството да биде логично и издржано. На пример, ликот на Михаела се појавува само на почетокот и на крајот на операта, како и ликот на тореадорот Ескамило (Escamillo), онолку колку што е неопходно за создавањето на конфликтот во оваа опера. Овие два лика се дел од двата љубовни триаголници: Кармен, Михаела и Дон Хозе и Кармен, Дон Хозе и Ескамило. Покрај овие четири лика, во операта се појавуваат уште три споредни ликови: капетанот, сопственикот на кафеаната и сопругот на Кармен.

5.1.9.2. Работа со актерите/оперските пејачи

Во педесеттите години Брук работел повеќе опери, но разочаран од односот на оперските ѕвезди и оперските продуценти, од нивната затвореност и самобендисаност, по скандалот во Кралската опера во Ковент Гарден ја прогласил операта за мртов жанр. Сè до режијата на „Трагедијата на Кармен“ во 1981 година, Брук на операта ѝ се навраќа само два пати, и тоа во Њујорк каде ги работи „Фауст“ и „Борис Годунов“ во 1953 и 1957 година.

Театарот Буф ди Норд, кој некогаш бил музички театар, како да ја имал впиено музиката во своите ѕидови и Брук чувствувал потреба повторно да се врати на овој жанр, но овој пат, ослободен од сите притисоци кои ги имал порано, сакал да го оствари она што не му успеало со големите оперски ансамбли.

При работата на оваа опера, Брук поставил два услови: Пробите да траат три месеци и да може да одбере млади пејачи кои сè уште не влегле во манирот на големите оперски ѕвезди и кои се подготвени да се посветат три месеци на улогите кои ги добиле.

За да можам да ја споредам актерската игра на пејачите во филмуваната верзија на „Трагедијата на Кармен“ во режија на Брук со актерската игра на некои од големите оперски имиња кои играле во операта „Кармен“ на Бизе, гледав неколку поставки на големите оперски сцени. На пример, во „Кармен“ поставена во Операта Метрополитен во Њујорк игра еден од најголемите оперски пејачи, Пласидо Доминго. Иако ова е претстава која се игра на најпрестижните оперски сцени во светот, актерската игра на главните ликови е најблаго кажано извештачена, ликовите позираат, немаат контакт еден со друг, па дури и во дуетите не се гледаат еден со друг туку главно се свртени кон публиката и сè се сведува само на техниката на убавото пеење. Во оваа постановка на „Кармен“ има многу масовни сцени, одлично пеење, но нема ништо од она за што се залагал Брук додека работел во Кралската

опера во Ковент Гарден, нема спонтаност и искреност. За разлика од овие поставки, во „Трагедијата на Кармен“ на Брук меѓу ликовите постои развиен однос, и драматуршки и актерски, дуетите претставуваат вистински дијалози со емотивен набој кој одговара на состојбата на ликовите во секоја поединечна сцена. Брук успеал артифициелноста на операта да ја замени со природност и, според мене, тоа е најдрагоценото нешто во оваа поставка.

Брук ги користел импровизациите и при работата на операта „Кармен“. Тоа било особено корисно за сцените кои не постојат во либретото на "традиционално" поставените опери, како, на пример, сцената на венчавката на Кармен и Дон Хозе. Како човек кој освен на интуицијата, се потпира и на истражување разни материјали, информации и околности кои можат нему и на неговите соработници да им помогнат во текот на работата на претставите, Брук и за оваа претстава направил повеќе истражувања. Така, на пример, за додадената сцена на венчавката, Брук и неговиот соработник Жан Клод Карие сметале дека е многу важно да дознаат што повеќе за традицијата и културата на Ромите, а особено ги интересирале свадбените ритуали. Тие стапиле во контакт со група Роми од некоја заедница која живеела во Франција, а која Карие ја познавал, и ги замолиле да дојдат во театарот за да им раскажат какви се обичаите при венчавањето на Ромите. Информациите што ги добиле потоа биле надградувани со имагинацијата на актерите/пејачите кои ги играле дадените улоги.

Друга работа којашто Брук ја барал од актерите била, секаде каде што е можно, текстот да биде заменет со едноставни дејства кои можат да кажат многу повеќе од зборовите. За да дојде до такви решенија, Брук повторно користи импровизации. На пример, додека во текот на пробите работеле на сцената на враќањето на сопругот на Кармен од затвор (спореден лик кој се појавува само во таа сцена), екипата се соочила со проблем како на публиката да ѝ биде јасно дека тој спореден лик кој се појавува е сопругот на Кармен, бидејќи она што публиката го гледа е дека Кармен штотуку се венчала со Дон Хозе. Затоа почнале да

импровизирана сцена за која зададената околност била: првата брачна ноќ на Кармен и Дон Хозе. За време на импровизациите, случајно на сцената се нашла кофа со вода. Актерот кој го играл сопругот на Кармен, дошол до кофата и почнал да се мие, како да се враќа дома. Тој гест назначил дека човекот се враќа во својот дом и прави едно дејство кое, помалку или повеќе, е вообичаено за човек кој се враќа дома. Човекот кој се враќа во својот дом не очекува дома да има некој друг освен Кармен, па затоа не обрнува внимание на Кармен и Дон Хозе. Со таквите додадени сцени, Брук сакал да го зголеми драмскиот набој.

Брук, Карие и Констант, освен што направиле радикално кретење на операта, го смениле распоредот на сцените. Брук го редуцирал и бројот на учесници во оваа опера, го нема хорот, ги нема масовните сцени и целата претстава трае само 80 минути. Она што во операта „Кармен“ на големите оперски сцени се одвива со најмалку стотина статисти, кај Брук се одвива само меѓу Кармен и Дон Хозе. Сцената, на пример, меѓу Михаела и Дон Хозе во операта „Кармен“ се случува по половина час од оваа сцена се случува во првите 5 минути/половина час подоцна од истата сцена кај Брук, која се случува во првите 5 минути.

Сепак, ваквата „соголена“ верзија на Кармен доживеала голем успех кај публиката најмногу поради својата камерност и интимност.

5.1.9.3. Односот спрема просторот

Една од првите работи кои Брук сакал да ги реши кога ја поставувал оваа опера, била: каде да бидат сместени оркестарот и диригентот. Во театарот Буф ди Норд не постои место под сцената каде што вообичаено е сместен оркестарот, а Брук не сакал тие да бидат поставени напред, за да не го одземаат вниманието на гледачите. За

него дејството на сцената било многу поважно отколку истакнувањето на оркестарот и диригентот. Францускиот композитор Мариус Констант, кој бил и диригент на оваа претстава, за потребите на „Трагедијата на Кармен“ одбрал камерен оркестар од 15 музичари. Крајното решение за кое се одлучиле Брук и Мариус Констант било оркестарот да биде поделен на двете страни од сцената, а публиката била речиси на самата сцена.

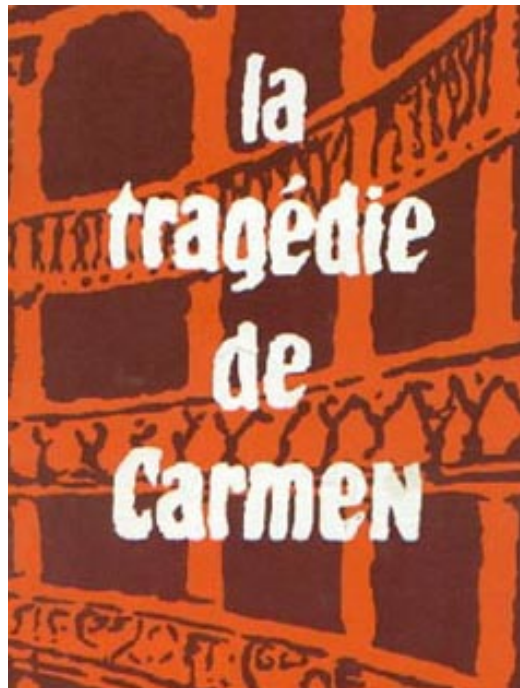
Во текот на импровизациите откриле дека на отворената сцена на театарот Буф ди Норд, кој наликува на елизабетанскиот театар, им е потребна врата, сцена која е прекриена со земја врз која можат да прават разни интервенции во зависност од дејството: палење оган, цртање со креда или обележување на просторот каде што се љубовниците. Земјата била истурена сè до местото каде што седеле гледачите, со што се сакало и публиката да биде на некој начин опфатена во атмосферата.

При гостувањето на претставата, секогаш се водело сметка колку што може просторот да се прилагоди на претставата и да личи на сцената на театарот Буф ди Норд. Основните услови кои морале да бидат исполнети биле да има: земја, врата и исклучително добра акустика.



5.94. Сцената во претставата „Кармен“

Претставата била толку барана што во театрите во Њујорк кои биле заинтересирани таа да гостува кај нив, биле подготвени да вложат големи средства во адаптирање на сцената. Управниот одбор на Театарот Вивијан Беумонт предложил буџет од 5 до 7 милиони долари за да се прилагоди театарот на условите кои биле поставени. Овие услови биле подобри од условите кои им биле понудени во Центарот Линколн во Њујорк, па затоа Театарот Вивијан Беумонт бил целосно адаптиран за потребите на „Кармен“.



5.95. Плакат за операта во Буф ди Норд

Така било и на останатите места каде што била играна претставата. Во Рим бил одбран Театарот Аргентина, кој имал многу важно историско значење. Таму работеле Росини, Верди, а Пирандело бил неколку години уметнички директор. Иако првично бил изграден за драмски и лирски опери, подоцна бил користен и за драмски претстави. За потребите на претставата „Кармен“, целото гледалиште било извадено, па наместо 1.159 седишта колку што вообичаено имал театарот, за време на гостувањето на „Кармен“, Театарот Аргентина можел да прими само 700 гледачи.



5.96. Театарот Аргентина

Во Милано, директорот на Театарот Пиколо, Џорџо Стрелер (Giorgio Strehler), дури пратил свои архитекти во Париз, за да ја проучат сцената на Буф ди Норд и да го адаптираат стариот театар Фосати.



5.97. Театар Студио во Милано

5.1.10. Трагедијата на Хамлет, претстава/тв-адаптација, 2002 г.

Интересот на Брук за трагедијата „Хамлет“ на Шекспир датира уште од неговото детство. Брук за прв пат се сретнал со овој најпознат и најчесто игран текст на Шекспир уште во 1933 година, кога имал само 8 години и кога за своите родители ја одиграл претставата „Хамлет“ која траела 6 часа. Дваесет години подоцна ја режира својата прва постановка на „Хамлет“ во професионален театар, со Пол Скофилд во главната улога. Во „Сезоната на театарот на жестокоста“ во 1960 година во Кралскиот шекспирвски театар, Брук поставува експериментална верзија на „Хамлет“. Во 1995 година одново се навраќа на „Хамлет“ во рамките на неговиот проект „Кој е таму?“ („Qui est là?“), кој всушност претставувал драма за театарската режија, еден вид театарско истражување, во облик на кондензирана верзија на „Хамлет“, комбинирана со извадоци од текстови на најголемите режисери во дваесеттиот век: Едвард Гордон Крејг, Станиславски, Мејерхолд, Арто и Брехт. Последната режија на овој Шекспиров текст, позната под името „Трагедијата на Хамлет“, всушност е произлезена од проектот „Qui est là?“.

„Трагедијата на Хамлет“ прв пат е одиграна на 29 ноември 2000 година, на сцената на театарот Буф ди Норд. По успешната премиера во Париз, претставата имала, исто така, успешна светска турнеја, која започнала од Сиетл на 10 април 2001 година, продолжувајќи со гостувања во Њујорк, Чикаго, Виена, Кјото и Токио. На 16 август 2001 година започнале пробите за адаптација во Театарот Јанг Вик (Young Vic Theatre) во Лондон, каде претставата се играла од 8 септември 2001 година.

Во 2002 година, Брук режира француска верзија на овој текст под наслов „La tragédie d'Hamlet“, која исто така била успешно играна во театарот Буф ди Норд, но и на други сцени во Франција, Бразил, Полска, Италија, Шпанија, Португалија, Романија и Хрватска.

5.1.10.1. Односот спрема текстот

Во својот есеј „Повикувајќи го (и заборавајќи го) Шекспир“, Брук вели дека само кога ќе го заборавиме Шекспир, можеме повторно и вистински да го откриеме. Со оваа адаптација на „Хамлет“, Брук како да сакал повторно да го открие овој текст, навлегувајќи длабоко во него и откривајќи некои нови, дотогаш неоткриени слоеви.

Идејата ја оваа скратена верзија на Хамлет, Брук ја добил работејќи ја претставата „Човекот кој“ („The Man Who“), кога на малата сцената забележал дека има само маса и неколку столчиња. Помислил дека тие елементи на сцената се доволни за да се одигра било што, дури и најkomplицираните сцени од „Хамлет“.

Со цел да дојде до самата суштина, Брук го сведува текстот на една третина од оригиналната верзија. Со ова сериозно кретење на текстот, времетраењето на претставата е околу 2 часа и 30 минути. (Доколку се игра интегрално целиот текст на оваа Шекспирова трагедија, претставата би траела околу 6 часа.)

Во ова барање на суштината, Брук драстично го намалува и бројот на улогите во претставата. Од вкупно 25 улоги (не сметајќи ги улогите на лордови, госпоѓи, војници, морнари и еден гласник кои се наведени во оригиналниот текст на „Хамлет“), во оваа верзија на „Трагедијата на Хамлет“ има само 13 улоги кои ги играат 8 актери.

Во текот на пробите, оригиналниот текст на Шекспир „Хамлет“ бил соголен до самата срцевина. Сведувањето на текстот на самата суштина е познат принцип по кој работи Брук. Притоа не се губи ништо од дејството. Првата слика од првиот чин, во која се појавуваат Бернардо, Франциско, Марсел и Хорацио, е комплетно скратена. На сцената се појавува една фигура која скоро една минута стои и слуша. Поминува уште една фигура, Хорацио кој го гледа духот, и тоа е доволно да наговести дека ќе се случи нешто ужасно.

Од дневникот на Адријан Лестер, актерот кој ја игра улогата на Хамлет, добиваме уште една потврда за постојаното трагање на Брук. Лестер вели дека Питер Брук и неговата асистентка Мари Елен Естиен (Marie-Hélène Estienne) трошеле многу време и енергија пред да ја соголат сцената до нејзината суштина. Тие секогаш го барале она што е современо во текстот, коешто во денешно време има важно значење за целата екипа која работи на претставата, како и за самата публика. Брук и неговите соработници ги интересирало што е тоа што го прави овој текст и по неколку векови сè уште модерен, современ и актуелен? Второто прашање било: Што е тоа што ни е нам важно и што сакаме да го кажеме со оваа претстава? Кога си ги поставиле овие прашања, неминовно било да почнат со отстранување делови од текстот кои не биле релевантни за поставување на нивната верзија на Хамлет. Исто така било потребно текстот да се реаранжира според логиката на нивната замисла. Во оваа верзија, отстранета е политичката димензија на текстот и улогата на Фортинбрас, бидејќи Брук смета дека Хамлет не е политички текст и, што е уште поважно, за нив таа димензија, во моментот кога ја работеле претставата, не била од суштинско значење.

Брук има објаснување за секое кратење или репозиционирање на репликите во претставата. На пример, најпознатиот монолог: „Да се биде или не...“, кој во оригиналниот текст доаѓа непосредно пред актерите да ја одиграат сцената на убиството на кралот, во оваа претстава следи откако Хамлет ќе го убие Полониј, а пред да замине од Англија, со што се поткрепува преиспитувањето на неговите постапки.

Преводот за француската адаптација на „Трагедијата на Хамлет“ е направен од страна на постојаните соработници на Брук, Жан Клод Карие и Мари Елен Естиен. Во оваа верзија, Брук барал од нив, она што е одземено од убавината на стихот во оригиналниот англиски јазик, да биде надоместено со зборови кои се современи/актуелни и подиректно ја одразуваат истата идеја, дури и кога тоа не е точен предвод на англиските зборови.

И двете верзии на претставата „Трагедијата на Хамлет“ почнуваат и завршуваат со репликата на Хорацио: „Кој е таму?“, со што Брук прави еден круг, спојувајќи ги почетокот и крајот.

5.1.10.2. Односот спрема просторот

Во претставата играна на сцената на театарот Буф ди Норд, она што гледачите можат да го видат пред да започне претставата е: гола сцена на која е поставен голем црвен килим и неколку перници и портокалово-црвените сидови околу сцената.



5.100. Сценографија за претставата “Трагедијата на Хамлет”

Подоцна во текот на претставата се додаваат уште некои елементи во сценографијата (неколку помали килими, големи свеќници, перници и форми за седење) кои не ја нарушуваат чистината на сценскиот простор, а делуваат богато и придонесуваат за чувството на гледачот дека дејството се одвива во кралски дворец. Сите овие елементи се внимателно одбрани и имаат свое значење придонесувајќи за атмосферата на секоја поединечна сцена. Се разбира, за тоа придонесуваат излупените сидови на театарот Буф ди Норд, кои

додаваат на атмосферата на соголеност, која е во сооднос со приказната која, исто така, е сведена на минимум.



5.101. Сцена од претставата “Трагедијата на Хамлет”

Костимите за оваа претстава се креација на Кло Оболенски (Chloé Obolensky)⁷³, со која Брук непрекинато соработува уште од 1981 година, кога прв пат заедно работеле на претставата „Вишновата градина“. Костимите се едноставни, во црна, сива, бела, зелена и модро-сина боја, и не го определуваат периодот во кој се одигрува дејството.



5.102. Адријан Лестер, Фотографија од костимската проба за претставата “Трагедијата на Хамлет”

Брук користи неколку основни елементи како сценографија и реквизити: перници, кои најчесто се користат за седење, но исправените перници,

исто така, го обележуваат гробот во сцената со гробарот; бамбусовите прачки се користат како мечеви и ножеви за борба, но на бамбусово стапче е закачен и черепот на Јорик.



5.103. Сцена од претставата “Трагедијата на Хамлет”

5.1.10.3. Работа со актерите

Повеќето актери со кои Брук ја подготвува оваа претстава се дел од постојаниот ансамбл на неговиот театар: Клаудиј и духот на татко му на Хамлет го игра Џефри Кисон (Jeffrey Kissoon), а Наташа Пери (Nathasha Pary), сопругата на Брук, која е член на Интернационалниот центар за театарски креации од самото основање, ја игра улогата на кралицата Гертруда. Брус Маерс (Bruce Myers), актерот кој исто така работи со Брук уште од 1971 година, ги игра улогите на Полониј и гробарот. Офелија ја игра Шантала Шивалингапа (Shantala Shivalingappa), индиска танчарка и актерка на која ова ѝ е втора претстава во режија на Брук. Во претставата играат уште двајца актери од индиско потекло: Насерудин Шах, кој игра две улоги: Розенкрац и Првиот актер, додека, пак, Рон

Сива (Rohan Siva) игра три улоги: Гилдестерн, Вториот актер и Лаерт. Како и во многу претстави на Интернационалниот центар за театарски истражувања, за музиката е задолжен Тоши Цучитори (Toshi Tsuchitori), кој се наоѓа на сцената за цело време на претставата, и со своите егзотични инструменти придонесува за атмосферата на претставата.

За улогата на Хамлет, Брук го одбрал Адријан Лестер, успешен британски театарски, филмски и телевизиски актер, кого за прв пат го видел во Лондон во претставата „Како што милувате“.



5.104. Адријан Лестер во улогата на Хамлет

Брук бил воодушевен од Лестер и сметал дека тој е вистинскиот избор за Хамлет. Со неговото извонредно чувство за вистина, тој во Адријан Лестер препознал актер кој е модерен и искрен, со сите оние карактеристики кои, додека работеле во „Театарот на жестокост“, Брук и Маровиц му ги дале на модерениот, наспроти традиционалниот актер.

За работата со актерите на оваа претстава дознаваме многу информации од дневникот на Адријан Лестер, објавен на 19 август 2001 година во дневниот весник „Индипендент“ (Independent) од Лондон. Пробите за оваа претстава почнале на 11 септември 2000 година во театарот Буф ди Норд, во 11 часот. Актерите го очекувале почетокот на првата проба седејќи на перници во круг, чекајќи Брук да започне со

пробата. На таа прва проба не бил кажан ниту еден збор за Шекспир. На Брук му било важно да создаде пријатна атмосфера, која ќе биде вовед во работата, и затоа го барал вистинскиот момент за почеток. Неговото чувство било дека пробата треба да започне со „острење на сетилата,“ што подразбирало најпрвин слушање звуци внатре во театарот, потоа надвор од театарот, па преточување на тие звуци во движења. Секој ден некој од актерите имал можност да ги води вежбите пред почетокот на пробите. На втората средба со Брук, Адријан Лестер рекол дека од неговите подготовки за улогата на Хамлет, заклучил дека Хамлет има голема болка. Одговорот на Брук бил дека не треба пребрзо да се донесуваат заклучоци и да се бара смисла.



5.105. Хамлет дознава од Духот за убиството што го извршил чичко му

Телевизиската адаптација која што ми беше достапна при реконструкцијата на оваа претстава, со честите крупни кадри, дава можност актерската игра да биде детално анализирана и да се забележи секоја воздишка или солза, секоја пауза и секоја мисла која поминува преку ликот на актерите.

Она што остава впечаток во играта на Адријан Лестер е чистотата на мислата, која е преточена во длабока емоција која не може да не допре до гледачот. По обвинувањето од духот на неговиот татко, тој поминува

низ повеќе емоции: радост, гнев, страв, тага, очај. И секоја емоција е крајно искрена.



5.106. Адријан Лестер во улогата на Хамлет

Хамлет на Адријан Лестер не е невротичен, луд, жедеен за одмазда или, пак, слаб, немоќен да ја изврши одмаздата за убиството на татко му. Хамлет на Адријан Лестер поставува прашања: што ќе се случи ако и тој убие? Тој е интелигентен, енергичен млад човек кој сака да го живее животот. Тој е и забавен и поетичен, и решителен и храбар кога е потребно.



5.107. Договорот на Хамлет со актерите пред изведувањето на „стапицата“

Брук, кој секогаш внимателно ги одбира актерите, вели дека Адријан Лестер е еден од најдобрите млади актери и веројатно и најдобар избор за Хамлет.

i

Чистината на сцената и можноста со крупен кадар да бидат одвоени ликот или гестовите на актерот овозможуваат да се забележат елементи (реплики) од големите уметнички дела, како што е, на пример, „Создавањето на Адам“ од Микеланџело, како детал на фреската на таванот во Систинската капела. Допирот со кој Господ му дава живот на Адам го споредив со допирот на духот на татко му на Хамлет кој како да му дава сила на Хамлет да го разоткрие неговиот убиец.



5.108. Средбата на Хамлет со духот на татко му



5.109. Микеланџело - „Создавањето на Адам“

И во оваа претстава, како во останатите кои Брук ги работел со актерите од Интернационалниот центар за театарски креации, Брук тргнува од импровизации.



5.110. Од лево на десно: Џефри Кисон, Наташа Пери и Брус Маерс

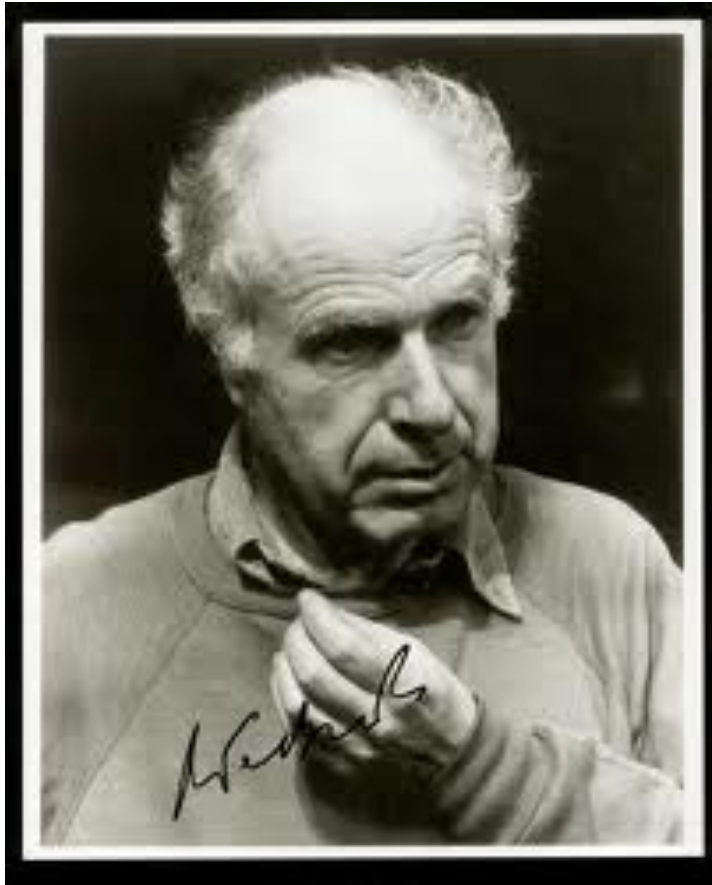
Актерите кои ги играат главните улоги, Наташа Пери, Џефри Кисон и Брус Маерс, работат заедно повеќе од триесет години и по многуте вежби за „споделено мислење“, тие навистина целосно се разбираат. Младите актери кои подоцна дошле во групата, исто така добро се

снаоѓале, за што придонеле секојдневните вежби кои ги правеле пред почетокот на секоја проба. Актерите кои работеле со Брук велат дека сугестиите што тој ги дава за време на пробите се минимални, но на некој чуден начин го отстрануваат сето она што е непотребно во актерската игра. Адријан Лестер вели дека дека Брук режира како скулптор, го отстранува сето непотребно, сè додека не се појави карактерот на ликот што актерот го игра.

Актерката, Лило Баур, која ја играла Гертруда во француската верзија, вели дека Брук ја „отстранува глумата од актерите и бара да ја кажат приказната на наједноставен начин“. Наташа Пери, сопругата на Брук, која исто така ја играла улогата на Гертруда, вели дека Брук не е како некои режисери кои се грижат за деталите на претставата уште од самиот почеток. За него правењето претстава е како боја респрсната насекаде, со која постепено, заедно со актерите, се истакнуваат деталите.



5.111. Адријан Лестер и Наташа Пери



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

Извадок од „Точка на пресврт“

6. ПИТЕР БРУК КАКО ТЕАТАРСКИ МИСЛИТЕЛ

Воведниот цитат за ова поглавје ја сублимира целокупната работа на Питер Брук: ПОСТОЈАНО ИСТРАЖУВАЊЕ И ПРЕИСПИТУВАЊЕ, што *имплицитно* се следи во неговите есеистички книги „Празен простор“, „Помеѓу две тишини“, „Точка на пресврт“, „Нитки на времето“, „Отворена врата“, „Предизвикувајќи го Шекспир“, како и неговата најнова книга „За милоста“.

Во сите овие книги тој постојано ја преиспитува својата поетика. Во нив тој се навраќа на своите размислувања за театарот и истите ги преиспитува, при што не може да не се согледа континуитетот на неговата театарска мисла која примарно го подразбира теорискиот, методолошкиот и естетичкиот систем.

Во мојот магистерски труд „Актерската игра во 20 век“ напишав дека театарот во XX век е театар на режисерот, кој претставата ја создава како компетентно уметничко дело, конципирано и реализирано според принципите на работа што ги застапува тој како еден од нејзините најважни автори. Своите принципи и практики овие режисери ги претставуваат преку авторски книги, есеи, стручни елаборации, тематски разговори, и нивната поетика и практика меѓусебно се крајно условени.

Питер Брук е еден од тие режисери кои за своите погледи кон театарот и за својата практика има многу пишувано. Својот поетички концепт/систем Брук не го експлицира служејќи се со строг научен дискурс (теориски, методолошки и/или филозофски/естетички рационален), туку го „раскажува“ во „лежерна“, исклучително комуникативна и навидум сосема едноставна есеистичка форма. Тој одбива да теоретизира за својата работа во театарот и вели дека секоја идеја или теорија во театарот мора да биде проверена низ праксата.

Некои од неговите книги се, всушност, збирка од повеќе написи, есеи или предавања кои се напишани/одржани во разни пригоди во кои тој наоѓа можност да каже нешто за своето искуство, за начинот на работа на некои свои претстави, за неговите ставови кон театарот, како и за она на што тој се сеќава уште од најраните години, изразено во форма на мемоари во книгата „Нитки на времето“.

Во продолжение ќе дадам краток преглед на основните теми во неговите книги, а потоа ќе ги разгледам основните принципи за кои се залага.

„Празен простор“ е првата книга на Питер Брук која е создадена од 4 поглавја, кои веќе беа елаборирани при поставувањето на теоријата и основните поими:

- Мртвечки театар
- Посветен театар
- Суров театар
- Непосреден театар

„Помеѓу две тишини“ е збир од шест сесии/предавања кои ги одржал на Southern Methodist University. Сите предавања, освен неговиот „master class“ на кој работел со студентите, биле снимани, што овозможило веродостојно да се пренесат дискусиите со студентите и професорите на теми поврзани со неговата работа. Потоа овие предавања/разговори професорот од гореспоменатиот универзитет, Дејл Мофит, ги систематизира во неколку поглавја:

- Елементи на театарската естетика,
- Глума и режија,
- Дизајн,
- Филм,
- Мултикултурализам.

Неговата последна книга, „За милоста“, е, исто така, збирка на досега необјавени есеи, рефлексии на неговиот однос спрема Шекспир. Во оваа книга, Брук се осврнува на подготвувањето на претставите: Тит Андроникус, Мерка за мерка, Крал Лир, Сон на летната ноќ, Хамлет.

Начинот на кој Брук го промислува театарот е разгледуван во горенаведените книги преку истражување и коментирање на три клучни теми:

- односот спрема текстот (драмска/драматуршка и филмска/сценаристичка предлошка)
- односот спрема просторот – третманот на просторот (во театарската претстава и во филмскиот кадар)
- работата со актерите

Анализирајќи ги книгите на Питер Брук, не може да не се забележи доследноста на неговата мисла дури и во тоа дека тоа што тој го пишува никој не треба да го сфати како вистина која треба да се следи, зашто и тој самиот постојано ја преиспитува. Во неговата последна книга, „За милоста“, на самиот почеток Брук вели: „Ова не е научна работа... Ова се серии од импресии, искуства и привремени заклучоци“. Слично како што на крајот на неговата прва книга, „Празен простор“, вели: „Додека ја читате оваа книга, таа веќе почнува да застарува“.

Затоа се осмелувам да кажам дека иако во неговата 70-годишна плодна кариера постои извесна доследност, сепак неговата работа во театарот претставува ПОСТОЈАНО ИСТРАЖУВАЊЕ И ПРЕИСПИТУВАЊЕ, или токму како што го кажал тоа во неговата книга „Точка на пресврт“, постои некаков континуитет, но и преиспитување и на својата и на туѓата вистина.

Интроспекцијата, рефлексивната, поставувањето есенцијални прашања за животот и уметноста се карактеристики кои најчесто ги одликуваат големите уметниците, а без сомнение, тие биле присутни во секој момент од животот на Питер Брук. Поаѓајќи од својата ИНТУИЦИЈА дека ТЕАТАРОТ Е ВАЖНО МЕСТО, тој се обидел да даде одговори на прашањето: Како театарот да стане нешто без што човекот не би можел да живее?

Во барањето одговор на тоа прашање, Брук се потпира на интуицијата и на интелигенцијата, кои се многу важни за да се создаде театар кој е искрен, вистинит и полн со живот. **Интуицијата**, способноста да се дојде до некое откривање кое се развило од човековата душа, способноста некој да ги согледа и увиди работите без анализа или апстракција, е важна, зашто таа успева да го дофати она невидливото, она што не може да се објасни со зборови.

Во своите книги и интервјуа, Брук постојано повторува дека „театарот е живот“, но притоа тоа ни од далеку не значи дека ги поистоветува, туку дека животот е само појдовна точка, зашто „ако не постои разлика меѓу животот надвор од театарот и внатре, тогаш театарот нема смисла“. Брук вели дека дури и во наједноставното дејство што ќе го зададеме на сцена треба да има крв и месо, и емоционална реалност. Животот во театарот е концентриран, зашто се случува во редуциран простор и компресирано време (Brook, 1993: 9-11).

Поимот мртвечки театар Брук го дескрибирал во една од неговите значајни книги, „Празен простор“, издадена 1968. Затоа, можеби, е и најдобро да се почне со анализа на неговиот однос спрема просторот.

6.1. Третманот на просторот

Просторот е една од клучните теми во театарскиот систем на Брук. За него е важен секој простор каде е можно да се оствари природен и интензивен однос (Brook, 1993:6). Во една од неговите назначајни книги. „Празен простор“, издадена 1968, Брук ја отфрла идејата за потребата од „традиционален“ театарски простор и става акцент на односот меѓу актерот и публиката.

Првата реченица од оваа книга, која е можеби една од најчесто цитираните реченици кога се зборува и пишува за театарот, гласи: „Можам да го земам кој било празен простор и да го наречам гола сцена. Човек поминува преку празниот простор, додека некој друг го гледа, и тоа е сè што е потребно за да се случи театар“ (Брук, 1995:7).

Што е тоа што Брук го наоѓа во „празниот простор“, во актерот кој мора да се испразни себеси? Во неговата книга „Отворена врата“ вели дека „за да се создаде нешто вредно, мора најпрвин да се создаде празен простор. Новото искуство нема да се појави ако не постои чист, невин простор подготвен да го прифати тоа ново искуство“ (Brook, 1993: 4). Дали оваа аналогија може да се пренесе и на „испразнетиот“ актер, кој само ако е „отворен“ може да создаде, да оживее нешто ново, само ако е подготвен да го урне однапред изграденото?



6.1. Вежби во пустината / Питер Брук во Сахара



6.2. Вежби во пустината / Наташа Пери во Сахара

Режирајќи на различни места, од Ковент Гарден до пустините во Сахара, Питер Брук заклучил дека при создавањето еден театарски чин, колку што се важни текстот и актерите, исто толку е важен и просторот.

Доколку ги разгледаме првите претстави на Брук, оние кои ги работел во четириесеттите и педесеттите години, можеме да забележиме и некои сценографии кои сосема одговараат на реализмот.



6.3. Сцена од „Крал Џон“, 1945 Репертоарски театар Бирминген

Тој подоцна го надминува тоа и, исто како и Гротовски, ја отфрла сценографијата како слика во три димензии и ја заменува со простор кој добива смисла и значење само низ акција на актерите.



6.4. „Бура“ – Театар Буф ди Норд

Играјки на најразлични простори, тој и актерите со кои работел успевале да остварат извонредна комуникација и меѓу себе, но и со публиката која е неизоствен дел од театарското искуство. Ова било многу важно и за актерите на кои ваквиот пристап им открил нова димензија, која не можеле да ја имаат во професионалните театри каде постоела граница меѓу сцената и публиката и каде можеле да играат со години, а никогаш да не ги видат луѓето за кои играат. Она што го откриле играјки на разни места е дека празниот простор е еднакво празен и за актерите и за публиката, но овозможува да се оствари комуникација која дава посебна димензија, без разлика на каков вид текст се работи (Brook, 1993:6).

Барајки простор во кој ќе може да се оствари таков однос, во раните седумдесетти години кога започнал со работа во Интернационалниот центар за театарски истражувања, играле на секакви простори кои биле далеку од она што го нарекуваме „театар“. Во првите три години играле во паркови, на улица, во фабрички хали, затвори, касарни, училници, африкански села, меѓу антички урнатини, во болници, депоа, гаражи,

напуштени места, со еден збор, секаде каде што можеле да најдат место кое, сепак, не било какво било место, туку место кое можело да претрпи трансформација.



6.5. За време на турнејата во Австралија со претставата „Собир на птиците“

Исто така, било многу важно тоа место да има потенцијал и особини да стане „театарско место“. Може да се каже дека приодот кој го имал Брук кон бирањето на просторот поминувал низ неколку фази:

- откривање,
- подготовка,
- трансформација и
- усвојување.

Овој процес на откривање, подготовка, трансформација и усвојување на просторот е еден од неговите главни придонеси во контекст на театарот на дваесеттиот век. Ваквиот процес некогаш бил многу лесен, но некогаш Брук и неговите соработници минувале низ многу обиди и грешки за да дојдат до простор кој им овозможува комуникација која води кон заедничко создавање на претставата. Барањето простор за претставата „Бура“, што го опишува во „Отворена врата“, бил еден таков процес исполнет со обиди и грешки. Подготвувајќи се за работа на оваа претстава, бил воден од идејата дека тоа треба да биде спектакл, па

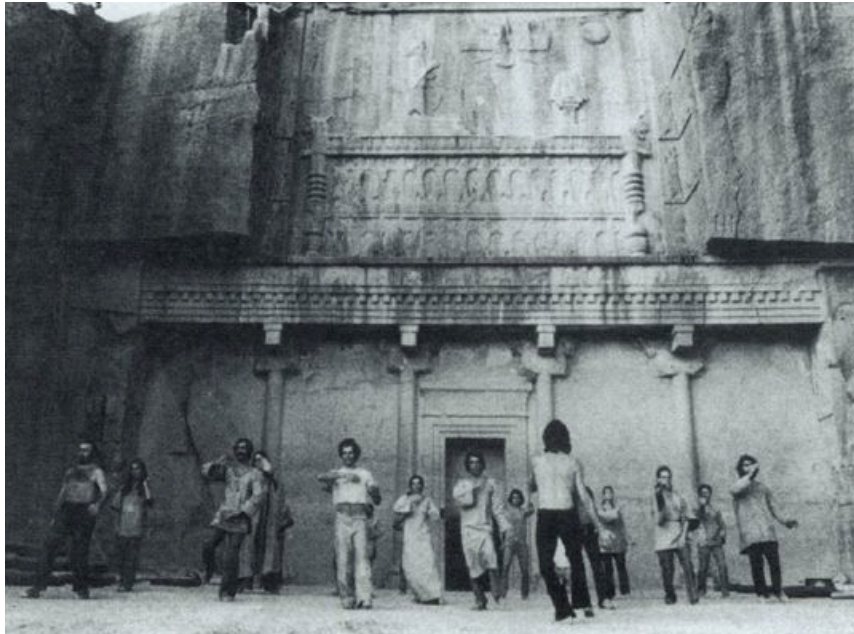
затоа размислувал за разни звучни и светлосни ефекти, иако интуитивно чувствувал дека тоа не е вистинското решение.

Брук и неговите соработници честопати набљудувале разни места и размислувале за нив, со цел да ги предвидат, уочат и извечат карактеристиките и евентуалниот потенцијал што го има тој простор. Понекогаш се случувало намерно да го испразнат местото, при што таа празнина станувала катализатор за креирање и трансформирање на тој простор, од кој успевале да ги извечат скриените особини или можности и на тој начин создавале тесна врска меѓу претставата и просторот.

Во сите театарски претстави на Брук постои нераскинлива врска меѓу местото на изведбата, претставата и текстот. Брук ја зајакнувал таа врска со тоа што ги откривал и нагласувал квалитетите на просторот, со тоа што успевал да навлезе во суштината на местото. Тој се обидува да открие многукратни параметри вградени во овие „најдени места“. Доколку тоа бил надворешен простор, се водело сметка за акустиката, насоката на ветерот, дали претставата ќе се игра на изгрејсонце или зајдисонце и за влијанието на овие надворешни елементи врз текстот врз кој е работена претставата.

Она што го разликува Брук од другите современи театарски иноватори е неговата способност да воспостави исклучителна врска помеѓу карактеристиките и својствата на местото каде што се игра претставата и карактеристиките на претставата, што најверојатно произлегува од неговиот сензибилитет и интензитетот со кој приоѓа кон барањето сценски простор.

Преку истражување на играта, во овие „најдени простори“ се издвојуваат и поимите **хоризонталност** и **вертикалност**, односот помеѓу подот (без разлика дали таа хоризонтална површина е неизбежниот црвен или шарен персиски килим, земја или песок) и вертикалната површина (сидови, карпи), при што сите елементи кои се наоѓаат на сцената се во хармоничен однос поврзани преку текстот.



6.6. „Оргаст“ во Персеполис, 1971 година

Во театарот на Брук имагинацијата е многу битен поим, особено во неговиот дискурс на „невидливото“ кое што станува „видливо“ бидејќи Брук му дава на гледачот простор да може со помош на својата имагинација да го замисли она што е невидливо, за разлика од конвенционалната сценографија која на гледачите им нуди целосна претстава/слика. Она што е важно е просторот да има душа, да има магија. Затоа тој е постојано во потрага по простор кој ќе му даде инспирација и кој самиот, таков каков што е, ќе ја разбуди имагинацијата и кај актерите и кај гледачите.



6.7. „Собир на птиците“

Кога се работи за филмот, Брук смета дека е многу потешко да се реализира идејата за користење празен простор, зашто филмот се базира на фотографијата и на фактот дека ликовите се наоѓаат во некој контекст и дека затоа ретко успевале обидите да се направи филм без сценографија и без контекст.

Во филмовите кои Брук ги режирал може да се забележи минимум сценографија, особено во оние кои претставуваат адаптација на неговите театарски претстави.

Во филмовите „Кралот на мувите“ и „Средби со исклучителни луѓе“, го користи природното опкружување: карипскиот остров или во камените предели во Авганистан.



6.8. Предел во Авганистан

Голем дел од филмуваната верзија на „Крал Лир“ е сниман во надворешен простор, каде доминира ширината и отвореноста на просторот: Во таа адаптација Брук често користи широки кадри за да ја назначи бескрајноста, отвореноста и величината на природата наспроти човекот кој е изгубен во тој непријателски простор.



6.9. Пол Скофилд во филмот „Крал Лир“

Театарот Буф ди Норд е местото каде Интернационалниот центар за театарски креации во 1974 година започна со својата постојана работа. Овој простор, кој бил сосема запуштен по големиот пожар кој го зафатил, бил токму такво магично место какво што барал Брук. Во него не се правени некои големи зафати. Излупените ѕидови се препознатлив знак на театарот Буф ди Норд и само со игра на боите на тие ѕидови, Брук и неговиот соработник за сценски простор Жан Гај Лекат (Jean Goy Lecat) ја определуваат атмосферата за дадена претстава.



6.10. Излупените сидови на театарот Буф ди Норд

Во „Вишновата градина“, белите излупени сидовите на Буф ди Норд асоцираат на пропаѓање, токму како што пропаѓа вишновата градина на Рањевска. На сцената нема речиси никакви елементи од сценографија.



6.11. Сцена од „Вишновата градина“ во театарот Буф ди Норд

Најважно од сè е просторот да ја има таа моќ да ја ослободи имагинацијата на гледачот, зашто просторот треба да сугерира, а не да илустрира.

6.2. Работа со актерите

Во текот на својата долгогодишна кариера, Брук постојано го преиспитувал својот метод на работа како режисер. Тој не се срами да каже дека кога почнал да режира, всушност не знаел ништо за режијата, немал прочитано ниту една книга, немал слушнато за Станиславски и единствен пример за режисер му бил Џон Гилгуд, кој режирал со нозете качени на маса, или филмските режисери кои даваат насоки преку мегафон (интервју за Inaugural Directors Guild Peter Brook Lecture, за 2010).

Во интервјуто при гостувањето во Њујорк кај новинарот Чарли Рос, зборува и за односот меѓу режисерот и актерот. Тој вели дека ако се сфати зборот „режисер“ (од англискиот збор „director“, „to direct“) како некој кој покажува насоки, кој кажува кој што да прави, тогаш тоа е ужасен збор кој во себе носи авторитарност, некој кој нема слух за другите. Таквата улога на режисер-тиранин, Брук не ја прифатил, иако во првите години од својата театарска дејност, можеме да најдеме знаци дека, сепак, неговата улога како режисер била доминантна.

Неговиот однос сосема се сменил кога го прифатил учењето на Гурѓиев. Тој се согласува со мислењето на Џејн Хип (Jane Heap), преку која се запознал со учењето на Гурѓиев, дека во една група не е можно да има една личност која ќе дава паметни или малициозни забелешки за другите, бидејќи луѓето со кои работиме треба да бидат ставени пред сè друго.

Во учењето на Гурѓиев „учителот“ не треба да биде некој кој треба да се следи беспокорно/беспоговорно. **Учителот е некој кој стимулира, кој обезбедува услови во кои ученикот ќе може да се соочи со себе**, да си поставува прашања кои ќе му помогнат да се открие себеси и да го достигне својот вистински интензитет. Ова учење било пресудно за тој

да почне така да ја гледа својата улога во театарот, како некој кој ги поттикнува актерите и им помага да ги искористат своите потенцијали и својот внатрешен свет на емоции и имагинација за да остварат ликови кои се вистинити и искрени.

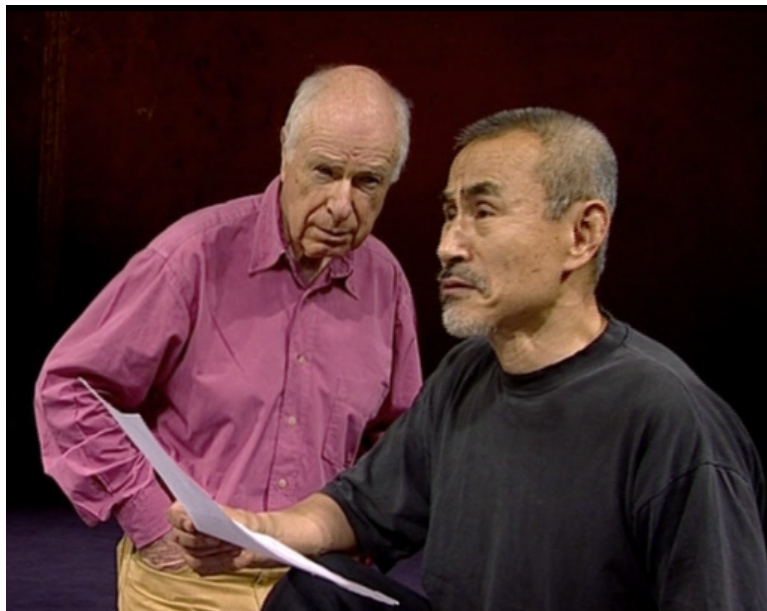
Брук смета дека токму искреноста е една од најважните особини кои треба да ги има актерот, зашто **искреноста** заедно со **вештината** може да му помогне на актерот да го изнесе пред публиката она што го носи длабоко во себе. Ова е многу тешка задача за актерот, најпрвин затоа што овие две работи се противставени, а, освен тоа, во европската традиција долго време наназад биле ценети само вештината и виртуозноста на актерите, па со време актерите почнале да ја кријат својата вистинска природа (интервју „Политика“, недела 27 август 2006).

За него вистински уметници се оние актери „кои се подготвени да се жртвуваат за да го досегнат моментот на креативноста“ (Brook, 1993:27). Од друга страна, пак, смета дека не треба да се жртвува сè за да се достигне успехот. Во „Нитки на времето“ вели дека перфекционизмот често е дрскост и глупост, во една претстава ништо не е поважно од луѓето што ја сочинуваат таа претстава.

Брук преферира актери кои се **флексибилни, отворени, храбри**, кои не се плашат да истражуваат и внесуваат нови елементи во својата игра, дури и на денот на премиерата. Не сака да работи со актери кои чекаат режисерот да им ги даде сите насоки, кои се механички, кои секогаш прават исти работи и кои се преплашени ако треба да сменат некој елемент од претставата. Некогаш актерите кои работеле со Брук се жалеле дека тој чека тие (актерите) да направат сè сами, но набргу сфаќале дека, всушност, тоа ги прави да бидат вистински креатори.

Разликата меѓу актерите кои ги претпочита и традиционалните актери веќе беше претставена во оваа теза во делот за Театарот на жестокост, кога заедно со Чарлс Маровиц работеле на уривањето на сфаќањата за тоа што е добар актер. Со тие млади актери започнал со истражување

на театарскиот јазик барајќи од управата на Кралскиот шекспировски театар да му остави одврзани раце, доволно време и простор да го истражува јазикот на театарот, без да биде форсиран да создаде готов продукт.



6.12. Брук и Јоши Оида за време на пробите за претставата „Хамлет“, 2002

Критериумот на отвореност, флексибилност и храброст важи и за режисерот, кој, исто така, треба да биде отворен за импулсите што ги добива од актерите.

Во личната митологија на Брук постојано се јавува прашањето: До кога треба цврсто да се држиш за едно убедување, а кога треба да се ослободиш од него, да го напуштиш. Тој вели: „Целта на пробите е отфрлање и враќање – стеснување на подрачјето сè додека не се открие коренот на лагата и не се зграпчи. Ако актерот е во состојба да го открие тој момент, веројатно ќе може да се отвори за подлабок и покреативен импулс (Брук, 1995:129).

На своето прво патување во Мексико некаде во шеесеттите години, Брук бил воодушевен од претколумбовската уметност, а особено од една фигура која била наречена „Госпоѓата што се смее“ од Вера Круз (Laughin Lady). Во документарниот филм „Брук за Брук – интимен

портрет“ вели дека таа фигура целосно ја сменила неговата идеја за тоа што е актерство.



6.13. Сцена од документарниот филм „Брук за Брук – интимен портрет“

„Сè дотогаш мислев дека актерот е некој кој го гради неговиот 'карактер'/својот 'лик' на многу комплициран начин“. Откако ја видов оваа фигура сфатив дека тоа не е така. Актерот е некој кој мора да се испразни себеси. Иако ова е празен објект, во неговиот став може да се почувствува исполнетост. Тоа е навистина израз на чиста радост“.

Актерот мора да е подготвен да реагира на импулсите што ги добива од партнерот и публиката. Вежбите кои тој ги работи со актерите помагаат да се развие таа „чувствителност“ за прифаќање и одговарање на тие импулси. Брук вели: „Не треба да се мисли дека тие припаѓаат само на определен период од развојот на актерот. Актерот, како и секој уметник, личи на градина која не може да се исчисти еднаш за секогаш. Пирејот расте постојано, што е природно, и мора постојано да се корне, што е, исто така, природно и неопходно“ (Брук, 1995:131).

Затоа Брук дури и со актерите кои се дел од Интернационалниот центар за театарски истражувања со години работи етиди кои им овозможуваат

да ја одржуваат својата „чувствителност“ на сцената. Една од тие вежби е вежбата „пренесување сад со течност“, за која Брук смета дека е една од фундаменталните вежби за секој актер (Brook by Brook, 2002).

Во оваа, како и во сите вежби што ги работи со актерите постои постапност. Првата фаза од оваа вежба може да ја направи секој. Од тоа како вежбата се реализира во понатамошните фази, се гледа разликата меѓу професионалниот и непрофесионалниот актер. Вежбата се состои во следново:

Прв чекор: Секој од актерите треба да замисли дека носи еден сад и со него да помине по сцената.



6.14. Брук дава инструкции за вежбата „Пренесување сад со течност“

Секој со малку имагинација може да си замисли облик на еден сад, да го почувствува и да ја помине бараната дистанца, бидејќи тоа е дејство што го правиме секој ден.

Втор чекор: Садот кој го носи актерот е исполнет со многу драгоцената течност и не смее да истури ниту една капка. Овде се гледа умешноста на актерот кој треба да ја искористи својата имагинација и да замисли што сè би можело да му се случи додека ја пренесува скапоцената течност. Кога актерот дејствува по овие околности, ова едноставно дејство, „пренесување сад со

течноста“, станува прецизно, физичко, емоционално драмско дејство кое тој треба да го направи вистинито.



6.15. Питер Брук (лево) и Брус Маерс кој ја изведува етидата „Носење сад“

Трет чекор: Додека актерот го носи внимателно садот со скапоцената течност од која не смее да се изгуби ниту една капка, му се случува некоја пречка/несреќа поради која му се истура течноста.

По овој чекор се разговара за деталите кои постојат зад секој детаљ, односно се бараат уште повеќе детали во секој од деталите! Деталите, вели Брук, се многу важни, бидејќи тие ѝ даваат живот на сцената.

Она што е важно во оваа и во сите слични вежби е дека актерот не смее да оди механички, без да чувствува или мисли дека го извршува само простото физичко дејство одење, кое им е вродено скоро на сите луѓе. Работата на актерот е во едно такво секојдневно дејство да внесе живот.

За жал, за работата на Брук со актерите не постојат многу видеозаписи. Брук со години не дозволувал присуство на пробите за кој и да е што не бил дел од екипата која работела на претставите. Една од причините за таквата негова одлука е тоа што смета дека **актерите треба да имаат свој личен простор** што не е нарушен од некој однадвор кој е само

гледач на процесот. За време на пробите актерот треба да има **слобода да истражува**, креира, да минува низ процесот на „обиди и грешки“. Другата причина е што во два наврати кога дозволил да се присуствува на пробите, оние кои ја следеле пробата ја злоупотребиле довербата и можноста да присуствуваат на пробите и, иако ветиле дека тоа што ќе го видат е само за нивно лично сознание, ги коментирале пробите надвор од контекстот во кој истите се одвивале. По овие два настани Брук ги затворил вратите на своите проби за сите кои биле заинтересирани изворно да се сретнат со начинот на кој тој работел со актерите.

Во книгата „Систем на проби“ од Шомит Митер („System of Rehearsal“ Shomit Miter), авторот прави споредба на методите на работа на, според него, највлијателните режисери во XX век, Станиславски, Брехт и Гротовски, со методите на работа на Брук.

И Станиславски и Брук сметаат дека за актерот е важно единството на внатрешното и на физичкото дејство.

Станиславски: Во секое физичко дејство постои внатрешен психолошки мотив кој доведува до физичко дејство, а во секое психолошко, внатрешно дејство постои физичко дејство коешто ја изразува својата физичка природа. Кога постои единство меѓу нив, тогаш актерот може органски да дејствува на сцената.

Брук: Актерот мора да ги бара одговорите длабоко во себе, но во исто време да биде отворен за нови дразби. Актерството е брак на тие два процеси (Miter, 6).

Во 2011 година, по долго наговарање од неговиот син, Симон Брук, телевизиски и филмски режисер, Брук се согласил да биде снимен процесот на работа со актерите и со тоа да остави траен запис на она што претставувало долгогодишна тајна за сите кои сакале да дознаат повеќе за работата на Брук со групата актери од Интернационалниот центар за театарски креации.

Некои назнаки и елементи за работата на Брук со актерите постојат и во документарниот филм од 2002 година „Интимен портрет“ на Симон Брук, но филмот „Затегнато јаже“ („The Tightrope“) е првиот сеопфатен приказ за тој процес каде можеме да видиме како од наједноставни импровизации преку додавање нови околности се развива една сцена.

Брук и овде го следи **методот на постапност** и се надоврзува со објаснување на секој дел од тој процес. Овој филм е драгоцен не само затоа што претставува сублимирање на неговото искуство во работата со актерите, туку и затоа што можеме да добиеме целосна претстава за тоа како тече процесот на создавање една сцена.

Тој процес, според Брук, започнува уште од моментот кога групата посветени актери ќе се собере за да направи „театар кој е жив во секој момент и кој допира до секого“. Преку демонстрирање на вежбата „Затегнато јаже“, која навидум е многу едноставна, но всушност пред актерот поставува повеќе барања, пред нас се открива една тајна која досега можеле да ја видат само оние кои учествувале во создавањето на театарските претстави на Брук и неговата група актери.



6.16. Актерите го поставуваат килимот/местото за игра во филмот „Затегнато јаже“

Во вежбата „Затегнато јаже“ актерот треба да помине по замислено затегнато јаже кое се „протега“ по поставениот килим (кој е задолжителен елемент во процесот на работа, како и во сите претстави кои ги работи Брук). Најважниот услов при работењето на оваа вежба е

да се пренесе чувство на реалност, како затегнатото јаже навистина да се наоѓа на голема висина, при што нивните нозе се припиени до јажето. Всушност, затегнатото јаже е метафора за егзистенцијалниот ризик на животот, на сè што правиме во него, на секоја наша постапка, во која мораме да воспоставиме баланс ако не сакаме да пропаднеме во бездна. Одејќи по јажето, актерот може да пренесе емоција, да раскаже приказна, да преживее некоја ситуација, при што е потребна голема концентрација, имагинација и смелост. Придружени од музика од „Волшебната флејта“, како и од рудиментарни/примитивни реквизити, меѓу кои и задолжителните бамбусови стапчиња, актерите работат на кратки сцени и импровизации, а притоа Брук ги поттикнува да погледнат подлабоко во себе.



6.17. Шантала Шивалингапа, индиска актерка и танчерка во етидата „Затегнато јаже“

Барањата од актерот во оваа вежба во која се оди по замислено јаже се: **да воспостави врска меѓу неговата имагинација и телото**, при што неговото тело треба да е вистински „живо“ во секој момент, од стапалата, кои треба внимателно да се движат по јажето, па сè до очите. Вистинскиот дар на актерот е токму тоа воспоставување врска меѓу чистата фантазија и телото на актерот. Актерската техника во исто време е и физичка и метафизичка. Таа подразбира дисциплина на лицето, телото, гласот и духот. Она што е, исто така, важно е актерот да биде во секој момент буден/подготвен и да има **чувство за времето**.

Понатаму во вежбата, од актерите се бара да додаваат на **интензитет** и на **темпо**. Кај актерот треба да постои свесност за тоа низ што проаѓа, за искуството што го стекнува, треба вниматено да го следи тоа што се случува со него, зашто само така ќе може да оди понатаму.

„Она што е важно во театарот, без разлика каде се случува, е тоа што и публиката и актерите треба **да ги изострат своите сетила**, да ги гледаат работите појасно и да ги сфатат подлабоко отколку во нивната секојдневна изолација и осаменост“.

Дисциплината и спонтаноста се, исто така, особини кои Брук смета дека се неопходни за да може **актерот** да создаде една креација. Иако овие две особини се навидум противставени, тие сепак си помагаат една на друга. Во работата во група, секојдневните емоции мора да бидат оставени на страна, вели Брук, тоа е основа на дисциплината.

Брук со своите актери применувал и физички вежби, односно вежби и за душата и за телото, како на пример, **таи-чи**, за кои сметале дека го воспоставуваат тоа **единство/хармонија меѓу душата и телото**. Тука биле и разни гласовни вежби како дел од секојдневната подготовка на актерите.

Во работата со актерите Брук смета дека треба да се биде штедлив со пофалбите, но никогаш да не се биде брутален. Познатата техника за „протресување“ на актерот (која ја применил само еднаш) ја доживеал како нешто „страшно, одвратно и сосема непродуктивно“ и затоа мисли дека бруталноста нема свое место во работата со актерите.



6.18. Питер Брук им дава инструкции за работа на актерите

Брук често потенцира колку е важна **имагинацијата**, **зашто** светот на театарот е имагинарен свет, онолку богат, различен и возбудлив колку што нашата **имагинација** може да го направи. Таа е важна и за актерите, но и за публиката. Иако сите луѓе немаат еднакви способности за имагинација, некои имаат вродени способности, а за некои тоа претставува исклучителна тешкотија, овие способности се учат како и сите други.

Веќе спомнав дека во работата со актерите Брук не сака многу да теоретизира, туку се потпира на интуицијата, на која всушност се потпира цел живот. Брук вели дека многу често нема однапред некоја идеја за тоа што сака да го постигне, туку интуитивно, заедно со актерите и писателот со кој работи, доаѓа до нешто што го смета за плод на заедничка работа. Многу често интуитивно доаѓал до решение на сцените откако безуспешно ги испробал сите можности до кои дошол преку анализата и логиката. Питер Брук смета дека во творечкиот чин на создавање една претстава **не треба да се теоретизира**, напротив создавањето претстава, вели, треба да биде неверојатна авантура за сите, во која преку истражување актерот и режисерот ја развиваат својата креативност. Токму затоа во сите студии во кои се анализира неговата работа најчесто се користат зборовите кои се врзани за

„истражување“ („research“, „explore“, „investigate“, „examine“, „discover“). Вели дека е грешка кога актерот ја започнува својата работа со интелектуална дискусија, бидејќи **рационалниот ум ни одблиску не е толку моќен инструмент каков што е интуицијата** (Brook, 1993: 130).

Невиноста и искуството се, исто така, особини кои треба да ги поседува еден актер. Ако актерот успее во себе да ги пронајде спонтаноста и невиноста, кои како карактеристики почесто ги врзуваме за децата, и ако ги здружи со искуството, кое пак го врзуваме за возрасните, тој може да ги избегне „општите места“ кои многу често се јавуваат во актерската игра. „Може да се каже дека целта на човекот е да биде дете, но истовремено да се биде таков возрасен какви што сме сите ние, не е доволно“ (Brook, 1999: 46).



6.19. Питер Брук со внукот Проспер

6.3. Односот спрема текстот

Уште од првите продукции на Брук, и филмски и театарски, Брук прави адаптација, дефрагментација и деконструкција на текстот и користење на текстот како основа за презентирање на главната идеја.

Во својот есеј „ПРЕЗЕНЦИЈА, ИГРА, РАЗЛИКА“, д-р Јелена Лужина ги разгледува поимите: **игра, деконструкција, текст на претставата** (ги спомнувам само поимите со кои можам наједноставно да го објаснам односот на Брук спрема текстот). Поимот „текстот на претставата“, како што го формулирал Роланд Барт, претставува една исклучително функционална и продуктивна теориска категорија која, како што е наведено во овој есеј, е промовиран и во „стратегијата на деконструкцијата“ на Дерида (Лужина, 2008: 74).

Брук, кој не сака да биде „врамуван“ во какви било теории и системи, интуитивно, со своето практично искуство, сепак **чита „деконструкциски“**, при што „осознава нови искуства“ кои понатаму ги „врамува“ во контекстот во кој сака да го искористи текстот на кој работи.

Брук го интересира она што тој го чита од текстот на авторот и се обидува да го искористи текстот за да создаде форма која ќе ги однесе над површината на текстот.

Односот спрема текстот содржи отпор кон ригорозноста на доминантната англиска традиција, според која секој збор од текстот е свет и не смее да се интервенира/крати. Наместо тоа, Брук создава свој свет допишувајќи го текстот режисерски, а не писателски. Кај него нема егзибиционизам, обезвреднување на текстот, само **барање на суштината** и користење на она што најдобро може да придонесе за да ја прикаже својата идеја/замисла.

Многу често може да се забележи дека она што го работи Брук е „адаптација“ на текстот на некој автор, или е правено „според“ некој автор.

Во неговиот прв филм, „Сентиментално патување“ (1943), речиси и да нема текст, само кратки коментари извадени од книгата на Стерн по која е правен филмот. Во „Крал Џон“, од Шекспир, одигран за прв пат во 1945 година кога Брук имал само 20 години, имало дури и додавање текст. Во „Крал Лир“ прикажан на 18 октомври 1953 на Телевизијата Си-Би-Ес, како резултат на една телевизиска и радио работилница поддржана од Фондацијата Форд, скратен е целиот подзаплет и дејството го сведува само на односот на Лир и неговите ќерки.

Во „Тит Андроник“, (1955) некои од критичарите замериле што Брук отфрлил некои сцени и ги скратил поетските стихови, како и оние каде што имало симболизам, со цел да го забрза дејството, додека други, пак, го поздравиле таквиот негов приод кон текстот.

Истото се случува и со оперите кои ги режира, „Кармен“, „Дон Џовани“, „Волшебната флејта“, каде се насочува само на главното дејство/конфликт.

Она што Гротовски го започнува со елиминирање на драмските текстови и користење, наместо тоа, сценски текстови, е едно од влијанијата кое Гротовски го има врз Брук.

Верувањето на Брук дека претставата „мора да се изведе на нов начин, „не потекнува, како што кажав, од некој егзибиционизам или од некоја идеја дека текстот мора да се адаптира по секоја цена, туку понекогаш се јавува од неговото незадоволство од квалитетот на постоечкиот драмски материјал, што пак потекнува од неговото убедување дека ниту еден индивидуален автор не е способен да преземе таков потфат и да направи претстава која ќе комуницира со гледачите на повеќе нивоа. Тој смета дека само работејќи заедно можеме да се обидеме да создадеме околности во кои една претстава може да функционира. Со ова

(веројатно повторно интуитивно), Брук го поткрепува она што Дерида го зборува кога зборува за „презенција“ како „збирно име за цела редица непотполности/недостатоци коишто му се инхерентни на драмскиот текст“ (Лужина, 2008: 74).

Можеби оваа сличност во размислувањата на Дерида и Брук се јавува поради тоа што и двајцата биле на свој начин поврзани со визијата на Арто и неговиот театар на жестокост. Дерида – несомнено преку неговиот теориски интерес за театарската поетика на Арто, а Брук – со примената на таа визија во пракса.



Сцена од претставата „Собир на птиците“

6.4. Апликативноста на методите на Питер Брук во работата со студентите на Факултетот за драмски уметности

Во овој дел направив осврт на апликативноста на методите на Питер Брук во работата со студентите на Факултетот за драмски уметности применети во работата на претставата „Прогонот и убиството на Жан-Пол Мара како што го прикажуваат пациентите на душевната болница 'Шарантон' под раководство на Маркизот де Сад“. Како долгогодишен соработник на професорот Владимир Милчин, јас, како и студентите со кои работевме, имавме можност да се запознаеме со теориските и практичните сознанија кои Брук ги стекнал во својата работа. Со студентите секогаш беа дискутирани карактеристиките на модерниот, наспроти традиционалниот актер, кои беа презентирани и овде во делот на Сезоната на театарот на жестокоста. Дел од импровизациите и вежбите кои досега сме ги работеле со студентите, исто така биле инспирирани од работата на Брук и Маровиц во шеесеттите години.



Проба за Мара / Сад

При анализата на работата на Брук во подготвување на претставите и работата со актерите и анализата на работата на професорот Милчин со студентите на Факултетот за драмски уметности забележав повеќе сличности кои досега не биле артикулирани и анализирани. Работата со студентите на предметот Актерска игра во класите на професорот Владимир Милчин беше анализиран само во еден дел во мојата магистерска работа, од аспект на користење интерактивни методи во наставата.

Она што можам со сигурност да го кажам е дека целта на пробите за претставите подготвувани на Факултетот за драмски уметности додека работев како соработник на професорот Милчин, во целост е изразена во следнава мисла на Брук: „Целта на пробите е отфрлање и враќање – стеснување на подрачјето сè додека не се открие коренот на лагата и не се зграпчи. Ако актерот е во состојба да го открие тој момент, веројатно ќе може да се отвори за подлабок и покреативен импулс“.

Секоја претстава била правена следејќи го овој принцип на „стеснување на подрачјето“, за да може актерот/студентот да го пронајде својот креативен импулс.

Овој пат направив споредба, односно ги издвоив само оние елементи кои се важен дел во работата со актерите на Питер Брук и на професорот Милчин:

- Театарот е тимска работа
- Барање на суштината/редукција
- Слобода да се истражува
- Актерот придонесува во секоја фаза од создавањето на претставата
- Претставата се гради врз импровизации
- Актерот реагира на импулсите што ги добива од партнерот
- Вклучување на публиката

При работата на оваа претстава бевме водени од неколку принципи/прашања кои ја одликуваат работата на Брук: **Создавањето театар кој е реален, кој нешто им значи на актерите**, било еден од главните принципи во работата на професорот Милчин. Она што нашите студенти најмногу ги засегаше во моментот кога започнавме да ја работиме претставата беше застрашувачката неизвесност на она што ги очекува надвор од факултетските бараки. Во текот на пробите, студентите го изразуваа својот став за општеството во кое живеат, во кое стравот е доминантна емоција, но и својот став за театарот кој ја губи битката со театралноста на ужасите на секојдневието во кое живееме. Во оваа претстава, полемиката на Мара и Де Сад за смислата на револуцијата значеше полемика за смислата на актерската професија денес и овде, лудницата во Шарантон е лудницата во која денес живеат овие идни актери, а садизмот на Де Сад е нивниот решителен обид за рушење на илузиите. Тие постојано се преиспитуваа себеси, својата професија, моќта на театарот да предизвика промена, да поттикне револуција. Низ претставата тие постојано ги рушат театарските илузии, балансираат на раб на соголена реалност обидувајќи се да ја реализираат својата интимна, но и професионална револуција. Актерот има право на свое мислење и мора да има свој став зашто е човек, а човекот не смее да молчи, тој мора да проговори за неправдите кои се случуваат.

Прашањето „Зошто театар во овие времиња?“ е, исто така, едно од прашањата кои Брук ги поставува постојано. Тоа прашање беше главниот мотив од кој појдовме и ние при работењето на оваа претстава. Затоа таа почна од точка „Нулти театар“. Театар без театар, сцена комплетно ослободена од театарски средства, сцена во која секој актер се разделува од актерот во себе. Од тишина, дури и по палењето на рефлекторите. Зашто не постојат реплики со кои може да се изговори она што се чувствува. На сцената стојат актери кои одбиваат да се допаднат, да бидат смешни и забавни. Нашите студенти/актери одбиваа

да бидат актери какви што некој посакува. Актери кои нема да има каде да играат. И тоа беше нивниот протест.

6.4.1. Театарот е тимска работа

Професорот Милчин секогаш бара текстови (многу често прави адаптации, деконструкции, синтези од текстови) со кои може да се задоволат потребите на студентите во смисла на соодветни улоги кои ќе им овозможат да се претстават пред публиката пред да зачекорат кон професионалните театри, но и текстови/претстави со кои ќе можат да го изразат својот став за светот во кој живеат и својата потреба нешто да променат во тој свет.

На студентите им беа понудени три текста, од кои тие го одбраа „Прогонот и убиството на Жан-Пол Мара како што го прикажуваат пациентите на душевната болница „Шарантон“ под раководство на Маркизот де Сад“ на Петер Вајс, бидејќи сметаа дека тоа е претставата која треба да биде направена денес и овде.

Со ова, уште при изборот на текстот беше почитувано мислењето на тимот. Откако беше одбран текстот, професорот не понуди готов концепт кој студентите требаше да го спроведат. Преку дискусии со студентите се обидовме да одговориме на едно од најважните прашања кои ги поставува Брук, а кои сметаме дека треба да си ги постави секој оној кој сериозно сака да се занимава со театар: **Која е нашата потреба да правиме театар?**

Сметавме дека со овој текст, кој за свој централен мотив го има преиспитувањето на моќта на театарот да предизвика општествена промена, ќе можеме да проговориме за потребата да се противставиме на појавите во нашето општество кои ја гушат нашата човечка и творечка слобода. Оваа драма, која не соочува со механизмите на

системот во кој живееме денес и со прашањето на слободата на индивидуата во услови на владеење со/на толпа, ни нудеше исклучителна можност да го изразиме нашиот став. Токму затоа и беше едногласен избор за текст за дипломска претстава на класата Драмски актери 2009/2013. Претставата беше работена тргнувајќи од верувањето дека **режисерот и актерите се соработници** и дека само со заеднички влог може да се направи претстава која ќе биде значајна за секој од нас.

Филмуваната претстава на Брук од 1967, каде публиката ги гледа пациентите од сигурна дистанца, а актерите играат во репресивни услови, зад решетки, беше една од основните референци при создавањето на дипломската претстава.

6.4.2. Барање на суштината/редукција

Во иницијалните дискусии за тоа каква претстава може да се направи од овој текст почнавме со размислувањата за тоа без кои ликови од текстот може да се направи таа. Веднаш се издвоија болничарите и медицинските сестри, бидејќи од самиот почеток лудницата во Шарантон беше отфрлена како околност во претставата. Медицинските околности во текстот на Вајс беа редуцирани до максимум. Пациентите во претставата се дипломците. Болеста на штитениците на Шарантон е професијата што студентите ја избрале за своја. Лудницата во „Мара/Сад“ е инструментот на репресија, во неа со пациентите се експериментира како со заморчиња. Во дипломската претстава лудницата е светот во кој дипломците живеат, во кој нивниот театар, всушност, не евозможен. Дополнително се откажавме од ликовите на жената и ќерката на Кулмие.

6.4.3. Слобода да се истражува

Овој принцип овозможува студентите слободно да истражуваат разни прашања. Едно од прашањата кое се наметна на часовите беше и прашањето за еросот во текстот и тоа каде студентите го препознаваат/чувствуваат. Ова прашање постојано допираше и до смислата на занимавањето со театар денес и овде – дали уметноста, театарот, правењето претстава е возможно без страст, без вистинска засегнатост и предаденост? Еросот беше дефиниран како задоволство, големо олеснување, нагла промена, како страст која поттикнува на креација, акција, но може да биде и деструктивна. Револуцијата за која говори овој текст, како и еросот, е насоченост кон голема, нагла промена. Недостигот на рационалност, радикалноста, што ги прави револуциите насилни и крвави. Се случува повеќе терор отколку што можело да се предвиди. И преиспитувањето на смислата на револуцијата како еден од основните мотиви на овој текст во основа го има прашањето дали револуцијата е возможна без страст, дали убивањето може да биде ладнокрвно, сериско. Овие ставови понатаму си најдоа свое место во импровизациите кои беа правени.

6.4.4. Актерот придонесува во секоја фаза од создавањето на претставата

Студентите беа многу иницијативни и самостојни во адаптацијата на сонговите и во изборот на инструменти кои би можеле да се користат во претставата, зашто присуството на инструментите во поставувањето на овој текст ни се чинеше неопходно. За сите оригинални сонгови од текстот беше направен препев и аранжман според оригиналната музика. Земајќи предвид дека не ни беа достапни други снимки, за пример се користеа сонговите од претставата на Брук. Во текот на подготовките дискутиравме и за тоа дали би ни била потребна дополнителна музика

од оригиналните сонгови. Потоа имавме една средба на која слушавме музика на хипи-движењето од крајот на шеесеттите години, популарна музика со изразена политичка порака како „Херојот на работничката класа“ (Working Class Hero), „Зошто не го направиш тоа“ (Why Don't You Do it) и „Лош англиски“ (Broken English) од албумот „Лош англиски“ (Broken English) на Меријан Фејтфул, „Беспомошен“ (Helpless), „За малку ќе си ја исечев косата“ (Almost Cut My Hair) и „Маракеш Експрес“ (Marrakesh Express) на Крозби, Стилс, Неш и Јанг, „All Along the Watch Tower“ на Боб Дилан, но и „Песна за Алабама“ и „Пиратката Џени“ (Alabama Song, Pirate Jenny) на Курт Вајл.

По принципот на елиминација/редукција, во текот на процесот сфативме дека не ни е потребно користење дополнителна музика, сè додека во еден момент од пробите, по избор на студентите, со „Крајот“ (The End) на Дорс не се означи крајот на револуцијата од првата импровизација и почетокот на играњето на претставата.

Насоките што професорот Милчин им ги даваше на студентите беа насочени кон тоа да се избегнува какво било илустрирање на зборовите што се говорат.

6.4.5. Претставата се гради врз импровизации

Дел од импровизациите кои беа работени во процесот на подготвување на претставата беа зададени од режисерот/професорот на мотиви од текстот, а дел беа чисти, спонтани, предизвикани кај самите студенти. Импровизациите, како што смета Брук, **се основен инструмент за ослободување на креативниот процес** и тие имаа огромна важност во подготвувањето на оваа претстава зашто голем дел од нив беа искористени во финалната верзија на претставата.



6.20. Професорот Владимир Милчин за време на проба

Прва имповизација: За првата импровизација професорот Милчин доби инспирација од атмосферата која ја затекна на еден од часовите, кога студентите седеа малодушно и разочарано на сцената, без каква било желба да играат или да работат на дипломската претстава. Овој начин на користење на она што постои како состојба/атмосфера/услов многу често се среќава кај Брук. Тој многу често почнува да работи со она што го има. Професорот Милчин, атмосферата на разочараност и безволност што ја затекна во салата во која работевме ја претвори во сценска околност во која требаше да дејствуваат студентите: Секој од нив, кога ќе почувствува потреба, да стане и да си одбере свое изразно средство/начин со кој ќе ѝ го каже на публиката она што сака, она што нему му е важно.



6.21. Студентите ја работат првата импровизација

Откако беа дадени инструкциите, секој од студентите си одбра место на сцената кое сметаше дека е најсоодветно за состојбата во која се наоѓа. По подолга пауза, во која студентите секој за себе го бара она што сака да ѝ го соопшти на публиката, излегува првата студентка, застанува пред замислената публика, но е немоќна да го каже тоа што го мисли. Почнува да плаче и се поклонува покорно. Вториот студент, револтиран од нејзината покорност, ја турка назад на нејзиното место и застанува лут пред замислената публика. Изгледа како да ќе го искаже сето она што го мачи, но, наеднаш, нешто во него се прекршува, не ја гледа смислата во тоа да го каже она што сака, па се враќа на своето место. Неколку студенти излегуваат со намера да не скандализираат. Некои избраа почетна позиција на страв и отпор да излезат и да кажат нешто, што подоцна прерасна во откривање на можноста играта да биде, всушност, големо ослободување и да предизвика промена. Некои студенти сакаат да ја навредат публиката, некој бараше помош од неа итн. (во текот на пробите публиката бевме ние). Ова беа ситуации во кои немаше глума, туку студентите навистина дејствуваа.



6.22. Прва импровизација

Кога првпат беше работена оваа импровизација, траеше повеќе од еден час. Во разговорите со студентите се обидовме да ги расчистиме нивните мотиви и дилеми кои сакаа да ги соопштат. Во понатамошните проби, динамиката на сцената се менуваше, односите се расчистуваа, како и нивните мотиви кои стануваа сè почисти, а со тоа и нивните изразни средства беа појасни. Оваа импровизација, во нејзината пречистена форма, беше задржана во претставата.

Втора импровизација:

За оваа импровизација професорот Милчин ги зададе следниве околности: На масата се наоѓа парче леб до кое секој од нив треба да дојде затоа што е ужасно гладен. За да се дојде до парчето леб, треба да се помине препрека која претставуваше ограда од школски маси.



Во текот на оваа импровизација, секој кој ќе се приближеше до парчето леб беше оневозможен од следниот, и секој следен беше сè посуров во средствата кои ги користеше за да дојде до парчето леб. Школските клупи станаа гилотина која гладните вешто ја користеа и уживаа кога некој друг ќе беше измачуван, без разлика што само момент пред тоа некој од нив бил жртва.



Оваа импровизација ме потсетува на импровизациите правени во „Сезоната на театарот на жестокост“ кога преку импровизациите биле барани најсоодветните изразни средства на актерите.

Трета импровизација:

Околностите кои им беа задавани од страна на професорот Милчин беа драстични и сурови. Идеите за можните манифестации на театар на жестокост и во оваа импровизација во голем дел беа поттикнати од масовните сцени од претставата на Брук, сцените на екстатичните напади на пациентите, вознемирувачките звуци на удирање по решетките, физичките пресметки на редарите со пациентите, неочекуваните паѓања на капаците на дупките за одвод во болничката бања.



6.24. Сцена од претставата „Прогонот и убиството на Жан-Пол Мара“

Четврта импровизација:

Сакајќи да го поставиме односот на народот/толпата кон Мара за кој што се разговараше во текот на дискусиите, се обидовме со импровизација на осмата сцена „Јас сум Револуцијата“. Во оваа сцена, изнемоштениот Мара, крвавејќи, параноично го пишува својот проглас до народот обидувајќи се да го одржи жарот на веќе завршената револуција, нишанејќи кон замислените непријатели кон кои треба да се насочи гневот и гладот за крв на гладниот народ. Прогласот, а и сцената завршуваат со триумфално изговарање на репликата „Симон, јас сум Револуцијата!“, во која, всушност, се препознава суштината на егоистичното поимање на револуцијата на Мара.



6.25. Четврта импровизација

Професорот Милчин ја иницираше импровизацијата така што на празната сцена го постави студентот кому му беше доделена улогата на Мара и му даде едноставна индикација: да го пишува прогласот.

Студентот воден од она што низ работата врз текстот го усвои за својот лик, веднаш легна на сцената и изнемоштено влечејќи се по неа, почна растревожено да пишува по сидот во длабочината на салата каде што работевме. Професорот му даде насока да се обиде да создаде извесен ритам со пишувањето, така што кога пишувајќи максимално ќе ја истегне раката, телото сосема ќе падне врз подот. И тогаш повторно ќе се крене и ќе продолжи. И така до крај на пишувањето. Следејќи ја насоката, студентот како во занес продолжи да пишува и по подот, полека извлекувајќи се кон просцениумот. Останатите, кои во оваа пригода/ситуација го играа народот, збиени еден до друг, како мала толпа, се движеа во ритам на пишувањето, обидувајќи се да го прочитаат она што Мара го пишува за нив. Интересно беше што никој од нив не успеваше ниту да разбере, ниту да прочита нешто. Но тоа не ги спречи да се однесуваат како да разбираат сè и да го слават големиот водач, носејќи го на раце додека тој триумфира со последната реплика.

Оваа импровизација, речиси без особени прилагодување, прерасна во сцена од претставата.



6.26. Сцена од претставата „Прогонот и убиството на Жан-Пол Мара“

Петта импровизација:

Една од сцените кој се разви од импровизација е и сцената „Песна и пантомима за пристигнувањето на Шарлота Корде во Париз“. Разговаравме за атмосферата во Париз по Револуцијата, која може да се препознае од деталната ремарка дадена во текстот на почетокот на сцената. Студентите во тоа препознаа некоја сенишна атмосфера во која продираат звуци од гилотината и далечни вресоци. На сцената секој имаше извесно телесно прилагодување коешто припаѓаше на таа атмосфера – меѓу нив имаше инвалиди кои во Револуцијата изгубиле рака или нога, некои беа насилници, некои лудаци, некои дури и безглави чудовишта. Светлото беше придушено, а во длабочина на сцената висеше нога од кукла за во излог, која тој ден сосема случајно се најде на сцената. Подоцна таа нога стана еден од главните реквизити во претставата.



6.23. Професорот Владимир Милчин и студентите

Низ таа магла од испарувања од кланиците, газејќи врз крв што се излива по улиците, Шарлота како маѓепсана чекори напред кон замислениот нож. Патот ѝ го попречуваат застрашувачки суштества кои ѝ се внесуваат в лице. Како сеништа. Од далеку допираат вресоци на измачувања и колежи.



6.27. Сцена од претставата „Прогонот и убиството на Жан-Пол Мара“

Во првите обиди студентката што ја играше Шарлота успеваше да остане недопрена од застрашувачкото опкружување и фокусирана на замислениот нож со кој ќе ја оствари светата задача. Но со секое следно повторување, останатите го засилуваа своето присуство, стануваа понепријатни и погубри кон неа, почнаа да ѝ ја влечат облеката, ја фрлаа од една на друга страна. Текстот за градот, кој таа на почетокот го говореше како во сон, речиси монотono, занесена од илузијата за ножот и големиот подвиг, на една проба стана вистински крик од згрозеност, избезуменост и паника. Репликите – Каков е овој град? Какви се овие улици? – прозвучеа како да се однесуваат на нашиот град и нашите улици!

Оваа импровизација исто така беше дел од конечната претстава. Во текот на пробите само беше додадена песната која ја пеат, а која се повеќе се засилуваше како што растеше кошмарот на Шарлота.

5.4.6. Актерот реагира на импулсите што ги добива од партнерот

Низ процесот, студентите искусствено дојдоа до сознанието дека мора да реагираат на импулсите што ги добиваат од партнерот, а не да влезат во импровизацијата со цврст план за тоа што сакаат да направаат, зашто таквата фиксираност оневозможува да се развиваат сцените. Иако во текот на првата година од студиите најмногу работевме со импровизации на разни теми, овде, во работата на конкретен текст, тоа најмногу дојде до израз, затоа што понекогаш беа бесчувствителни за нештата што се случуваа на сцена и кои би можеле да ја насочат и моделираат нивната игра. Со студентите беше дискутирано за тоа дека:

- Во импровизациите мора да се дејствува со чувство за постапност.
- Градењето на архитектурата на етидата која може да прерасне во цела сцена, зависи од редот на акцентите.
- Секој сценски акцент треба да биде забележан и да влијае на понатамошниот тек на дејствувањето на оние што се на сцена.



6.28. Сцена од претставата „Прогонот и убиството на Жан-Пол Мара“

6.4.7. Краен резултат:

На самиот почеток на претставата на платно се проектира една од сцените од претставата на Брук во кои пациентите се претвораат во разјарена толпа која навалува на решетките. Во дипломската претстава студентите не играа лудаци како во претставата на Брук. Во нашата претстава лудницата беше до крај преведена во лудницата на светот во кој живееме денес и овде.



6.29. Пеачите и Жан-Пол Мара, сцена од претставата

Како што на крајот на претставата на Брук пациентите се побунуваат и ја демолираат лудницата, го уништиваат декорот и го пробиваат четвртиот ѕид, така и во нашата претстава актерите се побунуваат и извикувајќи: „Револуција“, го пробиваат четвртиот ѕид. Палењето светло во зачадената сала означува крај на побуната.

7. Заклучок

Со своите режии Брук означил еден нов период во современиот светски театар. Започнувајќи со радикалната претстава „Бура“ во 1957, продолжувајќи со „Сезоната на театарот на жестокоста“, „Сонот на летната ноќ“ во 1970 година, неговата експериментална работа во Париз со интернационална, мултикултурна група актери со која ја создал претставата „Махабхарата“, како и со своите теориско/есеистички книги тој извршил огромно влијание врз сите кои го истражуваат театарот.

Уметничката и духовна патека на Питер Брук постојано се преплетувале, и покрај тоа што тој сакал да постави некаква граница меѓу нив со тоа што никогаш не сакал да зборува за учењето на Гурѓиев, коешто несомнено извршило огромно влијание во неговиот живот. Учењето на Гурѓиев подразбира потрага и преиспитување што никогаш не завршува и Брук тоа доследно го следи: тој постојано се преиспитува и лично и професионално, ја преиспитува и својата работа и театарот кој го создава. Брук го почитува Гурѓиев кој се залага за хармоничен развој на телото, мислата и чувствата.

Неговата етика која, исто така, произлегува од тоа учење е **потрага по еден поубав и похармоничен свет во кој сè е меѓусебно условено и поврзано**. Во тој свет Брук не ја игнорира силата на планетата на која живееме и на целата вселена, зашто верува дека секоја секунда сме изложени на неброени искуства што доаѓаат од целата вселена, искуства кои ги примаме и на кои одговараме, кои не можеме да ги негираме. Сè што се случува во светот, секој феномен, секоја мисла, секој збор, секое чувство има свое енергетско поле. Тие енергии се динамични и влијаат една на друга. Еден дел на светот има влијание на друг, големите поделби на религиска, политичка и економска основа, сето тоа, исто така, претставува енергија која се движи низ вселената, преминува од еден извор на друг. Во тој свет, сите ние сме живееме во условите во кои сме родени, во кои живееме, но тоа можеме да го измениме на подобро доколку работиме на себе. Со својата **присутност и благодарност** можеме да го подобриме и светот околу нас. Неговата

животна филозофија е дека секогаш треба да се биде благодарен на она што ни се случува во животот, а особено ако нешто добро се одвива, зашто ништо не е поважно од моментот во кој се наоѓаме. Тој феномен на „**сегашниот момент**“ (“the present moment“) е нешто што многу често се среќава во неговите размислувања. Тој момент е особено важен во театарот, кога она што се случува на сцената ќе се спои со публиката и кога за момент ќе ја осетиме тишината, и тоа не онаа обична, мртва тишина, туку тишина во која се чувствува дека претставата ги допрела гледачите, тишина која значи живот, тишина која тој ја поистоветува со самиот живот. За Брук е важно кога актерот и гледачот споделуваат еден заеднички миг, кога во театарот навистина ќе се случи театар, кога и **актерот и гледачот се навистина ПРИСУТНИ**, кога ќе се случи таа врска помеѓу актерот и гледачот кога тие стануваат едно, тоа е она што Брук го смета за исклучително. Самиот театар е создаден од тој однос, од акцијата на оној кој игра и оној кој го гледа и кој ја овозможува понатамошната акција. Со тоа како публиката внимава, гледа за време на претставата, таа влијае на актерите.

За него е исклучително важно да можеме сите ние кои се занимаваме со театар да доживуваме такви мигови барем повремено. Тоа е за него награда која нè тера да продолжиме понатаму. Тоа е она што тој подразбира кога вели **да се живее сегашниот момент**.

За него успех е кога во театарот ќе се постигне таква **комуникација со публиката**, зашто без вистински контакт со публиката, претставата не е претстава. Тој контакт, таа комуникација, значи дека тие **учествуваат заедно** во нешто што се случува на сцената. Кога велам учествуваат заедно, не мислам дека публиката треба физички или вербално да учествува, но со самото тоа што внимателно следи што се случува на сцената, што е емотивно внесена, таа им пренесува на актерите енергија која им возвраќа и придонесува за квалитетот на претставата.

За него е награда кога она што го прави во театарот **има некакво значење за некого од публиката**. Дека некоја претстава, некоја сцена, некоја реплика некому во еден момент од неговиот живот му биле охрабрување, му дале верба во животот, му дале одговор на некое прашање, одсвониле во гледачот и останале да живеат во него уште долго по завршувањето на претставата.

Сосема **интуитивно** дошол до тоа дека во театарот има нешто сосема опипливо што ги движи нашите животи, а тоа е **енергијата**. За него енергијата била многу важна кога прв пат работел како режисер и тогаш не му било многу битно што работи, битна му била таа енергија, која јас ја подразбирам како некоја **размена** од која секој може да научи нешто. Проблем е кога во театарот не постои енергија, а такви театри постојат. Постојат дури и многу високореномирани театри во кои не постои енергија, не постои размена, театар во кој секој живее во својот свет, во својата величина и не е подготвен да сподели ништо со своите колеги и со публиката. Единствено за што водат грижа е нивниот личен успех.

Брук никогаш не бил заинтересиран да гради кариера за своја промоција, заработка, лична слава или успех. За него е поважно да одговори на прашањата за што ни служи театарот, која е врската меѓу театарот и животот, какво е влијанието на театарот врз нашиот живот. Нему му се важни малите работи во животот на човекот, важно е што е она што ги допира луѓето.

Во театарот е важен секој момент, за разлика од животот кога го трошиме времето попусто. **Театарот е важно место** каде треба да се поттикне креативноста на сите, и на оние кои ја создаваат претставата и на гледачите кои се важен дел од секое театарско случување.

Неговата естетика е **чиста, рафинирана, суптилна естетика, тоа е естетика на празниот простор**. Неговата естетика на празниот простор е **раскошна во својата едноставност**, и парадоксот на таквиот театарски раскош е во тоа дека тој не е создаден со натрупување ниту пак со однапред осмислен минимализам. Постојат многу анализи во кои

се вели дека Брук е опседнат со минимализам во театарот, но тој самиот вели дека, всушност, никогаш не тргнувал од минимализмот, дека тоа е само краен продукт. Тој секогаш почнува со **желба да проба сè, да искуси сè** (и во театарот и во животот), но полека во процесот на работа постепено ги отфрлил нештата кои се покажале дека не се суштински. Притоа не смееме да ставиме знак еднаквост помеѓу минимализмот и едноставноста.

Брук се движи слободно, тој не робува на никаква догма, не е програмски определен. Тој радикално расчистил со рутината и во секоја претстава се втурнува во процесот полн со неизвесност и одново го почнува својот режисерски пат. Брук си дава слобода и себеси и на актерите да истражуваат, да пробаат сè, за да можат да направат редукција и селекција на материјалот кој го сметаат за најсоодветен во тој момент. Тој често и по завршувањето на една претстава се навраќа на неа и ја доработува додавајќи или исфрлајќи текст/сцени, менувајќи го редоследот и барајќи начин да ја подобри. Таквото негово откажување од сцени кои се за некого готови/завршени, претставува тенденција кон некоја бескрајност. Тој чувствува во кој момент треба да ги остави работите непокажани и тогаш почнува да работи фантазијата на гледачот.

Брук се осмелува да поставува прашања на кои можеби и нема одговор, и не му претставува проблем да го признае тоа. Тој е секогаш подготвен да преиспитува, експериментира, да прашува. Признава дека не е секогаш лесно за него да ја споделува својата „несигурност“ со публиката, но прифатил дека прашањата, истражувањата, принципот на несигурноста се дел од животот и тие се секогаш присутни и се составен дел од животот.

Брук вели дека **театарот постои за да нè зачуди**, да не изненади, а за да го стори тоа, тој мора да комбинира два **спротивни** елементи: нешто што ни е **познато** и нешто што е **исклучително**. Тој се противи на постоењето на каква било форма во театарот. Вели: Ништо не е така

непостојано како формата, а сепак не можеме да живееме без форма!
Формата ни дава живот, а во исто време, формата не гуши! Формата преминува од еден во друг вид. Истото се однесува и на разните системи. Како што не сака да прифати некој систем без самиот да го преиспита, тој не сака ни неговите сознанија да бидат прифатени од кого било како готов рецепт. Професорот Милчин вели дека **неговиот систем е надминување на секој систем**, или пак може да се каже дека **неговиот систем е неприфаќање на ниту еден систем**.

За крај, мислев дека ќе биде многу корисно да ја применим техниката на Жан Клод Карие, кој броејќи ги зборовите кои најчесто се повторуваат во претставата Махабхарата, дошол до петте клучни зборови кои ја карактеризираат таа претстава.

Барајќи ги зборовите со кои многуте теоретичари и театарски критичари низ обемната литература која што ја проучував ја карактеризираат работата на Брук, заклучив дека се издвојуваат следниве зборови кои ги претставувам и во англиска верзија за полесна споредба.

суштина – *essence*

едноставност – *simplicity*

чисто – *pure*

соголупување – *stripped down*

отстранување (на слоеви/делови) – *pared-down*

гола сцена – *bare stage*

дестилација – *distillation*

кондензација – *condensation*

минимализам – *minimalism*

непосредно – *unmediated*

Процесот низ кој поминува Брук во правењето на своите претстави е процес на **пречистување** (дестилација) и **згуснување** (кондензација) преку кои ги **отстранува** непотребните елементи од текстот, сценографијата и сценските ефекти. Притоа, најчесто доаѓа до **гола сцена** и **минимални** изразни средства, со што ја изразува **суштината**

на претставата. Резултатот е **чист** и **едноставен** израз кој со голема **непосредност** комуницира со публиката.



6.30. Театарот Буф ди Норд,

8. ТЕАТРОГРАФИЈА

ИЗВОРИ:

Michael Kustow, *Peter Brook. A Biography*

Trewin, J.C. 1971, *Peter Brook. A Biography*, London, MacDonald

David Williams, *Peter Brook: A Theatrical Casebook*

Richard Helfer and Glen Loney, *Peter Brook: From Oxford to Orghast*

<http://www.bouffesdunord.com/en/about-us/peter-brook>

ТЕАТАР

1943

Др. Фауст / Dr. Faustus

Текст Кристофер Марло/ Christopher Marlowe
Изведено во Театар Торч, Лондон/ Torch Theatre, London

1945

Пеколна машина / The Infernal Machine

Текст Жан Кокто/ Jean Cocteau
Изведено во Клуб-театар Чантиклер, Лондон/ Chanticleer Theatre Club, London

Човек и натчовек / Man and Superman

Текст Бернард Шо/ Bernard Shaw
Изведено во Репертоарски театар, Бирмингем/ Birmingham Repertory Theatre

Кралот Јован / King John

Текст Вилијам Шекспир/ William Shakespeare
Изведено во Репертоарски театар, Бирмингем/ Birmingham Repertory Theatre

Дамата од морето / The Lady from the Sea

Текст Хенрик Ибсен/ Henrik Ibsen
Изведено во Репертоарски театар, Бирмингем/ Birmingham Repertory Theatre

1946

Залуден љубовен труд / Love's Labour's Lost

Текст Вилијам Шекспир/ William Shakespeare
Изведено во Стратфорд на Авон, Лондон/ Stratford upon-Avon, London

Браќа Карамазови / Les frères Karamazov

Текст Фјодор Михајлович Достоевски/ Fyodor Mikhailovich Dostoyevsky
Адаптација Алек Гинис/ Alec Guinness
Изведено во Лирски театар, Лондон/ Lyric Theatre, London

Маѓепсан круг / The Vicious Circle

Текст Жан Пол Сартр/ Jean-Paul Sartre
Изведено во Театар на уметноста, Лондон/ Arts Theatre, London

1947

Ромео и Јулија / Romeo et Juliette

Текст Вилијам Шекспир/ William Shakespeare
Изведено во Стратфорд на Авон, Лондон/ Stratford upon-Avon, London

Блудница достојна за почит / The Respectful Prostitute

Текст Жан Пол Сартр/ Jean-Paul Sartre
Изведено во Лирски театар, Лондон/ Lyric Theatre, London

1949

Месечева темнина/ Dark of the Moon

Текст Хауард Ричардсон/ Howard Richardson, Вилијам Берни/
William Berney
Изведено во Театар Амбасадор, Лондон/ Ambassador's Theatre, London

1950

Прстен околу месечината / Ring Round the Moon

Текст Жан Ануј/ Jean Anouilh
Изведено во Театар Глоуб, Лондон/ Globe Theatre, London

Мерка за мерка / Measure for Measure

Текст	Вилијам Шекспир/ William Shakespeare
Изведено во	Стратфорд на Авон: Меморијален театар, Лондон/Stratford upon-Avon: Memorial Theatre, London

Малата колиба/ The Little Hut

Текст	Андре Русен/ Andre Roussin
Изведено во	Лирски театар, Лондон/ Lyric Theatre, London

1951

Смртта на трговскиот патник / Death of a Salesman

Изведено во	Национален театар, Брисел/ National Theatre, Brussels
Актерска екипа	Ивон Арно/ Yvonne Arnaud, Џојс Редман/ Joyce Redman

Паричка за секоја песна / Penny for a Song

Текст	Џон Вајтинг/ John Whiting
Изведено во	Театар Хејмаркет, Лондон/ Haymarket Theatre, London

Зимска бајка / A Winter's Tale

Текст	Вилијам Шекспир/ William Shakespeare
Изведено во	Театар Феникс, Лондон/ Phoenix Theatre, London

1952

Коломба / Colombe

Текст	Жан Ануј/ Jean Anouilh
Изведено во	Нов театар, Лондон/ New Theatre, London

1953

Зачуваната Венеција / Venice Preserved

Текст	Томас Отвеј/ Thomas Otway
Изведено во	Лирски театар, Лондон/ Lyric Theatre, London

1954

Темнината е доволно светла / The Dark is Light Enough

Текст	Кристофер Фрај/ Christopher Fry
Изведено во	Театар Олдвич, Лондон/ Aldwych Theatre, London

Куќа од цвеќиња / House of Flowers

Текст Труман Капоти/ Truman Capote
Музика Херолд Арлен/ Harold Arlen

1955

Чучулига / The Lark

Текст Жан Ануј/ Jean Anouilh
Изведено во Лирски театар, Лондон/ Lyric Theatre, London

Тит Андроник / Titus Andronicus

Текст Вилијам Шекспир/ William Shakespeare
Изведено во Стратфорд на Авон, Лондон/Stratford upon-Avon, London

Хамлет / Hamlet

Текст Вилијам Шекспир/ William Shakespeare
Изведено во Театар Феникс, Лондон/ Phoenix Theatre, London

1956

Поглед од мостот / View from the Bridge

Текст Артур Милер/ Arthur Miller
Изведено во Театар на комедија/ Comedy Theatre, London

Мачка на вжештениот лимен покрив / Cat on a Hot Tin Roof

Текст Тенеси Вилјамс/ Tennessee Williams
Изведено во Театар Антоан, Париз/ Antoine Theatre, Paris

Моќ и слава / The Power and the Glory

Текстот е базиран врз делото на Греам Грин/ Graham Greene
Изведено во Театар Феникс, Лондон/ Phoenix Theatre, London

Семеен собир / Family Reunion

Текст Т.С. Елиот/ T.S. Eliot
Изведено во Театар Феникс, Лондон/ Phoenix Theatre, London

1957

Бура / The Tempest

Текст Вилијам Шекспир/ William Shakespeare
Изведено во Стратфорд на Авон, Лондон/Stratford upon-Avon, London

Кога двете страни ќе се сретнат / Both Ends Meet

Изведено во Театар Аполо, Лондон/ Apollo Theatre,London

1958

Поглед од мостот / View from the Bridge

Текст Артур Милер/ Arthur Miller
Изведено во Театар Антоан, Париз/ Antoine Theatre, Paris

Посета / The Visit

Текст Фридрих Дуренмат/ Friedrich Dürrenmat
Изведено во Њујорк и Лондон

1959

Слатката Ирма / Irma la Douce

Изведено во Лирски театар, Лондон/ Lyric Theatre, London

Вљубениот реакционер / The Fighting Cock / L'hurluberlu ou le réactionnaire amoureux

Текст Жан Ануј/ Jean Anouilh
Изведено во Њујорк

1960

Балкон / The Balcony

Текст Жан Гане/ Jean Genet
Изведено во Театар Гимназија, Париз/ Théâtre du Gymnase, Paris

1962

Крал Лир / King Lear

Текст Вилијам Шекспир/ William Shakespeare
Изведено во Стратфорд на Авон, Лондон/Stratford upon-Avon: London

1963

Танцот на наредникот Мусгрејв / Sergeant Musgrave's Dance

Текст Џон Арден/ John Arden

Изведено во Театар Атенеј, Париз/ Athénée Theatre, Paris

Физичари / The Physicists

Текст Фридрих Дуренмат/ Friedrich Durrenmatt

Изведено во Театар Олдвич, Лондон/ Aldwych Theatre, London

Викарот / The Deputy

Текст Ролф Хохут/ Rolf Hochhuth

1964

Мара-Сад / Marat-Sade

Текст Петер Вајс/ Peter Weiss

Изведено во Театар Олдвич, Лондон/ Aldwych Theatre, London

Паравани / The Screens

Текст Жан Жене/ Jean Genet

Изведено во Театар Донмар, Лондон/ Donmar Theatre, London

1965

Истрага / The Investigation

Текст Петер Вајс/ Peter Weiss

Изведено во Театар Олдвич, Лондон/ Aldwych Theatre, London

1966

НИЕ / US

Изведено во Театар Олдвич, Лондон/ Aldwych Theatre, London

1968

Ојдип / Oedipus

Текст Сенека/ Sénèque

Изведено во Национален театар, Лондон/ National Theatre, London

Бура / The Tempest

Текст Вилијам Шекспир/ William Shakespeare
Изведено во Театар Олдвич, Лондон/ Aldwych Theatre, London

1970

Сон на летната ноќ / Midsummer Night's Dream

Текст Вилијам Шекспир/ William Shakespeare
Изведено во Кралски шекспировски театар, Статфорд на Авон/ Royal Shakespeare Theatre, Stratford upon Avon

Франсис де ла Тур / Frances de la Tour

Актерска екипа Ален Хауард/ Alan Howard, Џон Кејн/ John Kane, Сара Кестелман/ Sarah Kestelman и Бен Кингзли/ Ben Kingsley

1971

Оргаст / Orghast

Текст Тед Хјуџис/ Ted Hughes
Изведено на Фестивал Персеполис, Иран/ Persepolis Festival, Iran

1972

Сон на летната ноќ / Midsummer Night's Dream

Текст Вилијам Шекспир/ William Shakespeare
Изведено во Њујорк и светска турнеја

1975

Племето Ик / The Ik

Текст Колин Турнбул/ Colin Turnbull
Изведено во Буф ди Норд, Париз/ Bouffes du Nord, Paris

Тимон Атињанинот/ Timon of Athens

Текст Вилијам Шекспир/ William Shakespeare
Изведено во Буф ди Норд, Париз/ Bouffes du Nord, Paris

1977

Кралот Иби / Ubu at the Bouffes

Текстот е базиран врз делото на Алфред Жари /Alfred Jarry
Изведено во Буф ди Норд, Париз/ Bouffes du Nord, Paris

1978

Мерка за мерка / Measure for Measure

Текст Вилијам Шекспир/ William Shakespeare
Изведено во Буф ди Норд, Париз/ Bouffes du Nord, Paris

Антониј и Клеопатра / Antony and Cleopatra

Текст Вилијам Шекспир/ William Shakespeare
Изведено во Кралски шекспировски театар, Статфорд на Авон/ Royal Shakespeare Theatre, Stratford upon Avon
Копродукција Festival d'Automne

1979

Собир на птиците / The Conference of the Birds

Текстот е базиран на делото на Фахрудин Атар/ F. Uddin Attar

Коска / The Bone

Текст Б. Диоп/ B. Diop

1981

Вишновата градина / The Cherry Orchard

Текст Антон П. Чехов/ Anton P. Tchekhov

1984

Чин Чин (На здравје!) / Tchîn Tchîn (Cheers!)

Текст Ф. Билетдо/ F. Billetdoux
Изведено во Театар Монпернас, Париз/ Montparnasse Theatre, Paris

1985

Махабхарата / The Mahabharata

Претставата е подготвувана за 39-тиот фестивал во Авињон

1988

Вишновата градина / The Cherry Orchard

Текст Антон П. Чехов/ Anton P. Tchekhov
Изведено во Театар Мажестик, Бруклин/ Majestic Theatre, Brooklyn

1989

Воза Алберт / Woza Albert!

Текст Перси Мтава/ Percy Mtawa, Мбонгени Нгема/ Mbongeni Ngema, Барни Симон/ Barney Simon

1990

Бура / The Tempest

Текст Вилијам Шекспир/ William Shakespeare

1993

Човекот кој / The Man who

Текстот е базиран врз делото Човекот кој ја сменил својата жена за шапка/
The man who mistook his wife for a hat,
на Оливер Сакс/Oliver Sacks

1995

Кoj е таму / Who is there

Текстот е базиран врз дела на Арто/ Artaud, Бертол Брехт/ Bertolt Brecht,
Гордон Крег/ Gordon Craig, Мајерхолд/
Meyerhold и Сеами/ Seami

Среќни денови / Oh Happy Days

Текст Семјуел Бекет/ Samuel Beckett
Копродуцент Види ETE - Лозана/ Vidy ETE - Lausanne

1997

Човекот кој / L'homme qui

Според римејкот на Оливер Сакс/ Oliver Sacks на делото
Човекот кој/ The Man Who

1998

Јас сум феномен / Je suis un phénomène

Текстот е базиран врз делото Умот на Мнемонист/ Mind of a
Mnemonists на Александер Лурија/
Alexander Luria

1999

Костум / The Suit

Текст Кан Темба/ Can Themba

2000

Трагедијата Хамлет / The Tragedy Hamlet

Текстот е базиран врз Хамлет на Вилијам Шекспир/ William Shakespeare

2002

Смртта на Кришна / The Death of Krishna

Извадок од делото Махабхарата од Вјаса

Трагедијата Хамлет / The Tragedy Hamlet

Текстот е базиран врз Хамлет на Вилијам Шекспир/ William Shakespeare

Далеку / Far away

Текст Керил Черчил/ by Caryl Churchill

2003

Твојата рака е моја / Your hand is mine

Текст Керол Рокамора/ Carol Rocamora

2004

Тиерно Бокар / Tierno Bokar

Текстот е базиран врз Vie et enseignement од Тјерно Бокар/ Tierno Bokar и
Амаду Хампате Ба/ Amadou Hampaté Bâ

Големиот инквизитор / The Grand Inquisitor

Текстот е базиран врз Браќа Карамазови на Достоевски

2007

Сизве Банзи е мртов / Sizwe Banzi is dead

Текст Атол Фугард/ Athol Fugard, Џон Кани/ John Kani и
Винстон Ницикона/ Winston Ntshona

Адаптација на француски Мари-Елен Естиен/ Marie-Hélène Estienne

2008

Фрагменти / Fragments

Текст Семјуел Бекет/ Samuel Beckett
Режија Питер Брук/ Peter Brook во соработка со Лило Бауер/Lilo
Baer и Мари-Елен Естиен/ Marie-Hélène Estienne

2009

Единаесет - дванаесет / Eleven - Twelve

Адаптација на текст Мари-Елен Естиен/ Marie-Hélène Estienne и
Питер Брук/ Peter Brook
Текстот е базиран врз делото Амаду Хампате Ба/ Amadou Hampaté Bâ
на

Љубовта е мојот грев / Love is my sin

Сонети Вилијам Шекспир/ William Shakespeare

2010

Зошто зошто / Warum Warum

Текст Питер Брук/ Peter Brook и Мари-Елен
Естиен/ Marie-Hélène Estienne
Текстот е базиран врз дела на Арто/ Artaud, Гордон Крег/ Gordon Craig,
Далин/ Dullin, Мејерхолд/ Meyerhold и
Вилијам Шекспир/ William Shakespeare.

9. ФИЛМОГРАФИЈА

1953

Просјачка опера / *The Beggar's Opera*

Сценарио	Кристофер Фрај/ Christopher Fry, Денис Канан/ Denis Cannan, Џон Геј/ John Gay
Музика	Артур Блис/ Arthur Bliss
Актерска екипа	Лоренс Оливије/ Laurence Olivier, Хју Грифит/ Hugh Griffith, Џорџ Роуз/ George Rose, Стјуард Брџ/ Stuart Burge, Сирил Конвеј/ Cyril Conway, Џералд Лосон/ Gerald Lawson, Аманда Харли/ Amanda Harley, Дороти Тутин/ Dorothy Tutin, Џорџ Дивајн/ George Devine, Мери Клер/ Mary Clare, Едвард Приор/ Edward Pryor, Атен Сејлер/ Athene Seyler, Стенли Холовеј/ Stanley Holloway, Дафни Андерсон/ Daphne Anderson, Ерик Полман/ Eric Pohlmann, Ивон Фурно/ Yvonne Furneaux, Кенет Вилијамс/ Kenneth Williams

1959

Модерато Кантабиле / *Moderato Cantabile*

Базирано врз	делото на Маргерит Дирас/ Marguerite Duras
Актерска екипа	Жан Моро/ Jeanne Moreau, Жан-Пол Белмондо/ Jean-Paul Belmondo, Дидие Ходепин/ Didier Haudepin, Паскал де Бусон/ Pascale de Boysson, Жан Дешамп/ Jean Deschamps

1963

Господарот на мувите / *The Lord of the Flies*

Базирано врз	делото на Вилјам Голдинг/ William Golding
Актерска екипа	Џејмс Обри/ James Aubrey, Том Чапин/ Tom Chapin, Хју Едвардс/ Hugh Edwards, Том Гаман/ Tom Gaman, Дејвид Суртис/ David Surtees, Симон Суртис/ Simon Surtees, Роџер Елвин/ Roger Elwin

1967

Мара/Сад / *Marat-Sade*

Автор	Петер Вајс/ Peter Weiss
Сценарио	Питер Брук/ Peter Brook и Адријан Мичел/Adrian Mitchell
Актерска екипа	Јан Ричердсон/ Ian Richardson, Патрик Меги/ Patrick Magee, Мајкл Вилијамс/ Michael Williams, Клифорд Роуз/ Clifford Rose, Гленда Џексон/ Glenda Jackson,

Лажи ме / Tell me Lies

Актерска екипа	Марк Џонс/ Mark Jones, Паулин Мунро/ Pauline Munro, Ерик Ален/ Eric Allan, Роберт Лојд/ Robert Lloyd, Мери Ален/ Mary Allen, Ијан Хог/ Ian Hogg, Гленда Џексон/Glenda Jackson, Џоан Линдзи/ Joanne Lindsay, Хју Саливан/Hugh Sullivan, Кингзли Амис/ Kingsley Amis, Пеги Ашкрофт/ Peggy Ashcroft, Џејмс Камерон/ James Cameron, Стокли Кармајкл/ Stokely Carmichael, Том Дриберг/ Tom Driberg, Пол Скофилд/ Paul Scofield
-----------------------	--

1969

Крал Лир / King Lear

Актерска екипа	Сирил Кјузак/ Cyril Cusack, Сузан Ејнџел/ Susan Engel, Том Флеминг/ Tom Fleming, Ан-Лиз Габолд/ Anne-Lise Gabold, Ијан Хог/ Ian Hogg, Серен Елунг Јансен/ Søren Elung Jensen, Роберт Лојд/ Robert Lloyd, Џек Мекговран/ Jack MacGowran, Патрик Меги/ Patrick Magee, Пол Скофилд/ Paul Scofield, Бери Стантон/ Barry Stanton, Алан Веб/ Alan Webb, Ирен Ворт/ Irene Worth.
-----------------------	---

1976-1977

Средба со исклучителни луѓе / Meetings with Remarkable Men

Сценарио	Питер Брук/ Peter Brook и Жан де Салцман/ Jeanne de Salzmann
Музика	Томас де Хартман/ Thomas de Hartmann, Лоренс Розентал/ Laurence Rosenthal
Актерска екипа	Драган Максимовиќ/ Dragan Maksimovic, Теренс Стамп/ Terence Stamp, Микица Димитриевиќ/ Mikica Dimitrijevic, Атол Фугар/ Athol Fugard, Гери Сундквист/ Gerry Sundquist, Ворен Мичел/ Warren Mitchell, Брус Маерс/ Bruce Myers, Доналд Сумптер/ Donald Sumpter, Наташа Пери/ Natasha

1983

Трагедијата на Кармен / The Tragedy of Carmen

Текст	Базиран врз делото на Проспер Мериме/ Prosper Mérimée
Сценарио	Питер Брук/ Peter Brook, Жан-Клод Кариер/ Jean-Claude Carrière и Мариус Констант/ Marius Constant.
Музика	Жорж Бизе/ Georges Bizet
Актерска екипа	Елен Делава/ H��l��ne Delavault (Кармен, првиот филм), Зехава Гал/ Zehava Gal (Кармен, вториот филм), Ева Саурова/ Eva Saurova (Кармен, третиот филм), Хауард Хенсел/ Howard Hensel (Дон Хосе, првиот филм), Лоренс Дејл/ Laurence Dale (Дон Хосе, првиот филм)

1989

Махабхарата / The Mahabharata

Сценарио	Питер Брук/ Peter Brook, Жан-Клод Кариер/ Jean-Claude Carri��re
Актерска екипа	Џорџ Коррафејс/ Georges Corraface, Анджеј Северин/ Andrzej Seweryn, Сотиги Кујате/ Sotigui Kouyat��, Виторио Мецоџорно/ Vittorio Mezzogiorno, Брус Маерс/ Bruce Myers, Жоши Оида/ Yoshi Oida, Роберт Лангдон Лојд/ Robert Langdon Lloyd

1996

Времето лета / Times Flies

Документарен филм за „Кралот на мувите“

2002

Трагедијата Хамлет (ТВ филм) / The Tragedy Hamlet

Актерска екипа	Адријан Лестер/ Adrian Lester, Наташа Пери/ Natasha Parry, Шантала Шивалингапа/ Shantala Shivalingappa
-----------------------	--

10. ОПЕРИ

1948

Борис Годунов / Boris Godounov

Според делото на Мусоргски/ Moussorgsky
Изведба во Ковент Гарден, Лондон/ Covent Garden, London

Боѐми / La Bohême

Според делото на Пучини/ Puccini
Изведба во Ковент Гарден, Лондон/ Covent Garden, London

1949

Волшебната флејта / A Magic Flute

Според делото на Моцарт/ Mozart
Изведба во Ковент Гарден, Лондон/ Covent Garden, London

Саломе / Salome

Според делото на Р. Штраус/ R. Strauss
Изведба во Ковент Гарден, Лондон/ Covent Garden, London

Олимпијци / The Olympians

Според делото на А. Блис/ A. Bliss
Изведба во Ковент Гарден, Лондон/ Covent Garden, London

1953

Фауст / Faust

Според делото на Ш. Гуно/ C. Gounod
Изведба во Опера Метрополитен, Њујорк/ Metropolitan Opera, New York

1957

Евгениј Онегин / Eugene Onegin

Според делото на П. И. Чајковски / P.I. Tchaikowsky
Изведба во Опера Метрополитен, Њујорк/ Metropolitan Opera, New York

1981-1983

Трагедијата на Кармен / The Tragedy of Carmen

Според делото на Бизе/ Bizet
Изведба во Театар Вивијан Бумон, Центар Линколн, Њујорк/ Vivian
Beaumont Theatre, Lincoln Centre, New York

1992

Импресиите на Пелеј / Impressions of Pelleas

Според делото на Клод Дебиси

1998

Дон Џовани / Don Giovanni

Според делото на Моцарт/ Mozart
Изведба на 50-ти интернационален лирски уметнички фестивал, Екс-
ан-Прованс/ 50th International Lyrical Art Festival, Aix-en-
Provence

2010

Волшебната флејта / A Magic Flute

Адптирано од делото на Моцарт/ Mozart
Изведба во Театар Буф ди Норд, Париз/ Bouffes du Nord Theatre, Paris

11. НАГРАДИ:

- Тони награда за најдобра режија за претставата „Мара/Сад“, 1966 / Tony Award for Best Direction of a Play Marat/Sade, 1966
- Тони награда за најдобра режија за претставата „Сон на летната ноќ“, 1971/ Tony Award for Best Direction of a Play A Midsummer Night's Dream, 1971
- Фрајер вон Штајн Шекспирова награда, 1973/ Freiherr von Stein Foundation Shakespeare Award, 1973
- Гран При Доминик, 1975/ Grand Prix Dominique, 1975
- Бригадир награда за претставата „Тимон Атињанинот“, 1975/ Brigadier Prize, 1975, Timon of Athens
- Награда на Унијата на театари на Вест Енд, 1983/ Society of West End Theatre Award, 1983
- Еми награда за операта „Трагедијата на Кармен“, 1984/ Emmy Award, 1984, La tragédie de Carmen
- Награда Италија, 1984/ Prix Italia, 1984
- Интернационална Еми награда за претставата „Махабхарата“, 1990/ International Emmy Award, 1990, The Mahabharata
- Империална награда, 1997/ Praemium Imperiale, 1997
- Награда Дан Давид, 2005/ Dan David prize, 2005
- Ибзенова награда, 2008/ The Ibsen Award, 2008
- Награда од Кругот на критичари за истакнат придонес кон уметноста, 2008/ Critics' Circle Award for Distinguished Service to the Arts 2008

12. ТИТУЛИ И ПОЧЕСТИ:

- Заповедник на редот на британската империја, 1965/ Commander of the Order of the British Empire, 1965
- Почесен доктор на науки на Универзитетот во Бирмингем, 1990/ Honorary DLitt, University of Birmingham, 1990
- Почесен член на колеџот Магдален во Оксфорд, 1991/ Honorary Fellow of Magdalen College, Oxford, 1991
- Почесен доктор на науки на Универзитетот во Стратклајд, 1990/ Honorary DLitt, University of Strathclyde, 1990
- Почесен доктор на науки на Универзитетот во Оксфорд, 1994/ Honorary DLitt, University of Oxford, 1994
- Почесен член на легијата на честа (Франција), 1995/ Officier de l'Ordre de la Légion d'honneur (France), 1995
- Почесен член, 1998/ Companion of Honour, 1998
- Заповедник на легијата на честа (Франција), 2013/ Commandeur de la Légion d'honneur (France), 2013

13. ЦЕЛОСНИ ИНФОРМАЦИИ ЗА АКТЕРИТЕ И СОРАБОТНИЦИТЕ НА ФИЛМОВИТЕ И ПРЕТСТАВИТЕ РЕКОНСТРУИРАНИ ВО ОВОЈ ТРУД:

Извор: <http://www.imdb.com/title/tt0054091/>

Модерато кантабиле

Премиера – 25.05.1960 во Франција

Режија	Питер Брук/ Peter Brook
Адаптација на сценарио	Жерар Жарло/ Gerard Jarlot и Маргерит Дирас/ Marguerite Duras (базирано на делото на Маргерит Дирас/ Marguerite Duras)
Продуцент	Раул Леви/ Raoul Lévy
Кинематографија	Арман Тирар/ Armand Thirard
Филмска монтажа	Алберт Јургенсон/ Albert Jurgenson
Продукциски дизајн	Роберт Андре/ Robert André
Шминка	Жан Пол Улис/ Jean Paul Ulysse
Музика	Антонио Дијабели/ Antonio Diabelli

Играат:

Ан Десбаред/ Anne Desbaredes	Жана Моро/ Jeanne Moreau
Шовен/ Chauvin	Жан-Пол Белмондо/ Jean-Paul Belmondo
Сопственик на бар	Паскал де Бусон/ Pascale de Boysson
М. Десбаред/ M. Desbaredes	Жан Дешан/ Jean Deschamps
Пјер/ Pierre	Дидие Одепен/ Didier Haudepin
Ѓ-ѓа Жиро/ Miss Giraud	Колет Режи/ Colette Regis
Убиецот	Велерик Добузински/ Veleric Dobuzinsky

**„Прогонот и убиството на Жан-Пол Мара како што го прикажуваат
штитениците на душевната болницата 'Шарантон' под раководство на
Маркизот де Сад“**

Автор Петер Вајс/Peter Weiss
Превод на англиски Џефри Скелтон/ Geoffrey Skelton
Препев на сонговите Адријан Мичел/Adrian Mitchell

Премиера - 20.08.1964 во Театарот Олдвич – Лондон

Ројал Шекспир Компани

Режија Питер Брук/ Peter Brook
Сценографија и реквизити Сали Џејкобс/ Sally Jacobs
Асистент на сценографија Елизабет Дафилд/ Elizabeth Duffield
Костими Ганила Палмстиерна – Вајс/
Gunilla Palmstierna-Weiss
Дизајн на светло Дејвид Рид/ David Read
Асистент на режија Малком Годар/ Malcom Goddard
Музика Ричерд Писли/Richard Peaslee

Играат:

Г-дин Кулмие Клифорд Роуз/Clifford Rose
Г-ѓа Кулмие Бренда Кемпнер/Brenda Kempner
Ѓ-ца Кулмие Џун Бејкер/June Baker
Гласникот Ијан Ричардсон/Ian Richardson
Колкол Хју Саливан/Hugh Sullivan
Полпош Џонатан Брн/Jonathan Burn
Кукуруку Фреди Џонс/Freddie Jones
Росињол Елизабет Спригс/Elizabeth Spriggs
Жак Ру Роберт Лојд/Robert Lloyd
Шарлота Корде Гленда Џексон/Glenda Jackson
Жан-Пол Мара Клајв Ревил/Clive Revill
Симон Еврар Сузан Вилијамсон/Susan Williamson
Маркиз де Сад Патрик Меги/Patrick Magee
Дипре Џон Стајнер/John Steiner
Свештеникот Вин Џонс/Wyn Jones
Разбеснетиот свер Морган Шепард/Morgan Sheppard

Директорот на училиштето	Тимоти Вест/Timothy West
Претставник на војската	Брајан Озборн/Brian Osborn
Мајката	Вин Џонс/Wyn Jones
Таткото	Хенри Вулф/Henry Woolf
Новопечената богаташка	Џефри Хинслиф/Geoffrey Hinsliff
Волтер	Џон Харвуд/John Harwood
Лавоазје	Леон Лизек/Leon Lissek
Пациентите	Мери Ален/Mary Allen
	Џенифер Кулоу/Jennifer Culow
	Маруша Френк/Maroussia Frank
	Џун Јаго/June Jago
	Мајкл Џенкинсон/Michael Jenkinson
	Марк Џонс/Mark Jones
	Каролин Мауд/Caroline Maud
	Лин Пинкни/Lyn Pinkney
	Брајан Станион/Brian Stanyon
Сестрите	Дајана Бишоп/Diana Bishop
	Тамара Фурст/Tamara Furst
Редарите	Едвард Клејтон/Edward Clayton
	Ричерд Вилијамс/Richard Williams

Музичари

Патрик Говерс/Patrick Gowers, Ричард Калинан/Richard Callinan, Мајкл Гулд/Michael Gould, Николас Моес/Nicholas Moes, Рајнер Шулејн/Rainer Schulein

Премиера во САД 27.12.1965
во Театарот Мартин Бек – Њујорк
145 изведби
Промена на улогите за изведбата во Њујорк

Режија	Питер Брук/Peter Brook
Продуцент	Дејвид Мерик/David Merrick
Сценографија и реквизити	Сали Џејкобс/Sally Jacobs
Асистент на сценографија	Елизабет Дафилд/Elizabeth Duffield
Костими	Ганила Палмстиерна – Вајс/ Gunilla Palmstierna-Weiss
Дизајн на светло	Дејвид Рид/David Read
Асистент на режија	Малком Годар/Malcom Goddard

Музика

Ричард Писли/Richard Peaslee

Играат:

Г-дин Кулмие

Клифорд Роуз/Clifford Rose

Г-ѓа Кулмие

Бренда Кемпнер/Brenda Kempner

Ѓ-ца Кулмие

Рут Бејкер/Ruth Baker

Гласникот

Мајкл Вилијамс/Michael Williams

Колкол

Мајкл Вилијамс/Michael Williams

Полпош

Џонатан Брн/Jonathan Burn

Кукурику

Фреди Џонс/Freddie Jones

Росињол

Жанет Ландис/Jeanette Landis

Жак Ру

Роберт Лојд/Robert Lloyd

Шарлота Корде

Гленда Џексон/Glenda Jackson

Жан-Пол Мара

Ијан Ричардсон/Ian Richardson

Симон Еврар

Сузан Вилијамсон/Susan Williamson

Маркиз де Сад

Патрик Меги/Patrick Magee

Дипре

Џон Стајнер/John Steiner

Свештеникот

Марк Џонс/Mark Jones

Разбеснетиот свер

Морган Шепард/Morgan Sheppard

Директорот на училиштето

Џејмс Мелор/James Mellor

Претставник на војската

Ијан Хог/Ian Hogg

Мајката

Марк Џонс/Mark Jones

Таткото

Хенри Вулф/Henry Woolf

Новопечената богаташка

Џон Хуси/John Hussey

Волтер

Џон Харвуд/John Harwood

Лавоазје

Леон Лизек/Leon Lissek

Пациентите

Мери Ален/Mary Allen

Мајкл Фарнсфорт/Michael Farnsworth

Маруша Френк/Maroussia Frank

Тамара Фурст/Tamara Furst

Гај Гордон/Guy Gordon

Шила Грант/Sheila Grant

Мајкл Персивал/Michael Percival

Лин Пинкни/Lyn Pinkney

Керол Рејмонт/Carol Raymond

Хедер Канинг/Heather Canning

Џенифер Тјудор/Jennifer Tudor

Тимоти Харди/Timothy Hardy

Сестрите

Редарите

Музичари

Патрик Говерс/Patrick Gowers, Ричард Калинан/Richard Callinan, Мајкл Гулд/Michael Gould, Николас Моес/Nicholas Moes, Рајнер Шулејн/Rainer Schulein

22.02.1967

Промена на улогите за изведбата во Лондон и Њујорк

United Artist

Режија	Питер Брук/Peter Brook
Продуцент	Мајкл Биркет/Michael Birkett
Сценарио	Петер Вајс/Peter Weiss
Превод	Џефри Скелтон и Адријан Мичел/ Geoffrey Skelton & Adrian Mitchell
Музика	Ричард Писли/Richard Peaslee
Костими	Ганила Палмстиерна – Вајс/ Gunilla Palmstierna-Weiss
Кореографија	Малколм Годар/Malcolm Goddard
Директор на продукција	Сали Џејкобс/Sally Jacobs
Уметнички директор	Тед Маршал/Ted Marshall
Шминка	Банти Филипс/Bunty Phillips
Фотографија (DeLuxe Color)	Дејвид Ваткин/David Watkin
Монтажа	Том Пристли/Tom Priestly

во изведба на Ројал Шекспир Компани од Англија

Играат:

Г-дин Кулмие	Клифорд Роуз/Clifford Rose
Г-ѓа Кулмие	Бренда Кемпнер/Brenda Kempner
Ѓ-ца Кулмие	Џун Бејкер/June Baker
Гласникот	Мајкл Вилијамс/Michael Williams
Колкол	Хју Саливан/Hugh Sullivan
Полпош	Џонатан Брн/Jonathan Burn

Кукурику	Фреди Џонс/Freddie Jones
Росињол	Жанет Ландис/Jeanette Landis
Жак Ру	Роберт Лојд/Robert Lloyd
Шарлота Корде	Гленда Џексон/Glenda Jackson
Жан-Пол Мара	Ијан Ричердсон/Ian Richardson
Симон Еврар	Сузан Вилијамсон/Susan Williamson
Маркиз де Сад	Патрик Меги/Patrick Magee
Дипре	Џон Стајнер/John Steiner
Свештеникот	Марк Џонс/Mark Jones
Разбеснетиот ѕвер	Морган Шепард/Morgan Sheppard
Директорот на училиштето	Џејмс Мелор/James Mellor
Претставник на војската	Ијан Хог/Ian Hogg
Мајката	Марк Џонс/Mark Jones
Таткото	Хенри Вулф/Henry Woolf
Новопечената богаташка	Џон Хуси/John Hussey
Волтер	Џон Харвуд/John Harwood
Лавоазје	Леон Лизек/Leon Lissek
Пациентите	Мери Ален/Mary Allen
	Мајкл Фарнсфорт/Michael Farnsworth
	Маруша Френк/Maroussia Frank
	Тамара Фурст/Tamara Furst
	Гај Гордон/Guy Gordon
	Шила Грант/Sheila Grant
	Мајкл Персивал/Michael Percival
	Лин Пинкни/Lyn Pinkney
	Брајан Стенион/Bryan Stanyon
Сестрите	Хедер Канинг/Heather Canning
	Џенифер Тјудор/Jennifer Tudor

Господарот на мувите

Премиера – мај 1963 година во Франција на Канскиот филмски фестивал

Режија	Питер Брук/ Peter Brook
Адаптација на сценарио	Питер Брук/ Peter Brook (базирано на делото на Вилијам Голдинг/ William Golding)
Продуцент	Луис Ален/ Lewis Allen
Копродуцент	Џералд Фејл/ Gerald Feil
Извршен продуцент	Ал Хин/ Al Hine
Кинематографија	Том Холимен/ Tom Hollyman
Филмска монтажа	Питер Брук/ Peter Brook, Џералд Фејл/ Gerald Feil, Жан Клод Лубчански/ Jean-Claude Lubtchansky
Кастинг	Тери Феј/ Terry Fay, Мајкл Мекдоналд/ Michael McDonald
Шминка	Лидија Родригез/ Lydia Rodriguez
Музика	Рејмонд Лепард/ Raymond Leppard

Играат:

Ралф	Џејмс Обри/ James Aubrey
Џек	Том Чапин/ Tom Chapin
Пиги	Хју Едвардс/ Hugh Edwards
Роџер	Роџер Елвин/ Roger Elwin
Симон	Том Гаман/ Tom Gaman
Пирс	Роџер Ален/ Roger Allan
Доналд	Дејвид Брунџис/ David Brunjes
Питер	Питер Дејви/ Peter Davy
Персивал Бимус	Кент Флетчер/ Kent Fletcher
Медисон	
Роберт	Николас Хамонд/ Nicholas Hammond
Бил	Кристофер Харис/ Christopher Harris
Невил	Алан Хипс/ Alan Hears
Хауард	Џонатан Хипс/ Jonathan Hears
Даглас	Брнс Холимен/ Burnes Hollyman
Метју	Ендрју Хорн/ Andrew Horne

Ленс	Ричард Хорн/ Richard Horne
Лесли	Тимоти Хорн/ Timothy Horne
Францис	Питер Ксезополски/ Peter Ksiezopolski
Морис	Ентони Мекол-Џудсон/ Anthony McCall-Judson
Херолд	Малком Роткер/ Malcolm Rodker
Џорџ	Дејвид Ст. Клер/ David St. Clair
Чарлс	Рене Санфјоренцо Џуниор/ Rene Sanfiorenzo Jr
Роланд	Џереми Скузе/ Jeremy Scuse
Дигби	Џон Стејблфорд/ John Stableford
Сем, близнакот	Дејвид Суртис/ David Surtees
Ерик, близнакот	Симон Сартис/ Simon Surtees
Руперт	Николас Валкенбург/ Nicholas Valkenburg
Робин	Патрик Валкенбург/ Patrick Valkenburg
Фредерик	Едвард Валенсија/ Edward Valencia
Мајкл	Џон Волш/ John Walsh
Перси	Дејвид Волш/ David Walsh
Хенри	Џереми Вилис/ Jeremy Willis

Извор: Peter Brook: Oxford to Orghast - Descriptions of Peter Brook Productions (1942-1971)

Крал Лир

Премиера - 6 ноември 1962 година во Стратфорд на Авон: Меморијален театар (Stratford upon-Avon: Memorial Theatre)

Префрлена на 12 декември 1962 во Олдвич, Лондон (London – Aldwych)

Режија, дизајн	Питер Брук/ Peter Brook
Костимограф	Кеган Смит/ Kegan Smith
Асистент-дизајнер	Адел Хенки/ Adele Henkey
Асистент на режија	Чарлс Маровиц/ Charles Marowitz
Кореограф на борби	Џон Бартон/ John Barton
Водач на дрвени дувачки инструменти	Алек Витакер/ Alec Whittaker
Музички продуцент	Брајан Пристмен/ Brian Priestman

Музички продуцент во Лондон

Дејвид Тејлор/ David Taylor

Играат:

Грофот од Кент	Том Флеминг/ Tom Fleming
Грофот од Глостер	Алан Веб/ Alan Webb
Едмунд	Џејмс Бут/ James Boot
Крал Лир	Пол Скофилд/ Paul Scofield
Гонерила	Ајрин Ворт/ Irene Worth
Војводата од Олбани	Питер Џефри/ Peter Jeffrey
Регана	Пејшнс Колиер/ Patience Collier
Војводата од Корнвол	Тони Чрч/ Tony Church
Корделија	Дајана Риг/ Diana Rigg
Војводата од Бургундија	Тони Стедман/ Tony Steedman
Кралот на Франција	Хју Саливан/ Hugh Sullivan
Едгар	Брајан Мареј/ Brian Murray
Освалд	Клајв Свифт/ Clive Swift
Рицар од придружбата на Лир	Мајкл Мареј/ Michael Murray
Шут	Алек Мекован/ Alec McCowan
Каран	Филип Брак/ Philip Brack
Слуга на Корнвол	Едмонд Бенет/ Edmond Bennet
Старец	Мајкл Барел/ Michael Burrell
Доктор	Герет Морган/ Gareth Morgan
Гласникот на Корделија	Питер Гедис/ Peter Geddis
Офицер во служба на Едмунд	Ијан Кулен/ Ian Cullen
Хералд	Џон Корвин/ John Corvin
Првиот британски капетан	Јан Хевитсон/ Ian Hewitson
Вториот британски капетан	Гордон Ханикомб/ Gordon Honeycombe

Промена на улогите во претставата „Крал Лир“ за изведбата во Њујорк на 18 мај 1964 во Њујорк Стејт Театар/Државен театар на Њујорк, Центар Линколн (New York State Theatre, Lincoln Center)

Играат:

Грофот од Глостер	Џон Лори/ John Laurie
Едмунд	Ијан Ричардсон/ Ian Richardson
Војводата од Олбани	Клифорд Роуз/ Clifford Rose
Регана	Паулин Џејмисон/ Pauline Jameson

Војводата од Бургундија
Кралот на Франција
Освалд

Мајкл Мареј/ Michael Murray
Бери Мекгрегор/ Barry MacGregor
Мајкл Вилијамс/ Michael Williams

Извор: http://www.imdb.com/title/tt0067306/fullcredits?ref_=tt_q1_1

„Крал Лир“ ТВ-адаптација од 1971 година

Режија	Питер Брук/ Peter Brook
Адаптација на сценарио	Питер Брук/ Peter Brook базирано на трагедијата „Крал Лир“ на Вилијам Шекспир/ William Shakespeare
Продуцент	Мајкл Биркет/ Michael Birkett, Могенс Скот-Хансен/ Mogens Skot-Hansen
Кинематографија	Хенинг Кристијансен/ Henning Kristiansen
Филмска монтажа	Каспер Шиберг/ Kasper Schyberg
Костими	Адел Ангар/ Adele Angard
Шминка	Рут Хамлер/ Ruth Hamler, Кен Линтот/ Ken Lintott
Продукциски дизајн	Жорж Вакевич/ Georges Wakhévitch
Тон	Боб Ален/ Bob Allen

Играат:

Крал Лир	Пол Скофилд/ Paul Scofield
Гонерила	Ајрин Ворт/ Irene Worth
Војводата од Олбани	Сирил Кјузак/ Cyril Cusack
Регана	Сузан Ејнџел/ Susan Engel
Грофот од Кент	Том Флеминг/ Tom Fleming
Корделија	Ен-Лиз Габолд/ Anne-Lise Gabold
Едмунд	Ијан Хог/ Ian Hogg
Едгар	Роберт Лојд/ Robert Lloyd
Шут	Џек Мекговран/ Jack MacGowran
Војводата од Корнвол	Патрик Меги/ Patrick Magee
Освалд	Бери Стантон/ Barry Stanton
Грофот од Глостер	Алан Веб/ Alan Webb
Војводата од Бургундија	Серен Елунг Јансен/ Søren Elung Jensen

Извори:

http://en.wikipedia.org/wiki/RSC_production_of_A_Midsummer_Night%27s_Dream_%281970%29

Descriptions of Peter Brook's Productions (1942-1971)- Peter Brook: Oxford to Orghast

Сон на летната ноќ

**Премиера – 27 август 1970 година во Стратфорд на Авон: Меморијален театар
(Stratford upon-Avon: Memorial Theatre)**

1970

Режија	Питер Брук/ Peter Brook
Текст	Вилијам Шекспир/ William Shakespeare
Сценографија и костими	Сали Џејкобс/ Sally Jacobs
Музика	Ричард Писли/ Richard Peaslee, актерите, Менделсон/ Mendelssohn

Играат:

Тезеј/ Оберон	Ален Хауард/ Alan Howard
Хиполита/ Титанија	Сара Кестелман/ Sara Kestelman
Филострат/ Пак	Џон Кејн/ John Kane
Егеј	Филип Лок/ Philip Locke
Задрогаз	Дејвид Валер/ David Waller
Санде Свирче	Глин Луис/ Glynne Lewis
Гоце Гладник	Теренс Хардиман/ Terrence Hardiman
Томе Муцка	Норман Родвеј/ Norman Rodway
Спиг	Бери Стантон/ Barry Stanton
Хермија	Мери Рутерфорд/ Mary Rutherford
Лизандер	Кристофер Гејбл/ Christopher Gable
Елена	Френцис де Ла Тур/ Frances De La Tour
Деметар	Бен Кингзли/ Ben Kingsley
Самовили	Хју Кис Бирн/ Hugh Keays Byrne Ралф Котерил/ Ralph Cotterill Силија Квик/ Celia Quicke Џон Јорк/ John York

Промени направени во улогите за турнејата 1970-1971

Гоце Гладник	Филип Маникум/Philip Manikum
Томе Муцка	Патрик Стјуарт/Patrick Stewart
Лизандер	Теренс Таплин/Terence Taplin

Промени направени во улогите за изведбата во Олдвич, Лондон (London – Aldwych) 1971-1972 и за светската турнеја 1972-1973

Хиполита/ Титанија	Џема Џонс/Gemma Jones
Филострат/ Пак	Роберт Лојд/ Robert Lloyd
Егеј	Денис Кери/ Denis Carey
Задрогаз	Бери Стантон/ Barry Stanton
Санде Свирче	Џорџ Свини/ George Sweeney
Гоце Гладник	Ричард Мур/ Richard Moore, Филип Маникум/ Philip Manikum
Томе Муцка	Малком Рени/ Malcolm Rennie
Snug	Хју Кис Бирн/ Hugh Keays Byrne
Хермија	Живила Роше/ Zhivila Roche
Лизандер	Филип Сајер/ Philip Sayer, Теренс Таплин/ Terence Taplin, Брејс Маерс/ Brace Myers,
Елена	Џени Столер/ Jennie Stoller
Деметар	Глин Луис/ Glynne Lewis, Дејвис Маер/ David Meyer, Филип Сејер/ Philip Sayer
Самовили	Дојн Брд/ Doyne Byrd Ралф Котерил/ Ralph Cotterill Патриција Дојл/ Patricia Doyle Џилијан Џојс/ Gillian Joyce Давид Маер/ David Mayer Тони Маер/ Tony Mayer Паулин Мунро/ Pauline Munro Рошан Сет/ Roshan Seth

Извор: http://www.imdb.com/title/tt0079542/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast

Средба со исклучителни луѓе

Премиера –1979

Режија	Питер Брук/ Peter Brook
Сценарио	Питер Брук/ Peter Brook и Жан де Салцман/ Jeanne de Salzmann
Продуцент	Стјуард Лајонс/ Stuart Lyons
Кинематографија	Гилберт Тејлор/ Gilbert Taylor
Филмска монтажа	Џон Џампсон/ John Jympson
Музика	Лоренс Розентал/ Laurence Rosenthal

Играат:

Г. И. Гурѓиев/ G. I. Gurdjieff	Драган Максимовиќ/ Dragan Maksimovic
Принцот Лубоведски	Теренс Стамп/ Terence Stamp
Професор Скридлов	Атол Фугар/ Athol Fugard
Карпенко	Гери Сундкист/ Gerry Sundquist
Погосиан	Доналд Сумптер/ Donald Sumpter
Таткото Џовани	Том Флеминг/ Tom Fleming
Доктор Иванов	Мартин Бенсон/ Martin Benson
Тамил	Колин Блејкли/ Colin Blakely
Младиот Гурѓиев	Микица Димитриевиќ/ Mikica Dimitrijevic
Павлов	Роџер Лојд Пек/ Roger Lloyd Pack
Таткото на Гурѓиев	Ворен Мичел/ Warren Mitchell
Таткото Максим	Брус Прчес/ Bruce Purchase
Соловиев	Фахро Коњхоџиќ/ Fahro Konjhodzic
Деан Борш	Давид Маркам/ David Markham
Видвитскаја	Наташа Пери/ Natasha Parry
Јелов	Брус Маерс/ Bruce Myers
Ерменски свештеник	Грегоар Аслан/ Grégoire Aslan
Бога Един	Сами Тахасуни/ Sami Tahasuni
Дервишот	Фабијан Шоваговиќ/ F. Sovagovic
Капетанот	Константин Грегори/ C.Gregory
Учителот	Малком Хејс/ Malcolm Hayes
Свештеникот	Ијан Хог/ Ian Hogg
Воен офицер	Џереми Вилкин/ Jeremy Wilkin

Извор: http://www.imdb.com/title/tt0252313/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast

Вишновата градина

Премиера – 31 јануари 1982 во Франција

Режија	Питер Брук/ Peter Brook
Адаптација на сценарио	Жан-Клод Кариер/ Jean-Claude Carrière (базирано врз делото на Антон Чехов/ Anton Chekhov)
Кинематографија	Бернар Жиро / Bernard Girod
Продукциски дизајн	Кло Оболенски/ Chloé Obolensky
Костими	Кло Оболенски/ Chloé Obolensky

Играат:

Лопахин	Нилс Ареструп/ Niels Arestrup
Дуњаша	Кетрин Фрот/ Catherine Frot
Епиходов	Клод Еврар/ Claude Evrard
Фирс	Роберт Мурцо/ Robert Murzeau
Љубов Андреевна	Наташа Пери/ Natasha Parry
Ања	Ан Консињи/ Anne Consigny
Шарлота	Мишел Симоне/ Michèle Simonnet
Варја	Натали Нил/ Nathalie Nell
Леонид	Мајкл Пиколи/ Michel Piccoli
Пишчик	Жак Дебари/ Jacques Debary
Јаша	Морис Бенишу/ Maurice Bénichou
Пеќа Трофимов	Џозеф Блетчли/ Joseph Blatchley
Скитникот	Жан-Пол Денизон/ Jean-Paul Denizon

Махабхарата

Премиера-1989 (филм)

Режија	Питер Брук/ Peter Brook
Продукција	Мајкл Пропер/ Michel Propper
Адаптација на сценарио	Питер Брук/ Peter Brook, Жан-Клод Кариер/ Jean-Claude Carrière, Мари- Елен Естиен/ Marie-Hélène Estienne
Кинематографија	Вилијам Лубчански/ William Lubtchansky
Монтажа	Николас Гастер/ Nicholas Gaster
Музика	Тоши Цучитори/ Toshi Tsuchitory
Музички продуцент	Филип Едел/ Philippe Eidel
Изведувач на песните	Сармила Рој/ Sarmila Roy
Музичари	Џамчид Чемирани/ Djamchid Chemirani, Кудси Ергунер/ Kudsi Erguner, Ким Менцер/ Kim Menzer, Махмуд Табризи- Задех/ Mahmoud Tabrizi-Zadeh

Играат:

Вјаса	Роберт Лангдон Лојд/ Robert Langdon Lloyd
Момчето	Антонин Стели-Вишванадан/ Antonin Stahly-Vishwanadan
Ганеша, Кришна	Брус Маерс/ Bruce Myers
Ариуна	Виторио Мецоџорно/ Vittorio Mezzogiorno
Јидиштира	Анджеј Северин/ Andrzej Seweryn
Дуриодана	Жорж Корафас/ Georges Corraface
Накула	Жан-Пол Денизон/ Jean-Paul Denizon
Сахадева	Махмуд Табризи-Задех/ Mahmoud Tabrizi-Zadeh
Драупади	Малика Сарабаи/ Mallika Sarabhai
Кунти	Миријам Голдшмит/ Miriam Goldschmidt

Дритараштра	Ричард Чешлак/ Ryszard Cieslak
Гандари	Елен Патаро/ H����ne Patarot
Слугата на Гандари	Миријам Тадес/ Myriam Tadesse
Душасана	Урс Билер/ Urs Bihler
Млад Карна	Лу Билер/ Lou Bihler
Карна	Џефри Кисун/ Jeffrey Kissoon
Кичака	Морис Бенишу/ Maurice B��nichou
Дрона	Јоши Оида/ Yoshi Oida
Парашурама, Бишма	Сотиги Кујате/ Sotigui Kouyat��
Шакуни	Тунџел Куртиз/ Tuncel Kurtiz
Ашвадхаман	Сијаран Хиндс/ Ciar��n Hinds
Мадри, Хидимби	Ерика Александер/ Erika Alexander
Сонцето, Ракшаса, Гатоткача	Бакари Сангаре/ Bakary Sangar��
Панду, Шива	Тапа Судана/ Tapa Sudana
Екалавија	Акрам Кан/ Akram Khan
Абхиманју	Нолан Хемингс/ Nolan Hemmings
Утари (сопругата на Абхиманју)	Хапсари Хардџито/ Hapsari Hardjito
Вирата	Мас Зегенг/ Mas Soegeng
Сопругата на Вирата	Јуми Нара/ Yumi Nara
Ќерката на Вирата	Амба Билер/ Amba Bihler
Урваси	Тамсир Ниане/ Tamsir Niane
Утара	Љутфи Јакфар/ Lutfi Jakfar
Првата принцеза	Жизел Огар/ Gis��le Hogard
Втората принцеза	Џули Романус/ Julie Romanus
Салва	Аби Патрик/ Abbi Patricx
Бима	Мамаду Диуме/ Mamadou Dioum��
Бесмртно момче	Кен Хајџелин/ Ken Higelin
Амба, Сикандин	Корин Жабер/ Corinne Jaber
Дристадјумна	Џосеф Куријан/ Joseph Kurian
Жизел	Клемент Маздонгар/ Cl��ment Masdongar
Сатјавати	Лила Мајор/ Leela Mayor
Осаменикот	Велу Вишвананан/ Velu Vishwananan

Извор: <http://www.imdb.com/title/tt0086466>

Трагедијата на Кармен

1998

Режија	Питер Брук/ Peter Brook
Базирано на операта на	Проспер Мериме/ Prosper Mérimée Анри Мејак/ Henri Meilhac Лудовик Алеви/ Ludovic Halévy
Адаптација	Морис Констан/ Marius Constant Жан-Клод Кариер/ Jean-Claude Carrière Питер Брук/ Peter Brook
Извршен продуцент	Пјер Журдан/ Pierre Jourdan
Продуцент	Мишлин Розан/ Micheline Rozan
Кинематографија	Свен Никвист/ Sven Nykvist
Дизајн на продукција	Жорж Ваќевич/ Georges Wakhévitch
Реквизитер	Серж Мејнар/ Serge Meynard
Уметнички оддел	Рафаел Венсан-Марти/ Rafaël Vicent- Marti
Оддел за тон	Доминик Енекин/ Dominique Hennequin Жерар Лам/ Gérard Lamps Жорж Пра/ Georges Prat Жилбер Пренерон/ Gilbert Preneron
Оддел за камера	Жоел Давид/ Joël David Чарли Фрис/ Charlie Freess Жан-Ив Фрис/ Jean-Yves Freess Жан Арнуа/ Jean Harnois Франсоа Ернандез/ François Hernandez Филип Удар/ Philippe Houdart Ан Крипуноф/ Anne Khripounoff Алан Клајнберг/ Alan Kleinberg
Континуитет	Сизан Дуренберже/ Suzanne Durrenberger
Монтажа	Пјер Журдан/ Pierre Jourdan
Музика од операта на	Жорж Бизе/ Georges Bizet
Диригент	Морис Констан/ Marius Constant
Музичари	Ноел Догареј/ Noëlle Daugareil (виола) Серж Гарсија/ Serge Garcia (прва

виолина)
 Жак Дежан/ Jacques Dejean (втора
 виолина)
 Франсоаз Гање/ Françoise Gagneux
 (удирачки инструменти)
 Кристоф Гринд/ Christophe Grinde (обоа)
 Бернар Жануто/ Bernard Jeannoutot
 (труба)
 Пјер Мораг/ Pierre Moragues (хорна)
 Франсоа Пјер/ Francis Pierre (харфа)
 Робер Придон/ Robert Prudhon
 (контрабас)
 Жак Видерке/ Jacques Wiederker
 (виолончело)
 Филип Наон/ Philippe Nahon (музички
 соработник)

Играат

Кармен – филм 1	Елен Делаво/ Héléne Delavault
Кармен – филм 2	Зехава Гал/ Zehava Gal
Кармен – филм 3	Ева Сорова/ Eva Saurova
Док Хозе – филм 1	Хауард Хенсел/ Howard Hensel
Док Хозе – филм 2 и 3	Лоренс Дал/ Laurence Dale
Михаела – филм 1	Ањес Холт/ Agnès Holt
Михаела – филм 2 и 3	Вероник Дитши/ Véronique Dietschy
Ескамилјо – филм 1	Џејк Гарднер/ Jake Gardner
Ескамилјо – филм 2	Лоа Фолкман/ Loa Falkman
Ескамилјо – филм 2	Џон Пат/ Jon Rath
Зунига	Жан-Пол Денизон/ Jean-Paul Denizon
Лилјас Пастија	Алан Маратра/ Alain Maratrat
Гарсија	Тапа Судана/ Tapa Sudana

Извор: <http://www.imdb.com/title/tt0371335/>

Трагедијата на Хамлет

2002

Режија	Питер Брук/ Peter Brook
Адаптација на сценарио	Питер Брук/ Peter Brook и Мари-Елен Естиен/ Marie-Hélène Estienne според трагедијата Хамлет на Вилијам Шекспир / William Shakespeare
Продуцент	Ивон Дејвис/ Yvon Davis и Џејн Вајнер/ Jane Weiner
Копродуцент	Хејзел Рајт/ Hazel Wright
Кинематографија	Рикардо Аронович/ Ricardo Aronovich
Костими	Надин Роси/ Nadine Rossi
Шминка	Ани Бардон Леј/ Annie Bardon Lay
Музика	Николас Гастер/ Nicolas Gaster
Специјални ефекти	Кристоф Робледо/ Christophe Robledo

Играат:

Хамлет	Адријан Лестер/ Adrian Lester
Клаудиј/ Духот	Џефри Кисун/ Jeffery Kissoon
Гертруда	Наташа Пери/ Natasha Parry
Полониј/ Гробарот	Брус Маерс/ Bruce Myers
Хорациј	Скот Харди/ Scott Handy
Офелија	Шантала Шиванлигапа/ Shantala Shivalingappa
Гилделстерн/ Лаерт	Рохан Сива/ Rohan Siva
Розенкрац	Асил Рајс/ Asil Raïs
Првиот свирач	Јоши Оида/ Yoshi Oida
Вториот свирач	Акрам Кан/ Akram Khan
Свештеникот	Николас Гастер/ Nicolas Gaster
Озрик	Антонин Стели Висванадан/ Antonin Stahly Viswanadhan
Слугата	Жером Гриллон/ Jérôme Grillon

14. ТЕОРИЈА

14.1. НАУЧНО-ТЕОРИСКИ СТУДИИ

1. Arto, Antonen 1992, *Pozoriste i njegov dvojniki*, Novi Sad: Prometej
2. Barba, Eugenio; Savarese, Nicola 1996, *Tajna umetnost glumca*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti: Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
3. Brook, Peter 2008, *The Empty Space*, London: Penguin Modern Classics
4. Brook, Peter 2013, *The Quality of Mercy*, London: Nick Hern Books
5. Brook, Peter 1995, *Prazan prostor*, Beograd: Lapis.
6. Brook, Peter 1999, *Between Two Silences*, Dallas: Southern Methodist University Press.
7. Brook, Peter 1999, *Niti veremena*, Beograd, Zepter book world
8. Brook, Peter 1998, *The Threads of Time. A Memoir*, London: Methuen Drama
9. Brook, Peter 1993, *The Open Door*, Pantheon Books New York
10. Brook Peter 1987, *The Shifting Point*, London: Methuen Drama
11. Brook Peter 1993, *There Are No Secrets*, London: Methuen Drama
12. Brook, Peter 2002, *Evoking (and Forgetting) Shakespeare*, London: Nick Hern Books
13. Brook, Simon DVD 2002, *"The Tighrope"*, Arte Video
14. Brook, Simon DVD 2013, *"Brook by Brook - Intimate portret"*, Arte Video
15. Carrière, Jean-Claude 1987, *The Mahabharata*, London: Methuen Drama
16. Cezare, Molinari 1972, *Istorija pozorista*, Beograd, Vuk Karadzic
17. Croyden, Margaret 2003, *Conversations with Peter Brook: 1970-2000*, New York: Faber and Faber Inc.
18. Csikszentmihalyi, Mihaly 1997, *Creativity*, New York: Harper Perennial
19. Davis, Anthony 1988, *Filming Shakespeare's Plays: the adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*, Cambridge: Cambridge University Press
20. Estienne, Marie-Hélène 2002, *The Man Who*, London: Methuen Drama
21. Eyre, Richard 2009, *Talking Theatre. Interviews with Theatre People*, London: Nick Hern Books
22. Ferguson, Frensis 1979, *Pojam pozorišta*, Beograd: Nolit
23. Golding, William 1997, *Lord Of The Flies*, London: York Notes
24. Graham, Rob 2003, *Theatre*, Leichester: Silverdale books
25. Grotowski, Jerzy 2006, *Ka siromasnom pozoristu*, Beograd: Studio Lirica

26. Gurdjieff, George Ivanovitch 1973, *Views From The Real World*, London: Penguin Compass
27. Gurdjieff, George Ivanovitch 2000, *Život je stvaran samo dok jesam*, Zageb: Naklada Ljevak
28. Hartholl, Phyllis 2003, *The Theatre - A Concise History*, New York: Thames & Hudson
29. Heilprin, John 1989, *Conference Of The Birds – The Story Of Peter Brook in Africa*, London: Methuen
30. Helfer, Richard and Loney, Glen (eds) 1998, *Peter Brook: From Oxford to Orghast*, Australia: Harwood Academic Publishers
31. Hunt, Albert and Reeves, Geofferrey 1995, *Directors in Perspective: Peter Brook*, Cambridge: Cambridge University Pres
32. Ibersfeld, An 1978, *Citanje pozorista*, Beograd: Zodijak
33. Jevtovic, Vladimir 1992, *Siromasno pozoriste*, Beograd: Naucna knjiga
34. Kustow, Michael 2006, *Peter Brook. A biography*, London: Bloomsbury
35. Loney, Glenn 1974, *Peter Brook's Production of William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream for The Royal Shakespeare Company*, Woodstock: The Dramatic Publishing Company
36. (прир. д-р Лужина, Јелена) 1999, *Актерството и режијата во македонскиот театар, зборник на трудови/ приредила Јелена Лужина, Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“, 1999 г.*
37. Лужина, Јелена 2008, *Отаде*, Скопје: Силсон
38. Лужина, Јелена 2008, *Театралика: Студии и есеи на театролошки теми*, Скопје; Мелбурн: Матица Македонска
39. (прир. д-р Лужина, Јелена) 1995, *Теорија на драмата и театарот*, Скопје: Детска радост
40. (прир. д-р Лужина, Јелена) 2000, *Театарот на македонска почва* CD
41. Marowitz, Charles 2005, *Peter Brook at Eighty*, Swans
42. Marshall, Lorna 2001, *The Body Talks. Performance and physical expression*, London: Methuen Drama
43. Mejerholjd, Vsevolod 1976, *O pozoristu*, Beograd: Nolit
44. Mitter, Shomit 1992, *System of rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Peter Brook*, London and New York: Routledge
45. O'Connor, Garry 1988, *The Mahabharata*, London: Hodder & Stoughton
46. Oida, Yoshi 1992, *An Actor's Adrift*, London: Methuen Drama
47. Pavis, Patrice 2004, *Pojmovnik teatra*, Zagreb: AB izdanja
48. Richards, Thomas 1993, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, London and New York: Routledge
49. Roose - Evans, James 1970, *Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook*, London and New York: Routledge

50. Schechner, Richard 1989, *Between Theatre and Antropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
51. Selbourne, David 1982, *The Making of 'A Midsummer Night's Dream'*, London: Faber and Faber
52. Sekner, Boris 1984, *Redateljsko kazaliste*, Zagreb: CEKADE
53. Šekner, Ričard 1992, *Ka postmodernom pozorištu*, Beograd: Fakultet draskih umetnosti: Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
54. Селем, Петар 2007, *Доба на режијата*, Скопје: Матица
55. Spit, Ketlin Riordan 2005, *Rad Gurdjieva*, Beograd: Esoteria
56. Shakespeare, William 2012, *Complete Plays*, New York: Fall River Press
57. Todd, Andrew and Lecat Jean-Guy 2003, *The Open Circle, Peter Brook's Theatre Enviroment*, Faber and Faber
58. Trewin, J.C. 1971, *Peter Brook. A Biography*, London, MacDonald
59. Tulloch, John 2005, *Shakespeare and Chekhov in production and reception: theatrical events and their audiences*, Iowa City: University of Iowa Press
60. Uspenski, P.D. 2003, *U potrazi za cudesnim*, Beograd: Metaphisica
61. Williams, David 1988, *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, London: Methuen Drama
62. Vilijams, Rejmond 1979, *Drama od Ibzena do Brehta*, Beograd: Nolit
63. Чехов, Антон Павлович 1981, *Одбрани дела*, Скопје: Наша книга, Култура, Македонска книга и Мисла
64. Zerrilli, Phillip B. 1995, *Acting (Re)Considered*, London and New York: Routledge
65. Џепароски, Иван 2003, *Естетика на играта*, Скопје: Култура
66. Шекспир, Вилијам 1989, *Хамлет*, Скопје: Култура

14.2. ДРУГИ МЕДИУМИ

За реконструкција беа користени ДВД и видео записи од следниве театарски претстави и филмови:

- Модерато кантабиле,
- Марат/Сад,
- Кралот на мувите,
- Крал Лир,
- Средба со исклучителни луѓе,
- Махабхарата,
- Трагедијата на Кармен,
- Трагедијата на Хамлет

Други DVD изданија

1. Brook by Brook. Intimate Portrait

2. Интервју со Питер Брук, Јордан Плевнеш
3. The Beggar's Opera directed by Peter Brook
4. The Inagural Directors Guild: Peter Brook. Lecture, Meeting with Directors February 6th, 2010
5. The Tightrope
6. Wolfgang Amadeus Mozart Don Giovanni staged by Peter Brook, a production of the Festival d'Aix-en-Provence

Интернет-страници/ видеоматеријали:

Youtube Канал со повеќе видеа за Питер Брук

http://www.youtube.com/channel/HCN_VoiDxQ7IY

Youtube Канал со повеќе видеа за Трагедијата на Кармен

<http://www.youtube.com/watch?v=PhINJ5RTG5k&list=UU3t7Q3r4UHInW0GURzEivtQ&feature=c4-overview>

Питер Брук и Интернационалниот центар за театарско истражување на турнеја во Австралија 1980 година

Прв дел: http://www.youtube.com/watch?v=5QY-Rz2zP_Y

Втор дел: <http://www.youtube.com/watch?v=WHCpTBQQxhs>

Предавање на Универзитетот во Израел

<http://www.youtube.com/watch?v=eDxfKiHRPpg>

<http://www.youtube.com/watch?v=sDnBQ0TSiPE>

http://www.youtube.com/watch?v=-F-FTQ_AgE

<http://www.youtube.com/watch?v=eDxfKiHRPpg>

<http://www.youtube.com/watch?v=Sx2qHHFS5Yk>

http://www.dailymotion.com/video/xr61n1_peter-brook-interview_news

http://www.dailymotion.com/video/xr61n1_peter-brook-interview_news

http://www.dailymotion.com/video/xfdkm2_peter-brook-met-en-scene-le-mahabharata-au-festival-d-avignon_news

http://www.dailymotion.com/video/xfdb45_la-tempete-de-peter-brook_news

<http://www.youtube.com/watch?v=RvNiySKYck4>

http://www.dailymotion.com/video/x11ael4_peter-brook-sur-un-fil-extrait-2_tv

BBC News Director Peter Brook tackles Shakespeare fraud claims

<http://www.youtube.com/watch?v=yDxBZ6tmgbw>

Беа користени и поголем број списанија, весници и изданија во кои се објавени интервјуа со Питер Брук.

Во декември 2008 година, за време на престојот во Лондон, ја следев претставата на Брук **11/12** и неколку разговори со Брук кои беа организирани во рамки на Месец со Питер Брук во Центарот Барбикан.

Во февруари 2010 имав исклучителна можност да присуствувам на настанот на свеченото предавање на "Director Guild", кое во негова чест го носи неговото име (The Inaugural Directors Guild Peter Brook Lecture), за прв пат одржано на 6 февруари 2010 година. Оттогаш, во чест на извонредната театарска мисла на Питер Брук, секоја година еден исклучителен британски режисер има чест да одржи предавање пред своите колеги режисери во рамките на овој настан, "Directors Guild Peter Brook Lecture".

Во тој период ја посетив и библиотеката на Театарскиот музеј каде што имав можност да анализирам записи за работата на Брук низ англиските весници од 1960 до 2008 година, потоа Филмскиот музеј, како и Британската национална библиотека.

Во мај 2012 година престојував повторно во Лондон, каде што го следев предавањето на Питер Брук по повод издавањето на неговата последна книга *За милоста*.

Во јули 2012 година, ректорот на универзитетот ЕСРА од Скопје, Јордан Плевнеш, ми овозможи средба и интензивни разговори со Брус Маерс, актерот кој 40 години работел со Питер Брук во Интернационалниот центар за театарски истражувања, кој таа година ја доби наградата за животно дело на фестивалот Актерот на Европа.

Во мај 2013 година го посетив театарот Буф ди Норд и повторно имав средба со актерот Брус Маерс со кого разговаравме за неговата работа со Питер Брук во Интернационалниот центар за театарски истражувања.

А

Алек Гинис..... 57, 268
Андри Сербан 70
Антонен Арто 18, 94
Арби Овенесиан 70
Арнолд Вескер 66
Артур Милер.....80, 82, 105, 270, 271

Б

Бернард Шо.....51, 52, 80, 267
Бертолд Брехт..... 94
Брус Маерс 74, 75, 162, 190, 193, 209, 213, 234,
281, 294, 310

В

Ван Гог..... 19
Вивиен Ли..... 67
Виктор Гарсија..... 65
Вилијам Армстронг 51
Вилијам Шекспир.....46, 54, 144, 267, 268, 269,
270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278,
294
Всеволд Мејерхољд313

Г

Гленда Џексон..... 60, 62, 65, 87, 119, 280, 287,
289, 291
Гурѓиев 82, 87, 93, 152, 153, 154, 155, 156, 157,
160, 161, 163, 164, 229, 260, 294

Е

Еуџенио Барба 79

Ж

Жан Гај Лекат..... 186, 187, 228
Жан Жене..... 59, 84, 272
Жан Клод Карие..... 87, 166, 175, 195, 197, 205,
265
Жан Кокто..... 80, 99, 267

Жан Луј Баро65
Жан Пол Белмондо..... 105, 106, 109
Жан Пол Сартр 57, 80, 91, 268
Жана Моро.....83, 105, 106, 113, 114, 286
Жорж Вакевич99, 294

Ј

Јоши Оида 25, 26, 65, 71, 75, 190, 191, 193, 231,
281, 294

К

Кло Оболенски 207

Л

Лорд Чемберлен59
Лоренс Оливие 67, 82, 85, 91, 279
Луис Валдез86
Луј Жуве90

М

Мајкал Кустов.....44
Маргарет Дирас 105, 108
Мартин Еслин.....59, 62, 117
Мерс Канингам.....34
Мишелин Розан.. 9, 68, 85, 86, 98, 105, 106, 313

Н

Наташа Пери..... 72, 75, 135, 162, 166, 167, 169,
170, 171, 172, 173, 209, 213, 214, 221, 281,
282, 294, 313

О

Орсон Велс.....50, 135

П

Петер Вајс ..13, 84, 117, 247, 272, 279, 287, 290,
313
Питер Хол..... 58, 59, 60, 83

Пол Скофилд.... 52, 54, 55, 67, 91, 113, 140, 143,
203, 227, 280, 294

Р

Раул Ј. Леви.....106
Ричард Шехнер..... 78
Ричард Штраус.....101
Роланд Петит..... 99
Рудолф Бесер..... 51

С

Салвадор Дали 57, 101
Сали Џејкобс ..123, 148, 149, 287, 288, 290, 294
Самуел Бекет 34
Сем Спигел..... 125, 128
Сер Бари Џексон..... 52
Симон Брук..... 12, 44, 45, 46, 236, 313
Станиславски14, 15, 20, 34, 88, 94, 166, 203,
229, 235, 313

Т

Тед Хјуз..... 71, 72, 74, 75, 85, 86

Тенеси Вилијамс.....80, 83, 105, 113
Тревор Нан..... 150

У

Успенски.....82, 152

Ф

Филип Лавестин..... 175

Х

Хелен Мирен..... 25, 74, 75
Хенрик Ибзен.....54, 80, 267

Ч

Чарлс Маровиц.....19, 59, 60, 65, 231, 294

Ц

Џефри Ривс..... 65, 70, 80
Џон Гилгуд 23, 67, 91, 229

¹ Мишелин Розан (Micheline Rozan), француски театарски филмски продуцент. Заедно со Питер Брук го основале Интернационалниот центар за театарско истражување.

² Симон Брук (Simon Brook, 1966), син на Питер Брук и Наташа Пери, режисер, писател и продуцент, познат по филмовите „Вистинската легенда за „Ајфеловата кула“ (2005), „Затегнато јаже“ (2012) и „Генерација ‘68“ (2008).

³ Петер Вајс (Peter Weiss, 1916 –1982), германски писател, сликар, графички уметник и режисер на експериментални филмови. Најпознат по драмите „Мара/Сад“ и „Истрага“ и по новелата „Естетика на отпорот“. По Втората светска војна во Германија се стекнува со углед на политички ангажиран драмски писател и заговарач на авангардата. Интернационална слава доживува со американската продукција на „Мара/Сад“ во режија на Питер Брук, наградена со награда Тони и филмувана во 1967 година.

⁴ Константин Сергеевич Станиславски (Константи́н Серге́евич Станисла́вский, 1863-1938) бил актер, режисер и педагог, најзначајна фигура во историјата на обуката на актерот, човек кој целиот свој живот му го посветил на театарот и на трагањето по „систем“ кој ќе му помогне на актерот во неговиот творечки процес. Потекнува од едно од најбогатите и највлијателните семејства во тогашна Москва. Нивниот дом бил постојано посетуван од актери од Мали театарот, танчери од Большој театарот, музичари и писатели. На нивниот имот, татко му изградил театар каде тој и неговите браќа и сестри изведувале најразлични претстави. Неговото трагање по актерската техника започнало уште на 14 години. Сакајќи да ја унапреди својата техника како актер, започнал да води тетратка анализирајќи ги своите проблеми. На 21 година се запишал во драмско училиште но останал таму само две недели, затоа што таму го учеле како да ги имитира постарите актери. Уште од тогаш чувствувал дека треба да постои некаква „граматика“ на актерската игра. На 24 годишна возраст формирал Друштво за уметност и литература, каде имал можност да се запознае со многу режисери а и самиот започнал да ги развива своите режисерски способности. Станиславски се смета за еден првите кои трага по реализам во театарот на деветнаесетиот век. Во 1997 се среќава со Владимир Немирович Данченко, и заедно го основаат Московскиот Уметнички Академски театар (МХАТ). Овој театар станал лабораторија на новиот актерски израз.

⁵ Всеволод Мејерхолд (Все́олод Эми́льевич Мейерхо́льд, 1874 –1940), роден во Пенза во 1874. Дошол во Москва да учи право, но во 1896 го напуштил правото и се запишал на часовите по глума кај Владимир Немирович - Данченко на Московската Филхармонија. Во 1898 бил поканет да се придружи на трупата од новосоздадениот Московски уметнички театар (Moscow Art Theater- MAT). Во првата сезона на MAT го играл Трепљов во „Галеб“. По недоразбирањата со Станиславски, го напуштил MAT и основал своја трупа во Руските провинции. Во 1906 славната актерка Вера Комисаржевска основала театар во Санкт Петербург и го поканила Мејерхолд да режира. Во 1908 Мејерхолд бил поканет да режира во Империскиот театар во Санкт Петербург. Таму останал цела декада поставувајќи и драми и опери. За време на револуцијата во 1917, Мејерхолд се приклучил кон комунистичката партија и во 1920 бил поставен на чело на театарската дивизија на народниот комесаријат за образование. Во раните комунистички години,

Мејерхолд поставил многу забележителни продукции вклучувајќи ја првата продукција на *Mystery-Bouffe* на Мајаковски (Mayakovsky)-1918. Почнувајќи од 1922 Мејерхолд поставил бројни познати продукции вклучувајќи ги *The Величествениот рогоносец* (Magnificent Cucklod) од Фернанд Кромелинк (Fernand Crommelynck) и *Смртта на Тарелкин* (The Death of Tarelkin) на Александар Суково-Кобилин (Alexander Sukhovo-Kobylin). Почнувајќи од 1923, Мејерхолд имал сопствена трупa во Москва и поставил иновативни продукции и од класичните и од модерните дела. Најпознатите меѓу овие продукции биле *Мандат* од Николај Ердман (Nikolai Erdman)- 1925, *Мртви души* од Николај Гогољ-1926 и *The Bedbug* од Владимир Мајаковски (Vladimir Mayakovsky)-1929. Во средината на '30 упорното експериментирање на Мејерхолд не му оди веќе во прилог. Неговиот театар бел грубо критикуван и во 1938 бил затворен. Самиот Мејерхолд бил уапсен во 1939 и стрелан во затвор 1940.

⁶ Антонен Арто (Antonin Artaud, 1896 –1948) е роден 1895 во Марсеј, Франција. На четири години прележува менингитис што придонесува да има многу раздразлив и нервозен карактер за време на адолесценцијата. Уште на 18 години е хоспитализиран во санаториум поради ментални нарушувања. Проблемите со менталното здравје и зависноста од наркотици му се провлекуваат низ целиот негов живот. Во март 1920 се сели во Париз каде што започнува со својата книжевна работа и ги објавува првите поеми во тамошните литературни магазини. Под влијание на перформансот на театарот *Valinese* го конципира „Театарот на жестокост“ (Theatre of Cruelty). Во 1935 ја продуцирал претставата „*Les Cenci*“ која доживеала комерцијален неуспех. Но неговото следно дело „Театарот и неговиот двојник“ (The Theatre and Its Double) ги оправдало очекувањата и се смета за негово ремек дело. Периодот кој следи бил означен со тешки ментални проблеми кои го оддалечувале од неговата творечка работа. По низа третмани се враќа и го создава делото „*Van Gogh, The Man Suicided by Society*“. Умира во Март 1848 година од Рак.

⁷ Јержи Гротовски (Jerzy Grotowski, 1933 –1999) е роден на 11 Август 1933 во Рзесзо (Rzeszow) во Полска. Тој го започнал своето образование во родниот град, но поради подолг престој во болница кога имал 16 години го стопирал своето образование и имал време да размисли со што точно сака да се занимава. Одлучил својот живот да го посвети на уметноста. По напуштањето на болницата живеел со своите родители во Краков, каде што завршил средно образование. Пресудно за неговата режисерска кариера било запишувањето во *Advanced School of Dramatic Art*. По многубројни патувања кои му овозможиле да го продлабочи и развие својот режисерски стил, во 1965 година во Врослав го отвора *Лабораторија Театар* (Laboratory Theatre), а кон крајот на животот работи и живее со една група на актери во Понтедра (Pontedra) Италија. Во неговиот експериментален театар фокусот бил секогаш на актерот и на пораката што ја носи актерот, додека пак костимите, музиката, шминката биле елиминирани. Неговото радикално напуштање на секојдневната театарска практика резултирале со високо дисциплинирани перформанси кои барале многу напор од актерската екипа. Едни од попознатите претстави на *Лабораторија Театарот* се: „*Акрополис*“, „*Каин*“, „*Доктор Фауст*“, „*Апокалипсис cum Figuris*“ и многу други. Сите овие драми зборуваат за човечкото патење и толку реално се прикажува болката и патењето што тоа е истоштувачки и многу мачно за актерот. Неговите методи кои се базирале на подготовка, вежба и физичка кондиција биле често осудувани, но сепак тој е еден од највлијателните личности во современиот театар. Гротовски умира на 14 Јануари 1999 година.

⁸ Жан Расин (Jean Racine, 1639 –1699), еден од трите големи француски драмски писатели на XVII век (покрај Молиер и Корнеј). Најпознат е по трагедиите „Федра“, „Андромаха“ и „Аталија“ кои многумина ги сметаат за „примери на неокласичната перфекција“. Неговите дела се примери на мајсторски додекасилабичен александринец и се одликуваат со елеганција, чистота и интензитет.

⁹ Ван Гог (Vincent van Gogh, 1853 –1890), холандски сликар, пост-импресионист, познат по суровата убавина, емотивната искреност и интензивните бои на делата кои имаат исклучително влијание врз уметноста на XX век. Во текот на својот живот е речиси непознат како сликар. Најголемиот дел од неговите најпознати дела се направени во последните години од неговиот живот. За помалку од една декада има изработено повеќе од 2100 дела меѓу кои 860 масла на платно и повеќе од 1300 акварели, цртежи, скици и графики. Неговите дела вклучуваат автопортрети, пејсажи, мртва природа, портрети. Нивото на влијание на душевната болест, со која се бори во текот на животот, врз неговите дела е една од главните насоки во проучувањата на уметноста на Ван Гог.

¹⁰ Чарлс Маровиц (Charles Marowitz, 1934), познат режисер, критичар и писател. Напишал повеќе од 20 книги, меѓу кои последна е: „Другиот Чехов“ (The Other Chekhov) која е автобиографија на познатиот актер и теоретичар Михаил Чехов. Едно од неговите најпознати дела е „Шекспир на Маровиц“ (The Marowitz Shakespeare) што претставува антологија која содржи 7 слободни адаптации на делата на Шекспир. Исто така е и автор на „Убиството на Марло“ (Murdering Marlowe) дело кое го претставува замисленото ривалство меѓу Вилијам Шекспир и Кристофер Марлоу. За ремек дело на неговата режисерска работа се смета претставата „Последниот случај на Шерлок“ (Sherlock's Last Case) изведувана на Бродвеј. Чарлс Маровиц бил еден од најблиските соработници на Питер Брук во Royal Shakespeare Company и во основањето на The Open Space Theatre во Лондон.

¹¹ Џон Гилгуд (John Gielgud, 1904 – 2000), славен англиски актер и режисер, кој бил подеднакво успешен и кога го играл Шекспир и во модерните драми. Неговата кариера во театар и на филм траела скоро 80 години.

¹² Мерс Канингам (Mercier Philip "Merce" Cunningham, 1919 – 2009), американски танчер и кореограф, една од водечките фигури на американската авангарда. Во текот на својата долгогодишна кариера, сметан е за најголемата движечка сила на американскиот танц. Познат е и по своите чести соработки со музичари, уметници, дизајнери и архитекти со кои создава дела кои имаат силно влијание врз авангардната уметност и надвор од танцот. Како кореограф, педагог и управител на Танцовата компанија Мерц Канингам, извршил сино влијание врз развојот на модерниот танц.

¹³ Самуел Бекет (Samuel Barclay Beckett, 1906 – 1989), ирски авангарден новелист, драмски писател, театарски режисер и поет кој најголем дел од животот поминува во Париз, пишувајќи на англиски и француски јазик. Неговите дела се мрачен, трагикомичен поглед на човековата природа, а драмите се вбројуваат во т.н. театар на апсурдот. Го сметаат за еден од

највлијателните писатели на XX век. Како инспирација на многумина помлади писатели, често го нарекуваат и првиот постомодерен писател. Добитник е на Нобеловата награда за литература во 1969 година.

¹⁴ Вилијам Шекспир (William Shakespeare, 1564 – 1616), англиски поет, драмски писател и актер, сметан за најголемиот драмски писател на сите времиња. Неговиот широк литературен опус вклучува 38 драмски дела, 154 сонети, две долги наративни поеми и уште многу стихови чие што авторство не може да се утврди со сигурност. Неговите драми се најпреведуваниите и најизведуваниите драмски дела во светот. Неговите први дела се комедии и историски хроники низ кои до крајот на XVI век го усовршува својот уметнички стил. До 1608 година ги пишува големите трагедии „Хамлет“, „Крал Лир“, „Отело“ и „Макбет“ кои се сметаат за најголемите дела напишани на англиски јазик. Во последната фаза од своето творештво пишува трагикомедии познати како романи и соработува со други драмски писатели. Животот го поминува како почитуван поет и драмски писател. Како писател одново е откриен во XIX век од англиските романтичари и викторијански писатели кои го сметаат за гениј. Неговите драми се популарни и денес и постојано се проучуваат, изведуваат и реинтерпретираат во различни културни и политички контексти во сите делови на светот.

¹⁵ Мајкал Кустов (Michael Kustow, 1939), англиски писател, продуцент и културен активист. Познат е како продуцент на филмовите „Махабхарата“ (1989), „Пандемониум“ (2000) и „Сведоштво“ (1988). Работел како асистент на режија на неколку постановки во Националниот театар и во Кралската Шекспировска компанија и како директор на Институтот за современи уметности. По сеопфатните театарски искуства низ Франција и САД, станува првиот уметнички редактор на телевизијата Канал 4. Од 1990 се занимава со книжевност.

¹⁶ Џон Тревин (John Courtenay Trewin 1908 – 1990) бил британски новинар, писател и театарски критичар. Тој има напишано биографија за Питер Брук.

¹⁷ Орсон Велс (George Orson Welles, 1915 –1985), американски актер, режисер, писател и продуцент кој работел во театар, на радио и филм. Најпознат е по својата иновативна дејност во сите три медиуми, најмногу по постановката на „Цезар“ од 1936 година, незаборавна адаптација на Бродвеј и деби во Театарот Меркјури. Неговата „Војна на световите“ (1938) е една од најпознатите програми во историјата на радиото, а филмот „Граѓанинот Кејн“ од 1941 се смета за еден од најголемите филмови на сите времиња.

Неговиот впечатлив стил на режија вклучува повеќеслојни и нелинеарни наративни форми, иновативна употреба на светло, невообичаени агли на камерата, звучни техники кои се користат на радио, длабок фокус и долги кадри. Покрај „Граѓанинот Кејн“ познат е и по филмовите „Големите Амберсонови“ од 1942 и „Допирот на злото“ од 1958 година. Прогласен е за најголемиот англиски филмски режисер и за еден од најголемите актери на сите времиња.

¹⁸ Жан Кокто (Jean Maurice Eugène Clément Cocteau, 1889 –1963), француски поет, новелист, дизајнер, драмски писател, уметник, филмски работник и актер, еден од најпознатите мулти-талентирани уметници на XX век. Почнал да пишува на десетгодишна возраст, а првата збирка

стихови ја објавил кога имал 16 години. Најпознат е по новелата „Ужасни деца“ (1929) и филмовите „Крвта на поетот“ (1930), „Ужасни родители“ (1948), „Убавицата и свертот“ (1946) и „Орфеј“ (1949). Во текот на кариерата направил 12 филмови кои ја одразуваат неговата поетска природа и поради кои се смета за еден од најважните авангардни режисери во историјата на филмот.

¹⁹Рудолф Бесер (Rudolf Besier, 1878 – 1942), холандско-англиски драмски писател и преведувач. Воглавно пишувал драми, но и сатири и комедии. Најпознат по драмата „Баретови од улицата Вимпол“ (1930), поставувана во многу земји, а доживува и адаптација на филм и во опера.

²⁰Бернард Шо (George Bernard Shaw, 1856 – 1950), ирски драмски писател. На почетокот заработува пишувајќи музика и литературна критика, за што е и често наградуван. Бил есеист, новелист, а пишувал и кратки раскази. Сепак неговиот најголем талент се огледа во неговото драмско творештво од повеќе од 60 драми. Тематската определба на неговите дела се социјалните проблеми, обрзованието, здравството, бракот, религијата, власта и класните разлики, особено експлоатацијата на работничката класа. Бил заколнат социјалист и напишал многу политички брошури и говори за фабијанистите на кои им припаѓал. Се прославил и како оратор во одбраната на своите политички ставови ориентирани кон рамноправноста на жените, унапредување на положбата на работниците, укинување на приватната сопственост на плодното земјиште и промоција на здрави животни навики. Шо е единствениот писател кој добил и Нобелова награда за литература и Оскар за адаптација на неговата драма „Пигмелион“ во филмско сценарио.

²¹Вилијам Армстронг (William Armstrong) бил продуцент и уметнички директор на театарот во Ливерпул од 1922 до 1944 година. Тој бил една од омилените фигури во Англискиот театар.

²²Сер Бари Џексон (Sir Barry Vincent Jackson, 1879 – 1961), истакнат театарски режисер и основач на репертоарскиот театар во Бирмингем. Еден од најплодните соработници на Џорџ Бернард Шо.

²³Хенрик Ибзен (Henrik Johan Ibsen, 1828 – 1906), најголемиот норвешки писател на XIX век – драмски писател, режисер и поет, познат како „таткото на реализмот“ и еден од основоположниците на модернизмот во театарот. Неговите најпознати драми се „Бранд“, „Пер Гинт“, „Народен непријател“, „Куќа на куклите“, „Хеда Габлер“, „Сеништа“, „Дивата пајка“. Ибзен е најизведуваниот драмски писател по Шекспир, а „Куќа на куклите“ е најизведуваната драма во XX век. Во периодот кога европскиот театар ги претставува општествено строго дефинираните норми, неговите драми се сметаат за скандал зашто тој пишува за реалноста зад фасадите и го открива она што неговите современици во своите дела вешто го прикривале. Неговите драми се критика на лажниот морал.

²⁴Пол Скофилд (David Paul Scofield, 1922 – 2008), англиски театарски и филмски актер. Познат по својот специфичен глас и изведба, добитник е на Оскар и на награда од Британската академија за филм за улогата во „Човек за сите времиња“ од 1966, улога која ја играл и на Вест Енд и на Бродвеј за што добива награда Тони.

²⁵ Ф. М. Достоевски (Fyodor Mikhailovich Dostoyevsky, 1821 – 1881), руски романописец, писател на кратки раскази, есеист и философ. Напишал единаесет романи, три новели, седумнаесет кратки новели и десетици раскази. Најпознат е по романите „Злосторство и казна“, „Идиот“ и „Браќа Карамазови“. Во своите дела ја истражува човековата психологија во непријатните општествени, политички, социјални и духовни околности во Русија во XIX век. Многумина го сметаат за најголемиот психолог во историјата на светската литература. Во литературните кругови на Петербург се прославил уште со првиот роман „Бедници“ објавен на дваесетгодишна возраст. Бил уапсен и осуден на смрт поради членувањето во т.н. Петрашевски кружок – тајно друштво на либерални утописти кое било и читачко-дебатна група, но во последен момент бил помилуван од Царот Николај и испратен во работнички логор во Сибир каде поминал четири години. Бил приморан да служи војска иако болувал од епилепсија. Потоа работел како новинар, издавач и уредник на неколку списанија. Патувал низ Западна Европа, но станал зависен од коцка што го довело до раб на егзистенција. Неговите дела се преведени на 170 јазици и имале силно влијание на многу значајни философи и писатели, меѓу кои и Чехов, Хемингвеј, Ниче и Сартр.

²⁶ Алек Гинис (Sir Alec Guinness, 1914 –2000), англиски актер. Најпознат е по улогите во филмовите „Големите очекувања“ (1946), „Оливер Твист“ (1948), „Мостот на реката Кваи“ (1957) „Лоренс од Арабија“ (1962) и „Доктор Живаго“ (1965). Покрај Лоренс Оливије и Џон Гилгуд се смета за еден од тројцата најголеми британски актери. По Втората светска војна заминува во Холивуд и почнува да работи на филм. Добитник е на Оскар, Златен глобус, Награда на британската филмска академија и награда Тони. Во 1959 година, од кралицата Елизабета II ја добива титулата витез.

²⁷ Жан Пол Сартр (Jean-Paul Charles Aymard Sartre, 1905 – 1980), француски философ, драмски писател, новелист, сценарист, политички активист, биограф и книжевен критичар. Една од клучните фигури на егзистенцијализмот и феноменологијата, водечка личност на француската философија и марксизм на XX век. Извршил силно влијание врз социологијата, критичката теорија, пост-колонијаната теорија и студиите на книжевноста. Добитник е на Нобеловата награда за литература во 1964 година, но одбил да ја прими.

²⁸ Рикард Штраус (Richard Georg Strauss, 1864 – 1949), водечки германски композитор на доцниот романтизам и раната модерна ера. Најпознат е по своите опери, меѓу кои „Кавалерот со роза“ и „Саломе“ и по својата кариера на диригент во Германија и Австрија. Заедно со Густав Малер е претставник на доцниот германски романтизам во кој суптилната хармонизација е комбинирана со развиен хармонски стил.

²⁹ Салвадор Дали (Salvador Domingo Felipe Jacinto Dalí i Domènech, 1904 – 1989), познат шпански сликар надреалист. Се занимавал и со филм, вајарство и фотографија и соработувал со уменици од различни профили. Познат по својата неверојатна фантазија и ексцентричен стил на живеење кој понекогаш привлекувал повеќе внимание на јавноста од неговите дела и предизвикувал подеднакво восхит од љубителите на уметноста, колку и негодување од критиката.

³⁰ Питер Хол (Sir Peter Reginald Frederick Hall, 1930), англиски театарски и филмски режисер. Основач на Кралската шекспировска компанија (1960–68) и режисер на Националниот театар (1973–88).

³¹ Мишел Сен Денис, (Michel Saint-Denis, 1897 – 1971), француски актер, театарски режисер и теоретичар чии што идеи за тренингот на актерите имале силно влијание врз развојот на европскиот театар во триесетите години на XX век.

³² Мартин Еслин (Martin Julius Esslin, 1918 – 2002), роден Унгарец, англиски продуцент и драмски писател, новинар, преведувач, критичар, академски професор, најпознат по воведувањето на терминот „Театар на апсурдот“ во истоимената книга објавена во 1961 која имала исклучително влијание во шеесетите години на XX век.

³³ Жан Жене (Jean Genet, 1910 – 1986), истакнат и исклучително контроверзен француски новелист, драмски писател, поет, есеист и политички активист. Во младоста бил престапник и ситен криминалец, но подоцна почнал да се занимава со пишување. Неговите најпознати дела се новелите „Дневникот на крадецот“ и „Богородица на цвеќињата“ и драмите „Балкон“, „Црнци“, „Слугинки“ и „Екрани“.

³⁴ Канцеларија на Лорд Чемберлен – според актот 1737 од законите на Обединетото Кралство, има овластување да врши цензура во театарот. Сопствениците на театрите, за подготовка на нова претстава, морале прво да добијат одобрување од Лорд Чемберлен.

³⁵ Гленда Џексон (Glenda May Jackson, 1936), поранешна британска актерка. Денес е пратеник во парламентот од редот на лабуристите. Во текот на својата актерска кариера била член на Кралската шекспировска компанија и се прославила низ соработките со Питер Брук. Добитник е на две награди Оскар за најдобра актерка во филмовите „Вљубена жена“ (1970) и „Допирот на класата“ (1973).

³⁶ Жан Луј Баро (Jean-Louis Barrault, 1910 – 1994), француски актер и режисер. Работел во парискиот театар Комеди Франсез до 1946, а подоцна формирал сопствена театарска трупа во Театарот Марињи, која имала силно влијание на развојот на францускиот театар по Втората светска војна. Играл во повеќе од 20 филмови, а најпознат е по својата улога во филмот „Деца на рајот“ од 1945 година.

³⁷ Џозеф Чаикин (Joseph Chaikin, 1935 – 2003), американски авангарден театарски режисер, драмски писател, педагог и основач на Театарот Опен во Њујорк. Во младоста бил член на Ливинг театарот каде што режирал 14 претстави. Соработувал со Сем Шепард во театарот Паблик, каде што ги поставил неговите „Јазници“ и „Дива љубов“. Најпознат е по претставите „Војна во рајот“ и „Нокно небо“. Добитник е на пет награди Оби, вклучително и една за животно достигнување.

³⁸ Виктор Гарсија (Victor Garcia, 1934 – 1982), прочуен аргентински театарски режисер. Добитник е на многу награди. Неговата постановка на „Балкон“ на Жан Жене во театарот Рут Ескобар во Сао Паоло во 1969 била забранета од диктаторскиот режим во Бразил, а главната актерка била затворена за антивладини активности и ѝ биле одземени децата.

³⁹ Џефри Ривс (Geoffrey M. Reeves) бил режисер и асистент на Питер Брук. Работел на претставата „Оргаст“ која всушност била театарско трагање по структурата на звукот и невербалната комуникација заедно со Питер Брук, Арби Овенесиан и Андри Сербан.

⁴⁰ Арнолд Вескер (Sir Arnold Wesker, 1932), британски драмски писател. Автор на 50 драми, 4 збирки кратки приказни, 2 збири есеи, книга за деца и уште многу теоретски текстови за новинарството и поезијата. Неговите драми се преведени на 17 светски јазици и изведувани се низ ширум светот.

⁴¹ Лоренс Оливије (Laurence Kerr Olivier, Baron Olivier, 1907 – 1989), англиски актер, режисер и продуцент. Еден од најголемите актери на XX век. Неговите три филмови работени според драми на Шекспир, во кои се појавува и како актер и како режисер - „Хенри V“ (1944), „Хамлет“ (1948) и „Ричард III“ (1955), се сметаат за класици во историјата на филмот. Меѓу неговите 120 театарски улоги се Ричард III, Макбет, Ромео, Хамлет, Вујко Вања... Играл во повеќе од 60 филмови. Основач е на Националната театарска компанија. Играл и во телевизиски продукции на „Долго патување во ноќта“, „Венецискиот трговец“, „Мачка на вжештениот лимен покрив“ и „Кралот Лир“. Дванаесет пати бил номиниран за наградата Оскар, а ја добил два пати како главен актер и режисер на „Хамлет“ во 1948. Добитник е на пет награди Еми, три Златни глобуси и Бафта награда. Во 1947 година е прогласен за Витез.

⁴² Вивиен Ли (Vivien Leigh, Lady Olivier 1913 – 1967), британска театарска и филмска актерка. Добитничка на две награди Оскар за улогите во „Одвезано со виорот“ од 1939 и „Трамвајот наречен желба“ од 1951. Добитник е и на награда Тони за нејзините достигнувања на Бродвеј. Во текот на својата триесетгодишна кариера ги играла Офелија, Клеопатра, Јулија, Лејди Макбет... Му била втора жена на Лоренс Оливије и играла во многу од неговите режии. Страдала од биполарно растројство, поради што често ја сметале за тежок соработник. Во 1999 Американскиот филмски институт ја прогласува за една од најголемите филмски актерки на сите времиња.

⁴³ Арби Овенесиан (Arby Ovanessian, 1942), ирански режисер. Студирал театар во Лондон. Во 1969 ја создава Театарската работилница со цел да ги поддржи актерите и режисерите кои немале свое место во иранскиот институционален театар, од која што понатаму произлегуваат неколку театарски трупи.

⁴⁴ Андри Сербан (Andrei Șerban, 1943), американски театарски режисер со романско потекло. Една од најзначајните фигури за театарот на XX век, прославен по своите иновативни и иконокласични интерпретации и постановки. Од 1992 предава театар на Школата за уметност при Универзитетот Колумбија.

⁴⁵ Тед Хјуз (Edward James "Ted" Hughes, 1930 – 1998), англиски поет и писател за деца. Критиката го смета за еден од најголемите поети на своето време. Од 1956 до 1963 бил оженет со англиската поетеса Силвија Плат.

⁴⁶ Јоши Оида (Yoshi Oida, 1933), јапонски актер, режисер и педагог, познат по својот автентичен актерски стил, развиен низ долгогодишната соработка со Питер Брук. Како дел од Меѓународната театарска група на Брук, Оида настапувал на разни сцени низ целиот свет. Неговите режии се уникатна комбинации на влијанија од источни и западни пристапи кон театарот.

⁴⁷ Наташа Пери (Natasha Parry, 1930), англиска актерка најпозната по улогите во „Ромео и Јулија“ (1968), „Полноќна тантела“ (1960) и „Патот на Виндом“ (1957). Мажена е за Питер Брук од 1951 година и заедно имаат две деца.

⁴⁸ Брус Маерс (Bruce Myers, англиски актер. Студирал на Кралската драмска академија во Лондон и играл во Кралската шекспировска компанија се додека не го запознал Питер Брук во 1970 со кој продолжува да работи во Интернационалниот театарски центар во Париз. Најпознати претстави на Брук во кои играл се „Махабхарата“, „Големиот инквизитор“, „Хамлет“ и „Љубовта е грев“. Играл и во филмови, вклучувајќи ги „Махабхарата“ на Брук, „Неподнослива леснотија на живеењето“ на Кофман и "Малиот поручник" на Бовуа. Држел театарски работилници низ целиот свет, во Рио де Жаинеро, Њујорк, Ерусалим, Лондон, Виена, Мелбурн.

⁴⁹ Хелен Мирен (Dame Helen Lydia Mirren, 1945), англиска актерка. Ја започнува кариерата во Кралската шекспировска компанија во втората половина од шеесетите години. Добитник е на многу награди и признанија за најдобра актерка.

⁵⁰ Ричард Шехнер (Richard Schechner, 1934) е професор на школата за уметност на Универзитетот во Њујорк и уредник на ТДР (The Drama Review). Шехнер е еден од основачите на одделот за студии за перформанс во школата за уметност на Универзитетот во Њујорк. Тој ја основал групата која работела перформанси во Њујорк (The Performance Group of New York) во 1967-та и бил нејзин уметнички директор се до 1980-та година. Во деведесетите, ја развива својата техника за емоционална обука за изведувачи.

⁵¹ Еуџенио Барба (Eugenio Barba, 1936) италијански автор и режисер кој живее во Данска. Основач на театарот Один и на Интернационалната школа за театарска антропологија во Холстебро, Данска. Во 1961, Барба заминал во Варшава во Полска за да студира театарска режија во Државната театарска школа, која ја напуштил една година подоцна за да му се придружи на Јержи Гротовски. Во 1963-та отпатувал за Индија и таму за прв пат се запознал со Катакали, театарска форма за која до тогаш Западот речиси и не знаел. Неговата прва книга за Гротовски „Во потрага по изгубениот театар“ била издадена во Италија и Унгарија во 1965. Во текот на изминатите 42 години Барба режирал 65 претстави.

⁵² Георгиј Иванович Гурѓиев (Георѓиј Ива́нович Гурджи́ев, 1866 –1949), роден во Александропол, Кавкаска област, спиритуален учител кој главно се занимавал со местото на луѓето во

Универзумот и можноста за нивен внатрешен развој (само-развој) како единство на физичкото, умственото и емотивното.

⁵³ П. Д. Успенски (Пётр Демьянович Успенский, 1878 – 1947), руски езотерик. Познат е по своите изложби за работата на Георгиј Гурѓиев, со кого се сретнал во Москва во 1915. Од тогаш се поврзува со идеите и практиките кои потекнуваат од Гурѓиев. Успенски го проучувал системот на Гурѓиев цели 10 години, од 1915 до 1924 година, за што пишува во својата книга „Во потрага по чудесното“.

⁵⁴ Луис Валдез (Luis Valdez, 1940), американски драматург, актер, писател и филмски режисер. Се смета за татко на театарот Чикано (Chicano theater) во САД. Валдес е познат по неговата драма „Зут костум“ и неговиот филм „Ла Бамба“.

⁵⁵ Жан Клод Карие (Jean-Claude Carrière, 1931), француски сценарист и актер. Претседател на Француската држава филмска школа Ла Феми. Првиот роман го напишал кога имал 23 години, а потоа се запознал со Жак Тати и пишувал кратки романи базирани на неговите филмови. Преку Тати се запознал и со Пјер Етаик со кого Карие напишал и режирал неколку филмови, вклучувајќи го „Среќен роденден“. Соработувал со Питер Брук на деветчасовната театарска и петчасовната филмска верзија на „Махабхарата“

⁵⁶ Мари-Хелен Естијен (Marie-Helene Estienne) е позната по нејзината работа на „Вљубениот лебед“ (1984), „Трагедијата на Хамлет“ (2002) и „Се создава двигател“ (1972).

⁵⁷ Луј Жуве (Louis Jouvet, 1887 – 1951) бил познат француски актер и режисер. Првата важна соработка Жуве ја имал со театарот на Жак Купе (Jacques Copeau) во почетокот на 1913 година. Таму Жуве развил значителни сценски вештини, особено за шминка и осветлување. Тој играл во 34 филмови и бил професор на Француската национална академија за драмски уметности. Жуве бил директор на театар од 1934 па сè до неговата смрт во 1951 година. Погребан е на Монмартр во Париз, а театарот во кој работел денес го носи неговото име.

⁵⁸ Бертолд Брехт (Bertolt Brecht, 1898 – 1956), германски режисер и драмски писател. Студирал природни науки и медицина во Минхен, но набрзо се посветил на театарот. По доаѓањето на нацистите на власт тој ја напуштил Германија. Својата емиграција ја користел за да делува против милитаризмот и нацизмот како писател, драматург и издавач. Во 1948 се враќа во Берлин и го основа Берлинскиот Ансамбл. Протестирајќи против неправедностите на современата цивилизација Брехт го прифатил матксистичкиот поглед на светот што се гледа и во неговата целокупна сатира. Тој театарот го доживувал како место за политичко агитирање, а за најпогоден го нашол епскиот театар, а В-ефектот (V-effect, Verfremdungseffect) му претставувал основно сретство и техника. Поради совршенството на својот израз, експериментирањето и страстните ангажмани Бертолд Брехт бил сметан за најважното име на Германскиот театар на 20 век. Умрел 14 август 1956 од срцев удар на 58 годишна возраст.

⁵⁹ Роланд Петит (Roland Petit, 1924 – 2011), француски кореограф и танчер. Учил во Училиштето за опера и балет во Париз и станал добро познат по своите креативни балети. Тој почнал да

танцува со Кор ду Бале (Corps de ballet) во 1940 година. Режираше повеќе од 50 балети за најголеми театри од Франција, Италија, Германија, Велика Британија, Канада и Куба.

⁶⁰ Жорж Вакевич (Georges Wakhévitch, 1907 – 1984) бил уметнички директор. Пораснал во Париз, каде што студирал сликарство. Бил асистент на режисерот Лазар Мерсон (Lazare Meerson) во 1920 година. Тој исто така дизајнирал сценографии и костими за театар, балет и опера. Во неговиот дизајн обично користи живописни бои, а зад себе има неколку успешни сценографии за Ковент Гарден, вклучувајќи ги за „Борис Годунов“, „Отело“, „Мајсторите“ и за премиерната изведба на „Макбет“ на Верди во Лондон во 1960 година. Тој е татко на авангардниот композитор Игор Вакевич.

⁶¹ Тенеси Вилијамс (Thomas Lanier "Tennessee" Williams III, 1911 –1983), американски драмски писател. Се прославува со драмата „Стаклена менаџерија“ (1944), која тесно ја одразува неговото лично несреќно семејно минато. Оваа драма била предвесник на низа успеси, вклучувајќи ги „Трамвајот наречен желба“, „Мачка на вжештен лимен покрив“ и „Слатка птица на младоста“. Во неговата подоцнежна работа се обидел да создаде нов стил кој не бил привлечен за публиката, а алкохолот и зависноста од дрога го инхибира неговиот понатамошен креативен израз. Голем дел од неговите најдобра драми ги адаптирал за филм, а пишувал и раскази, поезија, есеи и мемоари.

⁶² Артур Милер (Arthur Asher Miller, 1915 –2005), американски писател и есеист. Тој има значајна улога за американскиот театар и драма. Најпознат е по драмите „Сите мои синови“, „Смртта на трговскиот патник“ и „Поглед од мостот“, како и по филмот „Дисиденти“. За драмата „Смртта на трговскиот патник“, која безброј пати е играна на сцените на театрите низ целиот свет, добива Пулицеровата награда.

⁶³ Жана Моро (Jeanne Moreau, 1928), француска актерка, пејачка, сценарист и режисер. Таа е добитник на Цезар награда за најдобра актерка, БАФТА награда за најдобра странска актерка и награда за најдобра актерка во индивидуални изведби на Канскиот филмски фестивал. Моро дебитира во театар во 1947 година и станува една од водечките актерки на Комеди Франсез. Сè уште игра на филм.

⁶⁴ Жан Пол Белмондо (Jean-Paul Belmondo, 1933) се здобива со меѓународна слава и станува лице на новиот бран на францускиот филм, со неговата улога во „Без здив“ во 1960, филм на Жан-Лик Годар. Другите негови познати филмови се „Две жени“ и „Сирената од Мисисипи“.

⁶⁵ Маргарет Дирас, (Marguerite Donnadieu, попозната како Marguerite Duras, 1914 – 1996), француска писателка и филмски режисер. Таа е автор на многу новели, драми, филмови, интервјуа, есеи и фантастични филмови, вклучувајќи го нејзиниот најпродаван, најверојатно автобиографски драмски текст „Љубовникот“. За него ја добива Гонкорт наградата во 1984 година. Во 1992 „Љубовникот“ добива филмувана верзија. Покрај нејзиниот успех како писател, нејзиниот приватен живот бил проследен со низа предизвици, вклучувајќи ја нејзината долгогодишна борба со алкохолизмот.

⁶⁶ Раул Ј. Леви (Raoul Lévy, 1922 - 1966), француски продуцент, режисер, сценарист и актер. Бил продуцент на неколку забележителни филмови, меѓу кои и на „И Бог ... ја создаде жената“ со Брижит Бардо и „Вистината, или две или три работи што знам за неа“ на Жан-Лик Годар.

⁶⁷ Сали Џејкобс (Sally Jacobs, 1932) е британска дизајнерка која студирала во Централната школа за уметност и дизајн во Лондон. Таа е позната по нејзините сценографии за претставите на Питер Брук, вклучувајќи ги „Сон на летната ноќ“, „Театар на суровоста“, „Мара/Сад“, „Антониј и Клеопатра“ и „Конференцијата на птици“. Од 1967 до 1982 година живеела во САД и работела како дизајнер и режисер во театарски и оперски компании во Лос Анџелес, Сан Франциско, Хјустон и Њујорк.

⁶⁸ Сем Спигел (Sam Spiegel, 1901), независен филмски продуцент. Тој бил првиот кој три пати бил награден со Оскар за најдобар филм. Познат по неговата работа на „Лоренс од Арабија“, „Мостот на реката Квај“ и „На брегот“.

⁶⁹ Тревор Нан (Trevor Nunn) е англиски театарски, филмски и телевизиски режисер. Бил уметнички директор во Националниот кралски театар. Нан режирал мјузикли, драми и опери. Неговите најпознати мјузикли се „Мачки“ (1981) и „Бедници“ (1985).

⁷⁰ Филип Лавестин (Philippe Lavastine), француски ориенталист и следбеник на Гурѓиев. Бил експерт по санскрит, живеел во Индија и за неа пишува во својата книга „Најдоброто и најлошото за Индија“. Филип Лавестин е дел од францускиот документарен филм „Георгиј Гурѓиев“ на Жан-Клод Лубтчански.

⁷¹ Харви Лихтенштајн (Harvey Lichtenstein, 1929), американски танчер и уметнички директор, најпознат по неговиот триесетидвегодишен мандат (1967-1999) како извршен директор на Академијата за музика во Бруклин. Тој танцувал во трупите на Софи Маслоу, Перл Ланг и Марк Рајдер - Емили Френкел. Познат е по тоа што давал поддршка на новите и инвентивни уметници како Мерс Канингам, Елиот Филд, Бил Т. Џонс и Пина Бауш. На сцената во Бруклин ја донел епската сценска верзија на „Махабхарата“ на Питер Брук, а бил и извршен продуцент на истоимениот филм од 1989.

⁷² Жан Гај Лекат (Jean Guy Lecat), сценограф кој работел со Питер Брук. Во период од 25 години дизајнирал приближно 200 сценографии за претставите на Брук низ целиот свет. Лекат бил целосно посветен во истражувањето на интеракцијата помеѓу театарот и архитектурата, дизајнот и перформансот и просторот и нарацијата.

⁷³ Кло Оболенски (Chloé Obolensky), костимограф, родена во Грција, студирала во Англија и Франција. Таа во изминатите 20 години работела со Питер Брук. Кло дизајнирала костими за многу претстави на Брук, вклучувајќи ги „Вишновата градина“, „Махабхарата“, „Хамлет“, „Буря“, како и за филмската верзија на „Кармен“. Работи во Холандија, Германија, Италија, Велика Британија и Австрија, создавајќи костими за оперски претстави и за филмови.