

ЖИИ 188
Цвб. др. 14 406

Универзитет "Св. Кирил и Методиј" - Скопје
Филозофски факултет

М-р САШКО НАСЕВ

ЕСТЕТИКАТА НА СОВРЕМЕНИОТ
АМЕРИКАНСКИ ТЕАТАР

- докторска дисертација -

Ментор
Проф. д-р Кирил Темков

Скопје, 2000 година

СОДРЖИНА

Предговор	1
Вовед	13
Основи на современоста (Јуџин О'Нил)	27
Бродвеј (Тенеси Вилијамс)	44
Етичкиот лимит (Артур Милер)	59
Метод (Ли Стразберг)	73
Патување кон крајот (Едвард Олби)	85
Ливинг	97
Соништа и структура (Роберт Вилсон)	112
Луди за љубов (Сем Шепард)	127
Иднината на ритуалот (Ричард Шекнер)	143
Палата "Танго" (Марија-Ирена Форнес)	153
Целата реалност (Дејвид Мемет)	165
Заклучок	176
Литература	185

ПРЕДГОВОР

За одбележувањето на јубилејната 2000-та година во Соединетите Американски Држави беше направена театарска претстава “Американски балет“. По тој повод, сите земји правеа разни тематски и забавни манифестации, само во Америка се сметаше дека свеченоста најдобро ќе биде одбележана и со специјална театарска претстава.

Претставата “Американски балет“ (American Ballet), во продукција на една од најзначајните национални духовни институции Културниот центар “Џон Кенеди“ од Вашингтон, има три дела: првиот дел е класичен балет, вториот класична реалистичка театарска пиеса, третиот типичен американски мјузик-хол. Премиерата беше на 4 март 2000 година под патронатство на Претседателот на САД. Оваа претстава е прикажана во сите големи центри на Америка - Њујорк, Филаделфија, Сијатл и др., на една мамутска турнеја, која ќе трае до 2004 година.

Нема друга земја во која со толку пиетет се однесуваат кон театарот како во Соединетите Американски Држави. Таму органиски се смета дека театарската култура е составен дел на духовноста на светот и дека луѓето треба да го сакаат театарот заради него самиот. Речиси нема Американец кој самиот не играл во некоја театарска претстава - детска, училишна или студентска, пригодна или политичка, или кој не е љубител или барем повремени посетител на театарот. Театарот е еден од суштинските лостови на

вкупната градба на американската култура, а, во одделни пројави, и најрепрезентативен американски културен продукт. Неверојатни се тие илјадници факултетски или училишни театарски претстави, кои секоја година континуирано ги привлекуваат творците да пишуваат за нив, режисерите и другите театарски творци да работат на нивната подготовка, педагозите да се зафаќаат да ги организираат, младите да се ангажираат да играат на сцената, а нивните најблиски да бидат равносни посетители.¹ Во САД е создаден еден од најразвиените театарски културни системи во современиот свет. Покрај огромниот број драми (2-3 илјади) кои се пишуваат секоја година, покрај бројните изданија на театарски текстови, покрај исклучително развиената училишна и универзитетска театарска аматерска активност, покрај мрежата на академските и градските театри, спонзорирани од државата или од некоја добротворна или образовна институција, професионалните театри имаат раширена мрежа на локации и дејства. Американскиот театар се прослави во современата епоха, градејќи еден особен начин на развивање и ширење на претставувачките уметности. Поимот на Бродвеј како центар на театарските збиднувања се израмни со сите најзначајни театарски локации на светот, а поимите оф-Бродвеј и оф-оф Бродвеј ја збогатија театарската епистемологија, како што женските театри,

¹ На пример, пиесата за дилемите и страдањето на Галилео Галилеј од пријателот на нашата земја Бери Ставис (Barrie Stavis, p. 1906, автор и на светски прочуената драма "Човекот кој никогаш не умре" за анархистот Џо Хил), која со негова специјална препорака и одобрување е објавена и на македонски јазик, е играна во преку 2.500 поставки на разни факултетски и други сцени (види Кирил Темков, *Бери Ставис и неговата драма за Галилео*, во: Бери Ставис, *Светилка во џолноста*, Скопје, Метафорум, 1994, стр. 147-150).

етничките театри, перформансите од сите видови - со кои се прослави американската театарска практика - ја освежија и сериозно ја проширија театарската антропологија и естетика.

Американскиот театар е жив, има големо социјално значење и творечки и комуникациски доблести. Тој е етички и политички ангажиран, и тоа во форма на одбрана на изминатите вредности или како навестување на принципи кои никогаш нема да завладеат во животот, туку како витална битка околу начела и идеи кои имаат животна вредност. Со тоа тој е *par excellence* прагматичка работилница, во форма на застапник на оној основен пат на американското општество, кој со своите погледи и бројни трудови го прикажуваа, застапуваа и идејно унапредуваа најзначајните американски филозофи Чарлс Сандерс Пирс, Вилијам Џејмс и Џон Дјуи. Како што вели Џејмс, “прагматичкиот метод имплицира дека вистината *мора да има* практични импликации“.²

Во таква корелација со животната филозофија, американскиот театар е најблизок духовен соработник со американската теоретска, социјална и политичка мисла. Театарот во САД зазема предно место во вака сфатената конкуренција меѓу американските културни артефакти, дури пред филмот, литературата, видеото, танцот; можеби само американската архитектура и музика имаат таква бележита конкуритивност со идеологијата на американскиот свет колку театарот.

² William James, *The Meaning of Truth*, Cambridge (Mass.) - London, Harvard University Press, 1975, p. 38.

При тоа, современиот американски театар е една од најзначајните театарски пројави на денешниот свет, а според своите естетски придонеси и естетички дострели еден од воопшто најбележитите уметнички феномени на XX век. Тој тоа го постигна со својата свртеност кон животните дилеми на современиот Американец, а пред сè како дискурс за карактерите и етичките начела кои ги оптоваруваат денешните генерации и како медиум за поставување на горливи прашања, чиј одговор може да ја посочува оваа или онаа страна на животот и да насочува кон ваква или онаква иднина. Театарот и општествените движења во Америка одат по иста патека.

Слично на театарот, кој е синоним за артифициелниот свет, или “голема естетичка кутија“ со многу семиотички знаци, американското општество својата виртуелна концепција ја има организирано како најубава театарска сцена. Веќе не е проблем луѓето да се убаво облечени, како што се костимите на која било театарска пиеса, излозите да се уредени како сценографијата на некоја блескава театарска изведба, темите на разговорите да се ослободени од какво било туторство, како во театарските пиеси, интенцијата на мислата и мораликата да бидат изострени и богати, како што е тоа во совршеното театарско дело. Американскиот театар дури сака да стане и да ја игра улогата на симбол на американската слобода.³

³ Парадигматичен е паралелизмот на настојувањето за одбраната на театарот и на слободите во САД. Иако од сосема различни социјални позиции, истовремено и Ливинг театарот ја бранеше слободата со своите претстави, демонстрации и манифести, како што тоа го правеше и најпознатиот економски либерал на денешницата Милтон Фридман со своите идеи и книги. Види: —

Затоа истражувањето на американскиот театар претставува предизвик за мислата која се стреми да ги испита новите и значајни духовни тенденции на современиот свет. Бидејќи истражувањето на театарот е длабинска психологија на човештвото, некои сознанија не можат да се пронајдат само со анализа на античкиот или на нововековниот театар. И денешните театарски насоки заслужуваат наше најголемо интересирање, а пред сите други театри на светот, тоа како развиен и целосен творечки систем го бара американскиот театар. Тој е во близок допир со постоењето, со осуштествувањето на онтолошките извори. Тој инсистира на односи ослободени од претпоставени (лажни) вредности, ликовите во американските пиеси се полнокрвни, соодветствуваат на реалните можности на “американската шанса“. Тој сака да претстави дека модерниот човек мора да биде подготвен да се носи со идеите кои произлегоа од новата филозофија на нашето доба, која во своите основи и најповеќе е развивана токму на американска почва - дека организацијата на постоењето не зависи повеќе од историјата, туку од самите луѓе.⁴

Милтњон Фридман - Роуз Фридман, *Свободата на избора*. Лична декларација, — Софија, изд. Дамян Яков, 1997.

⁴ Укажуваме на четири научни факти, кои сведочат за доминацијата на американскиот дух и сознание на полето на организацијата: првиот вистински мислител на организацијата е Фридерик Винслоу Тејлор (1856-1915; види *Classics of Organization Theory*, ed. by Jay M. Scafriz and J. Stefen Ott, Pacific Grove (Ca), Brooks/Cole, 1987), чии идеи, со првична организација на работна трака, прв во светот ги спроведе во автомобилската индустрија еден од најзначајните практичари и етичари на организацијата Хенри Форд (види Хенри Форд, *Моят живот и моите успеси*, Софија, Циела, 1998); филозофот Џејмс Барнем првиот во 1941 година ги согледал вистинските универзални и историски димензии на менаџерството како нов вид духовна и практична организациона сила (види James Burnham, *The Managerial Revolution*, Fourth edition, Bloomington, Indiana University Press, 1966); функционалистичката теорија глав-

Во таа смисла, историјата на развитокот и на достигнувањата на современиот американски театар е доволно позната, бидејќи е предмет на многубројни театролошки истражувања. Во оваа дисертација ние се определивме него да го вивисецираме во неговата естетичка функција, како особена филозофија на творешството, како идеја и творечка практика, како систем од естетски дела, творци и категории, кои проблеснаа од една единствена духовна основа, која ќе се обидеме да ја рекогносцираме и разјасниме. Тоа значи дека ќе се трудиме да навлеземе во неговата внатрешност, во доживувачките и стилски определби на авторите, во нивните напори да создадат соодветен естетски и идеен свет. Поради тоа се занимаваме со естетичките (филозофски, социјални, етички, филозофскоисториски, идеолошки) значења на американскиот театар, а не првенствено со неговата драматуршка структура. Нашиот научен обид ќе биде да дадеме прилог кон естетичкото разрешување и конституирање на димензиите на американскиот театар, а не кон историографијата на една посебна драмска литература и театарска практика. Водени од принципот на

но е развивана од американски мислители и социолози (спореди Ivan Kuvačić, *Formalizam u sociologiji*. Sociološka hrestomatija, Zagreb, Naprijed, 1990); кибернетиката како научна дисциплина која ги истражува динамичките саморегулаторни и самоорганизирачки системи е создадена од американскиот математичар Норбет Винер (види Norbert Viner, *Kibernetika*, Beograd, Nolit, 1965). Укажуваме и дека најпознатиот современ мислител на менаџерството како теорија и практика на управувањето е американскиот економист Питер Дракер (види, на пример, Питър Дракър, *Новајџорсџво и ѱредѱриемачесџво*. Практика и принципи, София, изд. Христо Ботев, 1992). За ваквиот подем и значење на американската теорија за разните аспекти на современата мисла и живот, кај нас прв пишуваше д-р Кирил Темков во својот предговор “Вилијам Џејмс јава непрекинато“ кон книгата Вилијам Џејмс, *Праџмаџизам*, превод д-р Кирил Темков, Скопје, Метафорум, 1992, стр. 9-10.

“информациски хабитус”, на кој инсистира новиот идеолог на Америка и на светот Френсис Фукујама⁵, ќе треба да прикажеме - како на филмска лента - богатството од погледи, естетики, стилски карактеристики и иновации, животни, етички и творечки ставови и вистински нови светови кои ги создава, толкува и застапува американскиот театар. Тој хабитус не е само схоластички и повторувачки момент на нашите сознанија за нешто, тој е културна парадигма воведена уште пред четириесет години од Претседателот Џон Кенеди - културата е онолку голема колку што нацијата се грижи за неа!

А американската нација се грижи за својот театар, денеска повеќе од кога-годе било досега. Укажавме на театарскиот мега-систем кој е воспоставен и функционира во САД. Има голем број театарски академски курсеви, драмите и книгите за театарот се интензивно се објавуваат и купуваат. Најпрестижната национална награда - Пулицеровата, се доделува редовно на најзаслужните театарски дејци. Наградата за актерска игра “Тони“ е една од најценетите во национални рамки. Ретки се филмските актерски и режисерски ѕвезди кои повремено (или редовно) не гостуваат на театарските сцени. Роберт Вилсон и Дејвид Мемет се денес големи столбови на интернационалниот театар, нешто што во својата арогантност дури и конзервативната Европа не го нарекува “супкултура“ или “Кока-кола-естетика“, туку го почитува, проучува и учи од него.

⁵ Френсис Фукујама, *Крајот на историјата и последниот човек*, Скопје, Култура, 1994.

Најголем и најмоќен предизвик на естетиката и на уметничките жанрови е како во информационите општества да ја зачуваат својата вредност и да ја облагородуваат личноста. Клучот кој го нуди американскиот театар е едноставен, тој само ги следи своите базични инстинкти, небаре повторува - театарот мора да се случува *сега и овде*, а пиесите мора да зборуваат *за нас*.

Водени од логиката на приоритетите што го туркаат нашиот свет напред, ние цениме дека американскиот театар е токму онаа културна активност која нужно се наметнува како паралелна вредност и духовно надополнување на новите активистички вредности на материјалната креација на животот. Ако силиконските долини и хај-тек индустријата се синоними за патот по кој ќе се развива новото (глобално) светско општество, тогаш американскиот театар, чиниме, е креативната поетика според чии духовни начела и културни вредности ќе се градат уметностите на следниот милениум.

Затоа темата на оваа докторска дисертација е посветена на *естетиката на современиот американски театар*, во увереност дека сознанијата што тука ќе се обидеме да ги предложиме ќе бидат релевантни и за филозофијата на духот и на уметноста на новата епоха, како и за реалната артистичка и културна практика.

Не сакајќи да направиме првенствено театролошко дело, туку филозофско дело за театарското творештво, тоа значи дека се определивме со методот на генерализација да ги изложиме достигнуањата и специфичните естетски и идејни дострели на одделните творци, групи, естетички проседа и движења, а

паралелно со тоа да ја провериме и истакнеме универзалната димензија на современиот американски театар, како во рамките на американската култура, така и во рамките на вкупните светски творечки процеси. При тоа аксиолошкиот процес на валоризацијата на остварувањата во областа на театарот го има предвидливното значење за творечкиот лик на авторот, за создавањето на духовна клима и на нови естетички визии, за градењето на нови патишта во театарското и другите видови творештво, вкупом за духовното движење на современиот свет, на коешто американскиот театар му даде бележит придонес. Затоа конкретната драматуршка, режисерска, актерска и сценографска оценка за делата и артистичките остварувања ни послужи само како појдовна основа во истражувањето, а нашата научна разгледба е сконцентрирана врз идеите, естетичките ставови и културните димензии на пројавите во современиот американски театар.

Но, анализирајќи стотина крупни творечки фигури и естетички заложби на сите видови театарско творештво во САД во XX век, синтезата се сконцентрира врз *единаесет* најкрупни творечки појави во современиот американски драмски театар. Американскиот танцов театар е исто толку значаен како естетска пројава и е водечки во светот. Тој има слични економски и претставувачки цели, но сепак поинакви социјални и духовни димензии. Затоа се сконцентриравме врз одделно истражување на американскиот драмски театар и на истакнатите автори во него, кои се најоригинални и водечки личности на осумдеценискиот плоден и бурен развој на денешниот театар во САД и во светот

воопшто. Сите тие имаат не само и најголема интернационална слава, туку претставуваат и најбележити точки на развитокот на денешниот светски театар како идеја, естетика и етика.

Значи, во оваа докторска дисертација е одбран приод кој ги детерминира најбитните *сџолбови* на американскиот театар - тоа се големите автори на современата американска драматургија, од Јуџин О'Нил до Дејвид Мемет.

Кон тоа ќе го прикажеме и стилот на актерската игра специфичен за американскиот театар. Колку да е значајна, сепак не сметаме дека организацијата на театарот во САД е главна детерминанта на неговата естетика - што е основен проблем на оваа дисертација - така што системот на театарската продукција е прикажан само како една негова карактеристика. Од екстровертните сушности на театарот го прикажуваме и проблемот на специфичниот театарски дизајн, како и влијанието на театарот врз најголемото културно оружје и систем на денешницата - холивудскиот шоу-бизнис.

Следејќи ја оваа логика, со ригорозна редукција ги изделивме истакнатите единаесет најзначајни автори во современиот американски театар, кои со своето дело и автетичен естетски придонес ја сочинуваат окосницата на неговиот развиток и егзистенција. Секој од нив го прикажуваме во одделно поглавје, во коешто ја истакнуваме пројавата на соодветната естетичка концепција, главните точки на таа творечка активност, димензиите и вредностите на тоа театарско проседе, неговите придонеси кон развитокот на идејата, практиката и естетиката на --

американскиот и на светскиот театар. Тоа се - според редоследот како што се јавувале и ги освојувале сцените - Јуџин О'Нил, Тенеси Вилијамс, Артур Милер, Ли Стразберг и другите што го развиваа специфичниот Метод, Едвард Олби, Ливинговците, Роберт Вилсон, Сем Шепард, Ричард Шекнер, Марија-Ирене Форнес и Дејвид Мемет.

Секој од овие творечки гиганти е претставен во дисертацијата како стожер околу кој е сконцентрирана театарската активност и движење во одредена епоха и одредените актуелни естетички визии. Тие ги иницираат нив и обликуваат една определена естетичка позиција, која во светскиот развој на театарската естетика се идентифицира со нивното дело. Така секое од поглавјата е мала теза за одреден естетички придонес и идеја, за одреден творец и творештво, но тие се здобиваат со идејна разврска во континуитетот на историското движење на театарската и естетичката продукција воопшто, со што динамиката на животот и на творештвото стануваат проследени со енергичноста на градењето на духот. Во оваа дисертација историскиот и духовниот свет се претставени како неразделна целост, кои меѓусебно се крепат, но и постојат заемно благодарјејќи на творечкиот акт на великите творци.

Ваквиот пристап е избран заради основната постапка за нашата докторска дисертација, која се стреми да биде филозофско дело според вокацијата, естетичко според инспирацијата, културолошко според спознајните дострели, театарско-естетичко според истражувањето. Во него правиме обид еден од најпознати-

те естетски феномени на тукушто изминатото столетие - американскиот драмски театар - да го испитаме заедно со историските околности, социјалните и политичките услови и тенденции, културните потреби, артистичките визији, психичките и антрополошките потреби и инспирации, етичките вредности, со неговите културно-организациони и економски аспекти. За да дојдеме до валидни сознанија според поставената позиција, сите феномени се разгледани и објаснети од единствено стојалиште. При тоа овој широк, сложен и важен проблем, кој предизвикува естетско интересирање кај бројната публика во светот и естетички рефлексии кај голем број истражувачи на американскиот и воопшто на современиот свет, дух, култура, литература и театарска уметност, го проследивме од сопствена гледна точка, врз истражувањето на изворните материјали, со имплементација на своето лично искуство во соработката во театарскиот процес во САД и врз своите автентични спознанија за битието на театарот - кои ги изградив и врз сознанијата здобиени при студиите во Естетичката лабораторија на Филозофскиот факултет во Скопје, врз истражувањето на естетичките идеи на Бертолт Брехт⁶ и на другите покласични и современи теоретичари на театарот и врз личните искуства и придонес кон театарското творештво кај нас.

⁶ За чиј естетички и филозофски придонес изработивме магистерски труд "Естетичките погледи на Бертолт Брехт", одбранет на Филозофскиот факултет во Скопје во јули 1997 година, којшто го објавивме како посебна книга по повод 100-годишнината на овој најзначаен естетичар на театарот во XX век: Сашко Насев, *Естетичката етика*, Естетичките погледи на Бертолт Брехт, Скопје, Епоха, 1998.

ВОВЕД

Во книгата “Нашиот американски театар“ Оливер Сејлер ги објаснува детално сите аспекти и форми на театарската дејност во САД.⁷

Тоа е резиме на еден долг процес на развоток на американскиот театар, кој започна заедно со изградбата на Новиот свет, речиси веднаш по пристигнувањето на првите колонисти.

Во својата основа да бидат сервис на сите оние што сакаа да го градат новото општество, во Соединетите Американски Држави се втемели либерализмот како идеја.⁸ Тоа значеше дека секој еден ќе има шанса да живее да начин којшто го одбрал, но и да дозволи другите да живеат на начин на каков што ги тера животот. Истражувачите на американскиот живот тоа го сместуваат во основите на духовните пројави во Америка.

“Водечката политичка и морална идеја на тоа време, а и на нашето време, е идејата за демократија. Јас мислам - вели големиот американски филозоф Џорџ Сантајана - дека тука треба да се сместува и најстрогата естетичка анализа, затоа што моќта на идејата за демократија ја надминува нашата имагинација и ние треба да ја студираме неа, а не нашата имагинација.... Може да се каже дека естетичките преференции тука ја имаат својата база.

⁷ Oliver M. Sayler, *Our American Theatre*, New York, Brentano's Publishers, 1923.

⁸ Aleksis de Tokvil, *O demokratiji u Americi*, Sremski Karlovci - Titograd, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića - CIID, 1990.

Тие се создаваат со најголема тешкотија и се ривал на самите класи, а аспирираат по социјалното ослободување да станат стриктно морален систем. Но, кога ќе се форсира тој морал, тогаш мора да се сугерира дека без него е невозможно да се реализира идејата за демократија, а токму оваа идеја е неопходна за да ги прикаже како уметност човековите мисли, сликите на човековиот живот, семејството... И ништо не е толку многу примамливо за анализа отколку жртвувањето за самата демократија. Консеквенциите од демократијата ќе бидат прва награда за оној што мисли дека среќата не е инструмент за добра влада, туку е вредност која е добро само по себе и коешто е извонреден општествен договор. Тоа е утилитарната шема според која треба да ја развиваме естетичката концепција. Тоа се случува кога демократијата е реалност... Практичната вредност на овој естетички договор, се разбира, ќе се пронајде во коренот на авторитетот, којшто обмислува дека природата и благородноста не се дадени сами од себе, туку тие се право коешто се создава во демократијата. А тоа есенцијално право е чиста естетика“.⁹

Низ таква призма погледнато, развитокот на американскиот театар го следи развитокот на американското општество. Во таа смисла е битно што уште на самиот почеток имаме три основни концепции за театарот.

⁹ George Santayana, *The Sense of Beauty*. Being the outline of aesthetic theory, New York, Dower Publ., 1955, p. 70.

Првата е концепцијата на колонистите, кога театарот во буквална смисла на зборот е популарна забава и дел од религиските ритуали.

Втората е концепцијата за организиран театар како индустрија, што ќе доведе до појава на еден вид уметничко стопанство за заработување пари; во таа смисла се развива таканаречениот комерцијален (“бродвејски“) театар.

Третата концепција е застапување за филозофско-естетички пристап кон театарската уметност: станува збор за универзитетскиот (или “учениот“) театар, кој инсистира само на естетичките вредности и не сака да биде сличен со претходните две концепции.¹⁰

Во случајот на најголемата американска уметност на XX век, како што американскиот театар го оценува Харолд Клармен¹¹ - при првата концепција станува збор за дејство со магични својства, наменето пред сè за бегалците од Стариот свет и главно организирано по црквите и меаните. Овој театар е дел од сложените религиски ритуали, а во неделните и попладневињата, кога се завршувала работата, тој е дел од социјалниот живот. Уште тогаш во американскиот начин на прифаќање на театарот “вредноста на театарот се мери само според литературната вредност“. ¹² Но, овдека станува збор само за оние моменти кога литературата е комуникација за некои внатрешни кругови, посе-

¹⁰ Oliver M. Sayler, *Our American Theatre*, op. cit., p. 5.

¹¹ Види: *Theater in America*, United States Information Service, 1976, p. 4.

¹² Harold Clurman, in: *Theater in America*, op. cit., p. 4.

дувајќи ја т.н. интелектуална интровертна енергија. Развитокот на ваквиот театар овозможи актерите и другите тетарски уметници да бидат присутни насекаде по целата земја и да ја преземат улогата на еден вид народни шамани, кои, најчесто аматерски, ги толкуваа трагедиите на Шекспир, инспирирани се од комедијата дел-арте и бурлеската, а како свој автохтон елемент го импутираат ритуално-спиритуалистичкиот начин на забава, којшто доаѓа директно од афроамериканските енклави во јужните држави.

На тој начин добиваме и една нова парадигма за појавата на единствената оригинална уметност создадена во САД, а извезена и прифатена во целиот свет - џезот.¹³ Во ритуалите на робовите¹⁴ била концентрирана жестината на гневот, која за своја основна филозофска идеја го има драмскиот конфликт, а според самиот факт што бара слобода таа го произведува основниот театарски заплет, кој ќе ни покаже кој ќе биде протагонист а кој антагонист во првата концепција за американскиот театар.

¹³ Marshall W. Stearns, *The Story of Jazz*, New York, The New American Library, 1964.

¹⁴ Еден од критичките резултати наспроти неуспехот на разните полиња на развитокот е денес сè почесто среќаваното тврдење дека традиционалните мерки на економскиот успех, какви што се трудот, образованието и вработеноста, не претставуваат универзални вредности, туку вредности на белците. Некои афроамерикански лидери ја нагласуваат гордоста во однос на целосната американска култура заради сопствената историска традиција, херои и вредности, кои се рамноправни но различни од културата на белата заедница во САД. Во некој случај тоа преминува во своевиден "афроцентризам", кој ја истакнува супериорноста на локалната афроамериканска култура над "европските" пројави и идеи. Желбата за признавање на достоинството на оваа посебна култура од страна на севкупниот културен и политички систем води кон признавање на неразлично човечко достоинство, на пример во форма на христијанското достоинство на човекот како морален субјект на коешто упатува Мартин Лутер Кинг (види Френсис Фукујама, *Крајот на историјата и последниот човек*, op. cit., стр. 375-376).

Втората концепција на американскиот театар, којашто го инволвираше за тоа време модерниот европски однос кон шоу-бизнисот како доходовна општествена дејност, е директно поврзана со англосаксонската традиција и инсистира да се професионализира самата организација на уметноста. Во естетичка смисла, се подразбира дека таквиот тип на уметничка продукција мора да има некои стандарди, односно да се постават и почитуваат базичните естетски фактори - актерска игра, режија, дизајн на претставата и тип на драмските сценарија.

Ова е многу битно за разбирање на американскиот театар, затоа што за социјален настан и голема уметност дотогаш најчесто се сметале аматерските изведби врз основа на англосаксонската драматургија. Автохтоните творци на комерцијалната драматургија својот занает го учеле од самите почетоци токму од овој тип театар и затоа, едноставно и лапидарно кажано, и до ден денеска автохтоната американска комерцијална драматургија е ослободена од каква било *трансценденција* и *нейоџребен интелектуализам*. Брзината на читање на таквата естетика довела до тоа да се применува само праволиниски основен заплет на ниво на приказка (story), а карактеризацијата најчесто да е импулсивна и полнокрвна. Тоа подоцна ќе доведе до препознатливиот *реалистичен* стил на игра, кој во ваквата форма на театар се раѓа од самите негови почетоци.

Кога станува збор за највозбудливата форма на американскиот театар за нас и воопшто за унапредувањето на естетичките вредности на театарскиот жанр, уште на самиот негов исто-

риски почеток - наспроти пуританско-аматерскиот и комерцијалниот театар - како одговор во елитните интелектуални институции се појавува *театар на универзитетите*. Во тоа предничат големите школи, како Харвард, Џорџтаун и др., каде што не се поставува прашањето за пропагандистичката или економската димензија на театарот, туку се навлегува во естетички експерименти.

Комплексноста на американската драматургија во оваа трета концепција за театар, уште кон крајот на XVI и на почетокот на XVII век, ја определиле две големи литератури - шпанската и француската. Првите запишани театарски документи од Новиот свет своите корени го имаат во јужните региони на подоцнежните САД и во Мексико од 1538 година и во Француска Канада од 1606 година. Кога во 1607 година во тоа општество почнува да се интегрира и првиот постојан економски, културен и политички центар на територијата на денешните САД - градот Џејмстаун, блиску до денешниот Вашингтон (Дистрикт на Колумбија), и кога поливалентните културни традиции стануваат пречка во комуникацијата и објективен социјален проблем, се востановува една и единствена англосаксонска говорна резиденција. Ваквата традиција на унифицирање на јазичната заедница извршува големо влијание во јужните колонии, посебно во кралските колонии Вирџинија и Пенсилванија, каде што, иако населението е пуританско и конзервативно и иако постои регуларно вето од Кралот на Англија за неизведување на забавни активности, се покажува

голем интерес за театарот. На мода се сценските танци и народна изведба на религиски миракули.

На почетокот на XVIII век, во 1702 година, дипломецот на Харвард (прв Универзитет во Северна Америка, основан во 1636 година), Бенџамин Колмен (Benjamin Colman) ја пишува и првата американска драма, определена како уметничка и создадена од еден Американец од колониите. Него го означуваат за “татко на американската драматургија”.¹⁵ Тоа е драмата “Густавус Васа” (Gustavus Vasa), во која станува збор за морално-религиски конфликти.

Три години пред тоа, во 1699 година, Њујорк (тогаш Нов Амстердам и град со 4.436 жители) го добива и првиот облик на организиран комерцијален театар. Имено, Ричард Хантер (Richard Hunter) бара дозвола од гувернерот да продуцира театарски претстави со европски артисти и врз европски текстови. Гувернерот прави отстапка наспроти кралското вето и на Хантер му дозволува да се занимава со новиот бизнис, а дури го ослободува и од т.н. гувернерска провизија.

Овие прапочетоци на култивирање на американскиот театар се здобиваат со своја реална димензија, особено во естетичка насока, кога британскиот професионален актер Тони Астон (Anthony-Tony Aston, чие име ја носи денешната голема награда за театарска уметност), меѓу 1703 и 1704 година со својата трупа изведува пиеси, кои најверојатно самиот и ги пишувал (или

¹⁵ Don B. Wilmeth, *Cambridge Guide to American Theatre*, Cambridge, University Press, 1996, p. 1.

препишувал од европски обрасци). Тие третираше две т.н. декадентни теми - "уметник" и "поет". Заради дискрепанцијата што Тони Астон ја оставал во социјалниот живот на Њујорк и заради она што сакал да го претстави како духовна вредност со посебни филозофско-етички пораки за општеството, тој бил наречен "вагабонд". Таа морализаторска појава уметниците да се третираат како луѓе од пониска класа и ќе доведе до терминот кој е толку модерен денес - "супкултура".

Оваа практика се задржала цела декада, сè додека во 1715 година еден друг Хантер - Роберт Хантер (Robert Hunter), тогашен гувернер на Њујорк, самиот не се нафаќа со уметност и ја пишува драмата "Наем" (Underborrow), која ја воведува ориентацијата која ќе стане традиција во американскиот театар - опис на животот *сега и овде*, како и карактери коишто *не се титови* (кралевци, херои и сл.), туку претставници од обичниот, малограѓански свет. Иако пиесата не е изведена, таа е публикувана и за неа е битно што го воведува најсаканиот жанр и до ден денеска во американскиот театар - сатирата. Фактот што самиот гувернер на Њујорк се зафатил со културна акција докажува колкаво значење веќе тогашните Американци ѝ придавале на културата. Новиот свет почнал да создава свои параметри и културни тенденции.

Томас Готфри (Thomas Godfrey) на 24 април 1767 година во зградата на Саутварк-театар (Southwark Theatre) ја поставува првата пиеса којашто ќе го започне репертоарскиот театар, доживувајќи преку 200 репризи. Драмата "Принцот од Парсија" (The Prince of Parthia) ќе го воведо репертоарното правило дејствието да

биде благородно, изразот на приказната прегнантен и мелодраматичен, а говор да биде лесен, во неправилен и отворен стих. Наспроти класицизмот на Боало¹⁶, ова е американски класицизам со употреба на говор близок до обичната проза. Уште една битна естетичка димензија што произлегува од оваа пиеса е применувањето на *мимезисоѝ* во севкупниот театарски акт. Исчекорот што требало да го даде репертоарот е суштествено педагошки - кај младите гледачи од повисокото општество театарот требало да врши *едукација* низ принципот на уживање.

Њујоршкиот театарски живот, веднаш по “Принцот од Парсија“, го продолжува репертоарот во истиот театар со драмата “Разочараните“ (Disappointment) од еден уште попознат автор во историјата на американската литература - Томас Форест (Thomas Forrest). Што е битно за оваа пиеса? Таа ја презема функцијата на култивирање на големата филозофска, политичка и животна идеја дека разочарувањето од животот е историско наследство од Стариот свет и дека граѓаните во колониите треба да внесат личен однос и став за тоа како треба да се гради иднината на Новиот свет.¹⁷ Тука особено се пропагира индивидуализмот, но и ангажираноста.¹⁸

¹⁶ Види: Nicolas Boileau, *Pjesničko umjeće*, Split, Logos, 1982.

¹⁷ Психолошкото и етичко значење на доселеништвото и неговата пуританска идеологија е непроценливо за целокупната политичка и духовна историја на САД (види, особено, книгата *The Puritans in America. A Narrative Anthology*, edited by Alan Heimert and Andrew Delbanco, Cambridge (Mass) - London, Harvard University Press, 1985).

¹⁸ За идеолошките основи на американизмот е поучна книгата на францускиот автор Жан-Пјер Фишу: *Американската цивилизација*, Враца, Одри, 1999.

Наспроти овој организиран театарски мејнстрим¹⁹ - како омилена народна забава, или популарен театар во провинцијата (како во времето на романтизмот во германските земји), неколку десетици години подоцна во Америка се појавуваат аматерски трупи кои даваат изведби на големите Шекспирови трагедии, како што се “Отело”, “Крал Лир“, “Ричард III“, “Ромео и Џулиета“.²⁰ Специфично е што овие аматерски трупи почнале да градат еден тип на комуникација со публиката којшто може да се означи како *нейосреден*. Токму оттаму произлегува една специфика за американскиот театар, која не е компатибилна со европскиот театар, а тоа е правилото играта на актерите да се поведува по вкусот на гледачите. Оваа важна димензија во миметичкиот театар небаре е реинкарнирана во новиот американски театарски дух.

Кон крајот на XVIII и на почетокот на XIX век родените американски актерки, произлезени од аматерските трупи, почнуваат да добиваат професионални ангажмани меѓу Бостон и Филадельфија. Мери Ен Даф (Mary Ann Duff), Џозефина Клифтон (Josephine Clifton), Клара Фишер (Clara Fisher), Меги Мичел (Maggie Mitchell), Лота Гребтри (Lotta Grabtree), Ада Исак Минкен (Adah

¹⁹ Поимот *mainstream* е типично американски и се употребува во сите видови културни и уметнички дејности за означување на “главната струја“, т.е. на најраширените тенденции, кои се здобиваат со смисла на “официцијалност“.

²⁰ Европските театролози истакнуваат дека за реинкарнацијата на шекспиријанската драматургија е битен токму германскиот театарски живот во времето на Просветителството и на движењето *Sturm und Drang*. Меѓутоа, Шекспир многу повеќе е игран и сакан во Америка, како на Источниот Брег, така и во провинцијата. Денес најпознатиот театарски фестивал на светот се одржува во Њујорк под име Њујоршки Шекспиров фестивал (New York Shakespeare Festival), основан во 1954 година од режисерот Џозеф Пап (Joseph Papp, 1921-1991).

Isaacs Menken) и Ана Кора Мојет (Anna Cora Mowatt) во 1845 година и неколку сезони подоцна ја прикажуваат револуционерната пиеса “Мода“ (Fashion), со која што, од позиција на учеството на жените во општествениот живот, се зема како крајна цел идејата да се исмејат директно со вистински имиња првите дами на тогашното филаделфиско општество и нивните малограѓански навики. Ова е битно, бидејќи Филаделфија сè уште е главен економски и културен центар на САД. Со овој тип на драматургија почнува да се насира етичкиот дух на американскиот театар, изразен низ сатирата, односно интенцијата на строго разобличување на секој тип неправилности во животот.

Интересно е што во ова време се јавува нова форма на поттикнување на развојот на оригиналната американска драматургија. Се распишуваат конкурси за нови пиеси, коишто во себе мораат да ја содржат традицијата на народниот американски дух, од коишто подоцна ќе настане мјузик-холот. Од ова битова драматургија, во неколку подоцнежни епохи, со изградбата на постојани згради на новите театри во Њујорк, Чикаго и Филаделфија, ќе почне да се изведува една форма на театар што денес е позната како *американски мјузик-хол* или *мјузикл*.²¹

Битна граѓанска одредница, која директно е поврзана со емоционалниот систем на американската театарска естетика, е

²¹ Првиот мјузикл на американската сцена веројатно е изведен уште пред Револуцијата, со англиски артисти. По Револуцијата (1776-1783) постоечките американски композитори и писатели се заинтересирале за комичната опера. Најпозната од тоа време е операта “Семејството Арчер” (The Archers), според стихови на Вилијам Данлеп (William Dunlap) и со музика на Бенџамин Кер (Benjamin Carr).

фактот што во 1852 година во театарот за прв пат се воведува лик/тип на “Црнец“, којшто ќе ослободи нов тип на драмска енергија. Наместо стихийно да се сожалуваат или исмејуваат Афроамериканците, кои тогаш уште предимно се робови, како организиран семиотички систем тој лик ќе стане синоним за *емпиричката* тенденција во американската уметност, која ќе се развива сè до денес. Паралелно со овој типизиран лик, се појавува и една практика, својствена на германската драматургија, а тоа е *драматизација на прозата*. Две најпознати адаптации се оние на книгите “Триумф на љубовта“ од Џон Мардок и “Колибата на чичко-Том“ од Хериет Бичер-Стоу. Драматизацијата и денеска е мошне распространета форма во американскиот театар (и филм).

Со своите типизации мјузик-холот промовира неколку големи културолошки идеи и личности, коишто ќе станат активни промотори на низа културни и театарски институции во американската култура. Природниот аспект на постоењето на ваков тип театар ќе го пополни периодот кој во автентичните почетоци на американската драма и театар потклекнува, во историска смисла на зборот, пред големата доминација на литерарната уметност. Затоа народниот театар го сметаат за најбитен во периодот меѓу Граѓанската и Првата светска војна. Во тој период се развиваат театарски компании, театарски синдикати, агенции за турнеи на театарските трупи, гостувања од странство. Некои семејства коишто доминираат и на денешната американска театарска сцена (како Минели, Хјустон, Баримор и др.) стануваат парадигма за историјата на оваа голема културна организација.

Во историјата на американскиот театар најчесто нема да бидат запишани настани, изведби на пиеси и дизајни на театарски сцени заради нивната естетичка тежина и битност, туку ќе бидат запишани начини на театарска игра или воведување на спорадични изразни средства во естетска мисла на зборот. Се знае дека за прв пат во Вашингтон со актерката Лилјана од Џерси се воведуваат костумот и сценографијата, што ќе го детерминира она што денеска го подразбираме како театарски *дизајн*. Во Европа ова беа статични елементи на театарските сцени.

Во Америка се воведува нов тип на организација на театарот, кој во својата амбиција ја има подвижноста, со што за прв пат театарот редовно се префрла и на американскиот Запад. Бидејќи се случувало *шурнеиџе* да траат многу долго, а литературноста на пиесите да не се запазува, се развива една бурлескна димензија во манирот на комедијата дел'арте, односно своевиден театар без зборови. Се разбира, тоа не значи дека станува збор само за комедија, често тоа е и трагичен театар.

Со развојот на американските градови кон крајот на XIX век, со развојот на транспортните средства и со поврзувањето на целата територија на САД, се раѓа потребата за дислоцирање на локалните теми и за театарска продукција на општи театарски теми. Тие требало да ги поврзуваат социјалните прилики во американското општество по широчина на таа земја-континент. Кон почетокот на XX век, со заземањето на својата позиција на најразвиена земја на светот, се развиваат и различните форми на

американската уметност, меѓу кои театарот ќе заземе значајно место.

Но, сето тоа се случува во многу социјални и духовни противречности. На мода доаѓа теоријата за модернизација, која сретнува многу противречности и противници. Пред визијата на “заштита на демократијата“, тие се застапуваат за конзервативизам. Оттогаш овие застапници, без да ја признаат својата културна ограниченост, сакаат да охрабрат еден веродостоен модел, којшто не трпи критики, но сопствената културна хегемонија не можат да ја одбранат од напливот на новото.

Оттогаш наваму, американскиот театар, оној граден врз автентични основи и идеи, во својата современа форма, ќе биде парадигма за една важна театарска филозофија и естетика.

Најсоодветен и најеклатантен пример за таа ерупција којашто ќе ја обедини општоста на американскиот живот и ќе стане синоним за оригинална драматургија во светска смисла е појавата на најголемиот американски драматичар од почетокот на XX век и нобеловец Јуџин О’Нил.

ОСНОВИ НА СОВРЕМЕНОСТА

(Јуџин О'Нил)

Веднаш по Првата светска војна во американското општество се јавува потреба од филозофија на современ митски код. Се напушта модата на историографски факти за големите војни со староседелците или за големите борби за промена на начинот на живеење во пуританските енклави, а со развојот на првото информациско општество во современиот свет²² се создаваат новите семиотички системи и кодови за тоа што значи *успех*.

Тој развојот на филозофијата е подготвуван веќе цела деценија. Во 1910 година, пред самата смрт на Вилијам Џејмс (William James), неколку негови студенти тргнуваат во жесток напад на тогаш распространетиот идеалистички правец во американската филозофија. За ова постојат посебни причини бидејќи идеализмот е цврсто втемелен во американските врвни интелектуални кругови, а Џози Ројс (Josiah Royce) е негов предводник на Харвард. Големата популарност на Вилијам Џејмс ги инспирира младите прагматичари да се спротивстават на апсолутниот идеализам и субјективизам, бидејќи новите услови во општеството бараат и нова филозофска акција. Ралф Бартон Пери (Ralf

²² Тогаш во САД веќе силно функционира телеграфот и радиото, сообраќајните средства се најсилно развиени на светот, автомобилот станува секојдневица, се поврзуваат двата океана, излегуваат безброј дневни (национални и локални) весници. Во животната идеја влегува свеста за неопходноста од информирање.

Burton Perry) од Универзитетот Харвард прави радикален исчекор, обидувајќи се да ја одвои идеалистичката филозофија од психологијата и епистемологијата и да ја припои кон развојот на тогаш радикалниот напредок во природните науки и, пред сè, во релационата логика. Во својот текст “Егоцентрично претскажување“ во *Journal of Philosophy* од 1910 година, тој ја објавува декларацијата за независност на филозофијата од идеалистичкиот метод и ја претставува целта на своите аргументи. Американските реалисти сакаат да расправаат за проблемот на перцепцијата и на субјективитетот наспроти конзервативните идеалисти.²³

Во социјалната сфера, веќе не се во мода емигрантите од Европа, во која било област и сфера на живеењето. Томас Алва Едисон е најголемиот национален херој и деклариран како прв “американски гениј“. Вилијам Џејмс е основач на првата психолошка лабораторија и апостол на новата модерна светска филозофија на прагматизмот. Фредерик Тејлор е носител на револуционерна мисла за научна организација на работата, а Хенри Форд, кој ја прави првата производна лента, е личен симбол за нов и вонредно успешен бизнис. Како надополнение за сето ова, семејството Рокфелер станува светски симбол за “енормното благо“. Карнеги и Рокфелерови се, истовремено, најголеми современи културни донатори. Во политичка смисла Теодор Рузвелт станува инспиратор на принципи. Неговите идеи за инволвирање во светската политика ги спроведува претседателот Вудро

²³ Види Herbert Šnajder, *Istorija američke filozofije*, Cetinje, Obod, 1971, str. 216-217.

Вилсон, кој е инспиратор за создавање на првата вистинска светска политичка заедница - Лига на народите.

Наспроти ова, во културна смисла, доаѓа до холивудската експлозија и САД стануваат водечка филмска сила. Се појавуваат Дејвид Грифит, Чарли Чаплин, Мек Сенет и првите вистински светски филмски ѕвезди, кои ја навестуваат новата културна комуникација во светот.²⁴

Не треба да се чека многу долго американските критичари и американските режисери да ги концентрираат своите мисли и да престанат да се додворуваат на европскиот театар. Сама од себе се раѓа потребата за оригинален, автентично американски роден драматичар. Ако Александар Волкот е татко на новиот хумористичен сентимент²⁵, Роберт Бенчли е најхрабриот сценарист и шеф на сатирата.²⁶

Но, за Јуџин О'Нил (Eugene O'Neill) важи дека е "американскиот симбол за разбудената драма".²⁷ И со својот животен пат новиот писател небаре е предопределен за ваквата појава на

²⁴ Види: Георги Василевски, *Историја на филмот*, I: Раздобјето на немиот филм (1895-1927), Скопје, Кинотека на Македонија, 2000, стр. 89 и н.

²⁵ Александер Волкот (Alexander Woollcott, 1887-1943) е најпознат драмски критичар по Првата светска војна. Своите критики ги објавува во весниците "Њујорк Тајмс", "Хералд" и "Њујоркер". Заедно со Џорџ Кауфман (George Kaufman) напишал неколку познати комедии, како "Темна кула" (The Dark Tower) и "Човекој кој дојде на вечера" (The Man Who Came to Diner). Исто така бил познат актер, наречен "виртуозен дебелко".

²⁶ Роберт Бенчли (Robert Benchley, 1889-1945) бил хуморист, актер и драмски критичар образован на Харвард, а пишувал за "Њујорк Трибјун" и "Ванити Фер". Многу од неговите критики се претворени во скечеви и кратки филмови.

²⁷ Oliver M. Sayler, *Our American Theatre*, op. cit., p. 27.

реалистичката драма. Клучот за разбирањето на психологизацијата, којашто е негова основна одлика, произлегува од тежината и чувството на вина коишто го следат низ целиот живот, и се должат на фактот што неговата мајка, срамежлива уверена католичка од Њујорк, како резултат на тешкото породување станува зависник од дрога. Личната драма го наведува О'Нил севкупната своја естетичка концепција да ја сведе на една легендарна реченица, која ја наведува повеќе пати, како контрапункт во пиесата "Долго патување во ноќта": "Господ направил сè во животот да биде труло" (God, it made everthing in life seem rotten).

Потребата од лична, индивидуална доживелица како база за драмски квалитет станува дел од потрагата на Америка за свој автентичен драмски писател. Ова изворен естетички порив има подлабоки реперкусии отколку самиот наплив на новиот театар во технолошка смисла. Страста и талентот на Јуџин О'Нил се бележник на почетокот на *новата американска театарска современост*.

Единствено Јуџин О'Нил е способен, уште пред да биде преведен на другите јазици, со своите теми, оригинални карактери и стил да ја претставува новата светска лидерска драматургија - која сега станува американската. Додека Скандинавците го имаат Ибзен, додека Русите го обожаваат Чехов, додека Германија ги исфрла новите правци во театарот, а Крејг, Пискатор и Таиров експериментираат на полето на режијата, стремејќи да создадат нов театарски јазик - драмите на О'Нил ќе прокламираат цел еден

стил којшто од светската културна јавност ќе биде нарекуван *американска драматургија*.

Според многу мислења, во Америка подемот на театарот е најголем меѓу 1920 и 1970 година. “Во тие години имаше ѕвезди, моќ, се создаваше илуминација на работата и тоа во двете дисциплини, трагичното и комичното, меѓутоа невиноста дојде од болката на Јуџин О’Нил“.²⁸

Имаше и други автори како Торнтон Вајдлер²⁹, Максвел Андерсон³⁰, Роберт Шервуд³¹, сите познати и изведувани. Но, овие автори имаа свои денови и премиери, а Јуџин О’Нил, почнувајќи од Првата светска војна, преку Големата депресија и Втората светска војна, сè до атомската ера остана најсакан и најзначаен американски драмски писател.

Компаративната битност за подемот на новата современост е во тоа што, травестирајќи ја идејата дека е невозможен нов театар без нова драма, Јуџин О’Нил фактички го зацврстува

²⁸ *American Theatre*, text by Mary C. Henderson, USIA, 1990, pp. 20-21.

²⁹ Торнтон Вајдлер (Thornton Wilder, 1897-1975) еден од најпознатите американски романиери и драмски писатели, хит-мејкер, најпознат по драмата “Нашиот град” (Our Town), за која во 1938 година ја доби Пулицеровата награда. Подоцна станува писател на либрета за мјузикли, меѓу кои е најпознат светскиот хит “Hello, Dolly” од 1964 година.

³⁰ Максвел Андерсон (Maxwell Anderson, 1888-1959), драмски писател и теоретичар, кој во 1933 година ја добил Пулицерова награда за пиесата “Двете твои куќи” (Both Your Houses). Се одликува со воведување на реалистичен сленг. Исто така е познат со своите политички ангажмани и е еден од ретките американски теоретичари кој ја разработува Аристотеловата теорија на трагедијата.

³¹ Роберт Шервуд (Robert Sherwood, 1896-1955), сценарист, есеист, историчар, автор на текстови со цврсти емоции, три пати добитник на Пулицеровата награда, најпознати драми му се “Патот за Рим” (The Road to Rome) и “Мостот Ватерло” (Waterloo Bridge).

старото правило дека сè е во смислата, во филозофијата на оригиналноста. Токму О'Нил е новиот културен и интелектуален мит. Возбудлив како личност, тој во културна смисла е она што во негово време во другите области на животот беа Форд, Рузвелт и Едисон. Јуџин О'Нил не е случајност, ниту имагинација, ниту, пак, само оригинална драмска техника, тој евидентно напредува од драма во драма кон она што се нарекува модерна културна акција. Менаџерите се тепаат за правата на неговите драми. Неговите пријатели од Принстон и Харвард, коишто се дневни брифери на новото поствоено американско општество, стануваат негови најголеми интелектуални непријатели. Се обидуваат да замижат пред фактот дека во Франција, Централна Европа, Скандинавија, на Балканот, насекаде "Ана Кристи" (Anna Christie, 1920) и "Императорот Џонс" (The Emperor Jones, 1920) се триумф.

Симболиката на Бродвеј, старите театри и театарските продуценти, кои се секојдневица за големото изведувачко стопанство, имаат дури и трансцедентна врска со почетокот на драмскиот живот на Јуџин О'Нил. Тој е роден во 1889 година во њујоршкиот кварт Олд Барет Хаус, на местото каде што се сечат и денешните легендарни театарски простори, булеварот Бродвеј и 34-та улица. Неговиот татко Џејмс О'Нил ја уживал славата во старовремските изведби на "Грофот од Монте Кристо" и го подготвувал сина си, давајќи му приватно образование во тогаш и денес елитниот Универзитет Принстон. Немирниот дух на Јуџин успева да го задржи само една година на Принстон, а подоцна

животот му станува талкувачки, како во една во неговите драми “Пред хоризонтот“ (Beyond the Horizon, 1918).

Млад, по потекло од Бродвеј, се вклучува во радикалното движење на неговиот другар Бенџамин Такер, каде што членуваат уште многу млади револуционерни духови, како што е Џон Рид (John Reed). Припаѓајќи ѝ на таа генерација нарушувачи на граѓанскиот мир, незадоволен од конзервативизмот на традиционалното њујоршко општество, Јуџин О’Нил станува истражувач на злато во Хондурас, потоа жртва на јужноамериканска треска, а се спасува и преживува станувајќи морнар на норвешки брод, којшто тргувал меѓу Буенос Аирес и САД. Следејќи ги успехите на најголемите компании на тоа време, кои се парабаза на денешната глобална економија, како Вестингхауз, Свифт анд Сингер и др., Јуџин О’Нил како морепловец и репортер патува меѓу Дурбан во Јужна Африка и Лондон, за конечно, болен од туберкулоза, да ги напише своите први драмски експерименти “Жед и други драми“ (Thirst and Other Plays, 1914), коишто ќе ги публикува со пари од татко му и ќе ги испрати на најугледниот професор по англиски јазик на Универзитетот Харвард проф. Бејкер. Фасциниран од сцените за работниците и перманентниот драмски заплет во овие први обиди на Јуџин О’Нил, професорот како вистински ментор ќе го советува дека треба да најде заеднички естетички именител на она што се случува во театарот во Гриниџ Вилиџ и во животот во провинцијата. Инспириран од оваа голема интелектуална поддршка, совршено вклопувајќи се во њујоршката конфузија, Јуџин О’Нил станува бродвејски симбол.

Неговите драми уште на самиот почеток ќе го објават како креатор на драмски свет којшто за свој центар ќе го има *новиот човек на новата цивилизација* во емоционална унија со времето на кое му припаѓа. При тоа под основната драмска линија уметникот О’Нил ќе понуди неоткриено море на дивина и криминал, на интелектуалци и рудари, или сè она што за публиката било толку слично на животот, а сепак нешто темно, далечно, величествено. Во прв момент Јуџин О’Нил ќе се заврти на лево, мошне интензивно отфрлајќи ја дотогашната екстензивност и здодевност на музичките приредби. Сè она што него го интересира тој го претставува со поетски очи и со јазик без пардон. Новата стварност во неговите драми ниту се срами ниту се гордее со она што Американците дотогаш го нарекувале “ѓаволско, незагрижено за историјата“.

Со самиот факт што станува апологет на фатализмот и што со извонредно чувство за посебен хумор го соочува општеството со новите вредности, Јуџин О’Нил е првиот уметник на медиумите. Тој не е некој си локален ироничен шаман, којшто, откако ќе завладее со сцената, ја конзервира естетиката и не дозволува новини, туку со својата иронија и со сосема отворени очи, како што Хенри Форд ѝ се спротивстави на традиционалната економија³², во театарот ги воведува реалните индивидуални доживелици.

Со искуство на морнар, неговата кратка прва пиеса -- “Месечината над Карибите“ (The Moon of the Carribees) извршува невиден упад во дотогаш постоечката театарска продукција. Ток-

³² Види Хенри Форд, *Моят живот и моите успеси*, Софија, Циела, 1998.

му оваа кратка пиеса ги одбегнува општите теми и дотогашите стереотипи во американскиот театар, некои изместени и неопрелени луѓе и настани, и ја воведува иронијата на сопствената трагедија. За прв пат во американскиот театар се имплементира она без што не може да се замисли ни една современа театарска пиеса во Америка, а тоа е *сироѓа локација на просторот и на дејствието*. Со тоа О’Нил настапува како мајстор на занаетот (*métier*) и неговата прва целовечерна пиеса “Зад хоризонтот“ стана *рефер* на нивото на писателскиот занает и на начинот на актерска игра за секоја натамошна пиеса во современиот американски театар. За прв пат во историјата на американскиот театар, кој дотогаш беше ослободен од научност и сериозност во толкувањето на темите и на карактерите, Јуџин О’Нил го воведува правилото на *скандализирање на вкусот* со тоа што за свои теми презема директни настани од црните хроники на весниците.

Драмата “Поинакви” е првата театарска изведба којашто за тема ја има сексуалната репресија. Со неа Јуџин О’Нил, всушност, денунцира една мистерија во американското општество. Тој се бори за општата димензија на човековото право да биде слободен. Ангажиран е против лажниот пуритански морал, против преминувањето молкум преку насилството врз другиот. Дупката на страв којашто постои во заедницата не може да се затвори со затворање на очите и на совеста пред таквите теми, на што О’Нил се обидува да одговори со отворање на тие теми.

За прв пат во американскиот театар се универзализираат принципите *сега и овде*, кои стануваат еднакво битни и на

Источниот и на Западниот Брег, а се лоцирани точно во новото американско општество. Во однос на постарите автори, како што се Шекспир и Расин, коишто мислеа дека е битно културниот свет да се освои со демистификација на темите Бог, Љубов, Војна, Власт и слични, Јуџин О'Нил прави исчекор со предизвикот да не поставува само човечки прашања во својот театар, туку да наметнува и големи цивилизациски прашања. Со драмата "Влакнестиот мајмун" (The Hairy Ape) О'Нил во 1921 година го воведува принципот на *тхи* за мажот и за жената на новата цивилизација. Овој принцип е многу честа субверзивна тема³³, на којашто подоцна ќе се надоврзат големите мајстори како Артур Милер и Тенеси Вилијамс, а денеска главни примери се Ленфорд Вилсон³⁴ и Марша Норман.³⁵

Принципот на цивилизациски прашања Јуџин О'Нил го третира на нивото на обратност, или на субверзивност, и во другите свои театарски пиеси, кои претставуваат парабаза врз којашто и денес ќе се гради современиот театар во обид да ги надградува изразните естетски форми, а за свои основни теми задржувајќи ги основните емоционални и социјални принципи. Додека Чехов во

³³ Д-р Сања Никчевиќ од Јуџин О'Нил ја започнува историјата на субверзивноста во американскиот театар: Sanja Nikčević, *Subverzivna američka drama ili simpatija za losere*, Rijeka, 1994, str. 28.

³⁴ Ленфорд Вилсон (Lanford Wilson, р. 1937), драмски писател од Мисури, еден од припадниците на Caffe Cino од Њујорк, член на трупата La MaMa. Најуспешни пиеси му се "Небото Лимон" (Lemon Sky, 1970) и "Падот на ангелот" (Angel's Faal), за која ја доби Пулицеровата награда во 1983 година.

³⁵ Марша Норман (Marsha Norman, р. 1947) е една од најпознатите писателки во современиот американски театар, којашто во 1983 година ја доби Пулицеровата награда за пиесата "Добра ноќ, мамо" (Night, Mother). Оваа пиеса е играна на Малата сцена на Драмскиот театар во Скопје во 1987 година во режија на Мето Јовановски, со Нада Гешовска и Сабина Ајрула.

Русија ја навести епохата на индивидуалистичко толкување на новините кои ќе ги донесе XX век по сите битни драматуршки пунктови, од општеството до сценските реквизити, неколку години подоцна Јуџин О’Нил во САД ќе воведо профана и цементирана информирачка (report) тематска драматургија, којашто ги опфаќа болестите на новото општество со коишто треба да расчитуваат лидерите и новите симболи на нацијата. Во драмата “Долг пат кон дома“ (The Long Voyage Home) Јуџин О’Нил воведува за прв пат за еден Американец *носталгијичност*. Овој принцип на обратност, исто како во филмот “Раѓањето на една нација“ (1915) на Дејвид Грифит³⁶, претставува будење на свеста. Така социјалноста или политичноста на американизмот стануваат супстрат на духовноста.

Додека Хенрик Ибзен во својата драматургија на ниво на емоционалност на карактеризацијата го воведува правилото на поливалентност на ликот, во драмата “Болест“ (Ile) О’Нил за прв пат го третира лудилото во една театарска продукција на американските сцени, прикажувајќи ја жената како столб на домот којашто полудува од асоцијалност и осаменост. При тоа О’Нил отстапува од правилото дека мајките, сопругите, сестрите и сè она што е смисла на пуританската граѓанска заедница како американски симбол мора да биде позитивно; во современоста на тој тип на уметничко создавање О’Нил ги надминува стереотипите од литературата и од филмот, каде што се инсистира на позитивноста на

³⁶ Види Георги Василевски, *Историја на филмот*, I: Раздобјето на немиот филм (1895-1927), op. cit., стр. 107 и н.

таквите типови-ликови, како надминат историски и естетички код.

Најголема контроверза во почетоците на современиот американски театар претставува компилацијата на О'Нил, која што останува супститут до ден денеска во американската драматургија како дополнение на кој било жанр - а тоа е создавањето на драмата секогаш да претставува *последен збор на реализмот*. Односите на ликовите треба да бидат животни.³⁷ Тој тип на "бетонирана одредница", карактеристична само за современиот американски театар наспроти другите театарски системи, се задржува и до ден денеска. Како омилена практика се јавува и во драмите на најсовремениот американски драмски писател Дејвид Мемет.

Битно за современиот американски театар е што делото на неговиот зачетник Јуџин О'Нил станува компарабилно за прв пат и во светската театарска практика. Тоа е проследувано и надвор од Америка. Главната интелектуална поддршка на современиот американски театар, наспроти отпорот што тогаш го пружале конзервативните американски критичари (кои, најчесто, биле и драмски писатели-колеги на О'Нил, како што и до денеска е

³⁷ Тоа би можело да се илустрира со примерот за типичната современа американска драматургија низ ТВ серијата којашто гравитира кон оваа естетичка техника "Свездени патеки" (Star Track). Дејствието е лоцирано илјадници години во иднината, екипата на свездениот брод го сочинуваат луѓе, роботи, репликанти, мутанти од разни планети и различни галаксии, но односите меѓу нив ја имаат општата човечка димензија и генералниот драматуршки состав - тие јадат, пијат, спијат, водат војни, се вљубуваат и одљубуваат - "како луѓето". Ги подражаваат односите во природата, како што би рекол Аристотел (*Поетика*, Скопје, 1979) - како последен збор на реализмот.

обичај во американската журналистика), доаѓала од европските авторитети, што значи дека Јуџин О'Нил како прв вистински и оригинален американски драматичар, освен практичната присутност на сцените по европските градови, станува и сколастичко искуство. Американската драма со него станува светски релевантна.³⁸

Како што египетските хиероглифи или тотемите од Аласка или јапонските идеографи беа нова современост за науката којашто ги прошири сознанијата за дислоцираните светови, следејќи го принципот на модерното во производството на лакови за косите на жените или, пак, на автоматскиот менувач на автомобилите - Јуџин О'Нил станува неопходност во разнообразноста од богатства на слободата којашто ја дава тогашниот современ свет. Додека уметноста којашто доаѓаше од Европа беше псевдофилозофска и често неразбирлива за потенцијалниот гледач (значи, за оној којшто купува билети), прогресот во разбирливоста што го воведува Јуџин О'Нил нема да биде само експеримент на дадено време, туку станува правило за еден вид буквализам - она што ни

³⁸ Следејќи ги теоретичарите како Гордон Крејг во Англија, Јуџин О'Нил почна да шпекуира за моќта на трагедијата и како многу германски романтичари сакаше да го отфрли хуманизмот што го нуди трагичното и да истражува внатре во самата структура на трагедијата. Природата и функцијата на трагедијата инспирира помеѓу 1922 и 1929 година голема традиција на теоретско пишување во САД. Неговите современици Лудвиг Левисон (Ludwig Lewisohn), Џорџ Нејтн (George Jean Nathan) и В.М. Диксон (W.M. Dixon) не се согласуваа дека публиката треба да има прецизна социјална функција во самата трагедија, туку истакнуваа дека се создава нова трагедија на модерниот свет (види Don B. Wilmet, *Cambridge Guide to American Theatre*, op. cit., p. 130).

се понудува мораме да го разбереме, бидејќи сме платиле за тоа.³⁹ Оваа филозофија во современиот американски театар ќе доведе не до нешто што ќе наликува на сценска критика, туку до чисти теории (clear-cut), од коишто произлезе сосема нова наука за театарот или нов филозофски поглед врз американскиот театар, којшто и денеска се развива под заедничкиот естетски именител “реализам”.

Реализмот на американските сцени има своја историја од времето на Јудин О’Нил. Тоа значи дека пред О’Нил не постојат експерименти во овој дух, а во теоријата нема разбирање за таков тип претставување. Според тоа, во моментот кога се јавува автохтониот американски драматичар Јудин О’Нил започнува и иманентната реалистичка провениенција на американскиот драмски театар, која со него владее до денес.

“За мене театарот е живој - суштина и толкување на живојот... “ - ова е естетичка програма на Јудин О’Нил.⁴⁰ Тој воведува во реализмот на сцената директни искуства во презентирањето на идеите на европските симболисти и импресионисти, за комплетната зрелост да ја достигне со компилација и апстрактно пресликување на теми од Антиката.

БРАНТ (горчливо): Отров! Тоа е кукавички...

КРИСТИНА (со бесна иронија, гледајќи дека треба да го подбучне): Мислиш дека би било похрабро да му се подадам и да го оставам да ти го одземе бродот?

³⁹ Види: Oliver M. Sayler, *Our American Theatre*, op. cit., p. 194.

⁴⁰ Judžin O’Nil, *Maske*, “Pozorište”, Tuzla, 1970, br. 4, str. 414.

БРАНТ: Не!

КРИСТИНА: Зар не рече дека би го убил?

БРАНТ: Реков! Но, би му дал шанса -

КРИСТИНА: А дали тој ѝ даде шанса на мајка ти?

БРАНТ (возбудено): Не, проклетник!

КРИСТИНА: Зошто тогаш толку се грижиш за неговиот живот? (со подбив) Па да, и ти си Манон! Значи, штом за прв пат ти ја ставија љубовта на проба, ти докажуваш дека си страшливец исто како и татко ти.

БРАНТ: Кристина! Да си машко...

КРИСТИНА (страсно): Дали се помислил и на тоа дека тој не се враќа само дома - туку и во мојата постела?⁴¹

Експресионизмот станува еден вид определница за творештвото на Јуџин О'Нил и на многу од неговите наследници.

Бидејќи главен проблем на драмскиот реализам е недопреноста на светот, еден вид свежина и наивитет, современите американски драми често наликуваат на мелодрама. Но, тие не се мелодрама во смисла на технички жанр, туку според психолошко-социјалната вокација. Карактеристика на современиот американски театар е тоа што понудува цврста структура на драмската идеја (заплет, карактеризација и разврска), којашто воопшто не е благородна за развивање на жанрови во современиот театар, а мора да биде полнозначно прикажана.

На Јуџин О'Нил му е својствено да ги презема за свое основно уметничко интересирање вистинскиот живот (real life) и

⁴¹ Јуџин О'Нил, *Црнина ѝрилички Елекџри*, Трилогија, Београд, СКЗ, 1984, стр. 45.

животните тешкотии, животната трагедија (real thought).⁴² “Ме обвинуваат дека сум премногу мрачен. Дали е тоа песимистички поглед на животот? Мислам дека не е. Постои површен оптимизам, и еден поинаков - виш оптимизам, којшто не е површен и којшто го побркуваат со песимизмот. Според мое мислење - вели О’Нил - единствено трагичкото ја содржи онаа убавина која ја викаме вистина. Тоа е смисла на животот - и надеж“.⁴³ Големата неоткриена тајна за современиците на О’Нил била, всушност, трагиката на неговата мајка, која од наркозависност умира во лудило. Исцрпен токму од тие нелогичности на сопствениот живот, тој го завршува животот (во 1953 година) болен од туберкулоза и ментално растроен. Можеби на прв поглед ова и не е толку битно, но за првиот книжевен нобеловец на САД - кој Нобеловата награда за литература ја доби во 1936 година - е извонредно значајно, зашто токму неговото капитално драмско дело, коешто премиерно е изведено во средината на 50-тите години, три години по неговата смрт, “Долго патување во ноќта“ (Long Day’s Journey into Night) е всушност негова автобиографија.⁴⁴

Естетиката вели дека пиесите “Црнината ѝ соодветствува на Електра“ (Mourning Becomes Electra) и “Големиот Бог Браун“ (The Great God Brown) се најсмелите експерименти на Јуџин О’Нил, кои на Бродвеј се изведувале под маски. Експериментот од биомеханичкиот театар, што почнува да завладува во Европа во 30-тите

⁴² Don B. Wilmet, *Cambridge Guide to American Theatre*, op. cit., p. 292.

⁴³ Judžin O’Nil, *Maske*, op. cit., str. 413.

⁴⁴ Претставата “Долго патување во ноќта“ од Јуџин О’Нил премиерно е прикажана во Драмскиот театар во Скопје на 11 ноември 1988 година во режија на Патриша Хамарстром, гостинка од САД.

години, тој ќе го надградува во современа театарска мисла на зборот, користејќи танц, пантомима, филм, звучни ефекти. На тој начин ќе придонесе за една од крупните споредни естетички изразни идеи на современиот американски театар - дизајнот на претставата.

Покрај естетичкиот интерес, Јуџин О'Нил во современиот американски театар воведува и дистинкција за расчленување на реалниот сценски акт како засебна уметност наспроти литературноста. Не како нешто тажно и непоправливо, туку во една трагичка смисла на зборот, како логика на негативното случување, тој ќе биде предвесник и на егзистенцијализмот. Разочаран од корупцијата и алчноста, коишто го окупираат новото американско општество, О'Нил ќе биде неспособен да се вклопи во новата организацијата на театарот по појавата на телевизијата и последните 15 години од животот, кога во американскиот театар се појавуваат Тенеси Вилијамс, Артур Милер и други големи автори, тој останува само синоним за современ автор, а најкрупните естетички потфати драмите "Божјата искра" (The Iceman Cometh) и "Долго патување во ноќта" се изведуваат постхумно, станувајќи смисла за појавата на еден непрофитен репертоарен театар, којшто светот го запознава по името оф-Бродвеј.

БРОДВЕЈ (Тенеси Вилијамс)

Во 1940 година Европа е веќе влезена во нова тотална војна, а американското општество се подготвува за нов исчекор во сопствената организација. Веќе се формирани нови институции кои културната акција ја спроведуваат во друга форма. Така, на пример, старите продуценти и старите репертоарни театри се надминати и полека си заминуваат во историјата. Културата настапува со нови малечки флексибилни уметнички формации. Во Њујорк во 1931 година се формира Груп-театарот (The Group Theatre)⁴⁵, а под големо влијание на познатиот германски режисер Ервин Пискатор⁴⁶ Елија Казан и уште неколку млади артисти влегуваат

⁴⁵ Почнувајќи од 1931 година, Груп-театарот беше пионер на современоста и го создаде американскиот колективен театар, кој оттогаш ќе се јавува во разни форми во американската култура. Оваа компанија на артисти настапува со неконвенционален стил и ги прикажува новите театарски тенденции во САД како социјален знак. Внатрешната техника со којашто тие работеја, иако некои сакаа да ја прикажат како натуралистичка, сепак беше повеќе интензивна, исто така содржеше во себе физичка акција, а и ги психологизираше ликовите. Развитокот на најпознатата американска драмска артистичка школа Actors Studio од идеите и членовите на Груп-театарот го прикажуваме во петтата глава од оваа дисертација.

⁴⁶ Ервин Пискатор (Erwin Piscator, 1893-1966) имал најмногу успех од германските режисери во работата во САД, каде што емигрирал во 1927 година и ги развивал техниките на театарска пропаганда, со проектирање филмови и со користење на сите нови механички откритија. Исто така, како теоретичар во 1929 година ја наметнува својата театролошка студија “Политички театар” (The Political Theatre), а од 1939 година се населува во Њујорк и станува раководител на работилницата позната како “Нова школа за социјални истражувања” (New School of Social Research), под влијание на Франкфуртската школа. Тука останува до 1951 година, кога под притисок на Комисијата на Макарти е принуден да се врати во Германија.

во експеримент којшто ќе го наречат “Студија“ (Study). Семејството Рокфелер го раширува принципот на алтруистичко дејствување во културата, почнувајќи да доделува врвни стипендии на големите американски таленти, кои ги привлекува во Њујорк.

Веднаш по Новата 1940 година Том Вилијамс им кажа догледање на неговите баба и дедо, се качи на воз, зема нов идентитет и замина за Њујорк. Од тој миг тој беше Тенеси Вилијамс (Tennessee Williams), драматичар на 25 години, официјално од Мемфис, без постојана адреса на живеење. Тргна во големиот свет на уметноста со желба да им се придружи на големиот бродвејски театар Гилд (Guild)⁴⁷, на Груп-театарот или барем да добие стипендија од Рокфелеровите. Неговата длабока чесност и провинциска наивност го беа поттикнале конфликтот меѓу Том и новиот Тенеси до таа мера што патот којшто тој требаше да го одбере, според еден текст објавен во 1988 година⁴⁸, беше или самоубиство или искрен однос кон сопствениот живот до неговиот крај. Прво што сфати е дека е уметник, потоа дека треба да биде рационален, а не плачко, и, на крајот на краиштата, дека не може ништо да направи ако се срами и се однесува како ирационален отпадник, туку дека треба да донесува брзи одлуки, да ја развива својата агресивна страна и засекогаш да го погребете своето полулудило. Тоа значеше дека современиот американски театар веќе беше подготвен да ги прифати храбрите, не оние кои имаат некаков заштитник, ниту пак

⁴⁷ Гилд-театарот, денеска познат како Virginia Theatre, е еден од најголемите театри во Њујорк, со преку 1.000 седишта. Тој постојано се обновува, а од 1950 година е откупен од American National Theatre and Academy.

⁴⁸ *Tennessee Williams - An American Master (1914-1983)*, “Playbill”, 1988.

оние кои не се доволно талентирани, што значеше дека *уметноста и новото се пред и над сè*.

Со својата длабока инкорпорираност во културната традиција на американскиот Југ, со својот лиричен глас и со новата интелектуалност што ја внесе во американскиот театар, Вилијамс претставуваше болка и задоволство и во творештвото и во својот живот. Низ него се потврди стариот духовен принцип на американската нација - индивидуализмот.

Исто како и Јудин О'Нил пред него, така и Тенеси Вилијамс се сместува во срцето на Бродвеј, на 63-та Западна улица. Првото нешто што сака да го направи е да го освои Бродвеј. "Ми рекоа дека доаѓам како прв Рокфелеров стипендијант и ме претставија во канцеларијата во Рокфелер Плаца како миленик. Еден читател од Груп очекуваше од мене нова драма и ми вети дека ќе му ја даде на директорот (Харолд Кларман) да ја прочита".⁴⁹

Во тогашното општество се вовеле ново правило дека без контакти не може да се постои. Основа на контактот беа заедничките интереси. Тие интереси меѓу уметниците најчесто беа естетички. Финансиската стабилност, што на новите уметници им ја овозможаа Рокфелеровите, ним им дозволува големи и скапи естетски експерименти и еден декадентен живот, којшто тие го посветуваат само на театарот и на тоа како да го развиваат и осовременуваат. Во тоа време околу Тајмс Скверот се собираат

⁴⁹ Lyle Leverich, *Tom. The Unknown Tennessee Williams*, New York, Norton Comp., 1995, p. 342.

многу уметници, на кои лидери им се Харолд Кларман⁵⁰ и Елија Казан.⁵¹ Главните дискусии се водат околу конституирањето на еден вид “банка на таленти“, што најпрвин би го реконструирала Бродвеј, а подоцна би ги освоила холивудските студија. Ако од денешна перспектива ја анализираме тогашната желба на тие американски уметници, можеме да констатираме дека тоа навистина и се случило. Обединети околу новата естетичка идеја, која всушност се состои во *сосема нов вид на уметничка експресија*, кон средината на 40-тите и на почетокот на 50-тите години под нивно влијание и како израз на нивното дејствување ќе дојде до комплетен и револуционерен преврат во американскиот театар.

Најпрвин влијанието беше насочено кон лоцирање на темите кои требаше да го погодат вкусот на времето. Во 1940 година Америка сè уште беше дистанцирана од војната, движењето за човековите права беше во зародиш и во тоа време почна да се смета за симпатично појавата на Афроамериканец или на Евреин во

⁵⁰ Харолд Кларман (Harold Clurman, 1901-1980), режисер, критичар и учител, кој ги подигна границите во американскиот театар како еден од основачите на Груп-театарот. Најповеќе е познат по своите режии кои ги нарекуваше “ноќни сесии и зборување на Груп за егзистенцијата“.

⁵¹ Елија Казан (Elia Kazan, р. 1909), покрај тоа што е основач на Груп-театарот и на Actors Studio, Казан најдолго во историјата беше сметан за водечки режисер во двете дисциплини - филмот и театарот. Тој го воведува Методот (кој го изложуваме во петтата глава од дисертацијата). Едновременно ги заменува актерите-натуршчици со професионални актери и на филмската игра ѝ дава димензија на уметност. Неговите најпознати филмови се “Трамвајот наречен желба“ (1947), според текстот на Тенеси Вилјамс, “Смртта на трговскиот патник“ (1949), според пиесата на Артур Милер, “Мачката на вжештениот ламаринен покрив“ (1955), според текстот на Т. Вилијамс, како и легендарниот “Источно од рајот“ (1955), според еден од најпопуларните американски романи на Џон Стајнбек. Казан е личност со најконтроверзна биографија во американскиот културен свет.

друштвото. За да го означи Тенеси Вилијамс, групацијата собрана околу Рокфелерови ја користи реченицата: Евреин, но многу фин!

Ако Јуџин О'Нил беше првиот вистински американски драматичар, татко на современиот американски театар, и ако едновремено беше синоним за автохтон творец на американските теми, Тенеси Вилијамс, од друга страна, ќе ја унапреди современоста и ќе стане првиот американски драматичар којшто во американските теми ќе ги воведо интернационалните и општочовечките проблеми. Со своите омилените теми тој не инволвира само епизоди од животот или дневни настани, туку тие претставуваат цел живот на една личност. Со него заедно настапува цела групација автори, коишто не творат во претпоставки, ниту пак имаат милост кон традицијата, туку директно влегуваат на Медисон Авенијата, ги отфрлаат старите ѕвезди и старите правила на театарското мислење, промовирајќи ги идеите на *новата њујоршка школа*.

Новата школа, всушност, може да ја одредиме како прапочеток на оф-Бродвеј. Ако големите бродвејски театри беа синоними за кичот и комерцијалноста, ако првиот исчекор наспроти нив како духовен татко го направи Јуџин О'Нил (чија драма "Долго патување во ноќта" е постхумно изведена во овој систем), тогаш новата школа ќе воведо две битни правила во современиот американски театар.

Прво, дека театарот може да постои заради себе и да не биде комерцијален.

Второ, дека нема да биде прифатен стариот естетички израз, туку ќе се создаде свој.

Во тоа време, додека во Европа беснее војната, а американските војски веќе се бијат на тој и на пацифичкиот фронт, њујоршкото уметничко општество почнува да воведува и нови правила на однесување. Неиздржлива е поделеноста меѓу старите и новите тенденции. Традиционалните актери и продуценти на Бродвеј, блазираните списанија и критичари се во национален транс и на патетичен начин ја повикуваат нацијата да се сплоти околу идејата за одбрана. Почнува да се промовираат старите теми, поттикнувајќи го расизмот, супремацијата на белците, сегрегирајќи каква-годе било етничка групација. На еден одреден начин заживува стремежот да се вратат старите вредности.

Од друга страна, Тенеси Вилијамс во новиот театар на сцена ги внесува *слободини* коишто ќе бидат шокантни за тоа време. Како свој заштитник го одбира друштвото на хомосексуалците. Лесните дроги и големите забави стануваат синоним за тоа како треба да живеат њујоршките уметници. Во тоа време на војна, додека старите уметници се обидуваат да работат за армијата, правејќи слетови, паради, приредби, основен интерес на Тенеси Вилијамс се емоционалните заплети, кои преку една фројдистичка анализа стануваат транспарентни низ основните конструкции на приказките. Еклатантен пример за тоа е неговата прва успешна пиеса “Стаклена менаџерија“ (The Glass Menagerie)⁵² од 1945 годи-

⁵² “Стаклена менаџерија“ премиерно е изведена во сезоната 1997/98 година на сцената на битолскиот Народен театар во режија на гостинот од Бугарија Красимир Спасов, со Владо Талевски и Јоана Поповска во главните улоги.

на, којашто станува светски хит и веднаш ги обиколува сцените на Лондон, Париз и други метрополи. Тенеси Вилијамс со воведувањето на индивидуалниот сексуален проблем, којшто може да предизвика лудило кај обичниот човек, извршува длабоко влијание во современиот американски театар, бидејќи на тој начин оригиналната и наивна лирика којашто постоеше пред тоа е поместена на едно ново ниво на сексуалните лудила и прохибираните слободи. Темите на инцест и на друг тип насилство, својствени за експресионизмот и изложени во некои драми на Јуџин О'Нил, се земени само како парадигма. Недоразбирањето и лудилото како теми всушност стануваат тип на карактерен израз во современиот американски театар. Тенеси Вилијамс го воведува *неуротичниот конфликт*⁵³ и специфичниот дух на карактерна жртва. Ликовите и духот на Бланш Ди Боа и Стенли Ковалски се круцијални за современиот начин на создавање драмски карактер и ден денес.

“Еден од најконтроверзните аспекти во театарот на Тенеси Вилијамс е драматуршката интерпретација на моралната одговорност во драмата. Според неговото лично признание, Вилијамс е длабоко загрижен за етичката функција на театарот, кој продолжува во недолгод да напаѓа многу од конвенционалните кодови во животот на западните општества, а кои се толку предвидливи“.⁵⁴

⁵³ Don B. Wilmeth, *Cambridge Guide to American Theatre*, op. cit., p. 405.

⁵⁴ Esther Merle Jackson, *The Broken World of Tennessee Williams*, Madison, The Wisconsin University Press, 1966, p. 129.

“Трамвајот наречен Желба“ (A Streetcar Named Desire)⁵⁵ од 1947 година е она што го нарекуваме центар или дух на модерниот Бродвеј.

RICHARD: You want me to stay away from here entirely?

BLANCHE: Yes, that’s what I want.

RICHARD: And never see you?

BLANCHE: Not here where the children are...

(He tells her he has to have ‘continual excitement’.)

BLANCHE: Then, have it! But keep it from us!

RICHARD: That’s the trouble. Our marriage was a mistake.⁵⁶

Имплементацијата на играта на Марлон Брандо и мизансцените на Елија Казан, како и воведувањето на еден принцип којшто и денеска се нарекува “оф-бродвејски“: *еден ѝросѝор, ѝри арѝисѝи, многу сѝрасѝи* - е естетичкиот израз којшто всушност ќе го дефинира современиот театар како битка помеѓу пуританското и центлменското. Било невозможно да се замисли дека вибрациите што ќе ги предизвика оваа пиеса, покрај симнувањето на емоционалните маски, ќе отвори простор којшто ќе влијае врз самото општество и дека ќе значи универзално разоткривање на друг тип теми, личности и јазик. “Ова не беше како уживањето во Фокнеровите љубовни афери со светот. Речениците на Тенеси Вилијамс изведуваа арабески, зборовите се превртуваа и небаре на крајот на краиштата се изговараа сами од

⁵⁵ Во претставата “Трамвајот наречен Желба“ во Драмскиот театар во Скопје во 1979 година улогите ги толкуваа Ацо Јовановски, Милица Стојановска и други.

⁵⁶ Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, in: Lyle Leverich, *Tom. The Unknown Tennessee Williams*, op. cit., p. 519.

себе. Само неговите карактери можат да го зборуваат нивниот јазик, а само тој може да го предизвика таквото индивидуално искуство. Но, исто така за оние кои радикално го одбиваат тој јазик, Вилијамс има сила да ги прибере во нивните лични потреби и фантазии, коишто се нешто повеќе отколку “грижа и симпатија“. Тој е поет, не е трговец, бизнисмен, глумец или политичар“.⁵⁷

Новиот театарски идиом веќе не се занимава со старите идеали, туку конструкцијата и реконструкцијата на односите ќе ја заменат славата која би требало да ја понесат победниците од Војната. Тема на современиот американски театар не се хероизмот на воините или страдањето на мајките, туку битките меѓу репресираните жени и нереализираните мажи, емоционалниот стрес, илузијата на лажното. Се отвора и прашањето кое доаѓа директно од Југот - прашањето за човековите права.⁵⁸

Во “Тетовирана роза“ (The Rose Tattoo) Тенеси Вилијамс дефинитивно расчистува, како со својот естетички интерес, така и со својот социјален ангажман. Ја проширува палетата на теми, од индивидуални лудила и сексуално насилство - кон анализа на општеството коешто произведува неспособни мажи и жени, коишто не го разбираат главниот конфликт во општеството (central conflict). Доаѓа до израз неговото сè понагласено интересирање за “политички театар“. Во случајот не станува збор за театарот како

⁵⁷ C.W.E. Bigsby, *Modern American Drama, 1945-1990*, op. cit., p. 50.

⁵⁸ Види Nancy M. Tischler, *The South-Stage Center: Hellman and Williams*, in: *The American South. Portrait of a Culture*, edited by Louis D. Rubin, Jr., Washington (D.C.), Voice of America Forum Series - United States International Communication Agency, 1980, p. 349 sq.

политичка акција, како кај Бертолт Брехт, или за пропаганда на одредена политичка идеја. Едноставно, античката политика, кога личноста и лидерот ја одредуваат политичката идеја, се заменува со тоа дека политички ангажман може да биде и пишувањето за големи теми низ конкретни примери.⁵⁹

Инспириран од егзистенцијализмот на Жан-Пол Сартр, Тенеси Вилјамс се обидел и самиот да го дефинира театарот: “Театарот мора да има повеќе разбирање отколку примарна одговорност, тој мора да дефинира, да воспоставува ред и да ја објаснува вистината“.⁶⁰

Со Вилијамс се возобновуваат некои загубени вредности - родителите стануваат горди на успехите на нивните ќерки во училиштата, а невозможноста во Америка во театарот од 50-тите и 60-тите години да се пишува отворено за која-годе било страст, Тенеси Вилијамс ја заменува со креација која ќе биде наречена “уметничка метафора“. Имено, тој смета дека општествените стеги се толку големи што пишувањето за хомосексуалната пасија треба едноставно да биде креирано во хетеросексуални драми. Исто така истакнува дека ангажманот против расизмот е

⁵⁹ “Тенеси Вилјамс го избра интересирањето на експресионистите да создава во една ‘интернационална држава на уметноста’. За Вилијамс проблемот на комуникацијата во театарот претставуваше повеќе критичен отколку споредбен проблем меѓу уметностите и општеството. За еден драматичар мораше да биде многу тешко кога се обидуваше целиот универзален свет да го смести во простор од два часа. Уште повеќе бидејќи неговото знаење сакаше да воспостави врски со целото човештво и на тој начин да се формира нов, похуман идентитет” - ги истакнува Естер Мерл Џексон духовните и творечки дилеми на Тенеси Вилијамс (Esther Merle Jackson, *The Broken World of Tennessee Williams*, op. cit., p. 44).

⁶⁰ Tennessee Williams, *Preface to Camino Real*, pp. XII-XIII, цитирано во Esther Merle Jackson, *The Broken World of Tennessee Williams*, op. cit., p. 45.

политички акт и дека може да се прикажува низ драми коишто ќе ги нарекува автобиографски, за на тој начин да ја поттикнува филозофијата на храброста, којашто не му е својствена на театарскиот мејнстрим во 50-тите и 60-тите години.

Светските мегахитови “Мачката на вжештениот ламаринен покрив“ (Cat on a Hot Tin Roof)⁶¹ и “Млекарот повеќе не застанува овде“ (The Milkman Doesn't Stop Here Anymore) од 60-тите години ќе бидат одредница за востановување на ново правило во американскиот театар - тоа се масовноста и спектакуларноста, односно спорадичните театарски изразни средства. Во основа се менува суштината на театарскиот интерес на Тенеси Вилијамс. Тематскиот и социјален ангажман е заменет со костимографија и сценографија, со масовни сцени, со комплицирани режисерски решенија. Тоа е период кога оф-Бродвеј станува потиснат од новиот мјузикл и неговиот општоприфатен критички израз. Пацифизмот, духот на вьетнамските војни требало да добијат своја паралелна култивација, но да не се отстапи од основното писателско убедување. Тенеси Вилијамс прави исчекор, како во основниот театарски медиум, така и во жанрот.

“Ноќта на игуаната“ (The Night of a Iguana) од 1961 година е најнекарактеристичната пиеса на современиот американски театар, меѓутоа еден од најголемите холивудски хитови, во режија на Џон Хјустон (John Huston). Со таа пиеса Вилијамс навлегува со критичност кон корумпираната воена индустрија, но низ призмата

⁶¹ “Мачка на вжештениот лимен покрив“ премиерно е изведена во сезоната 1998/99 година на сцената на битолскиот Народен театар во режија на Љупчо Георгиевски, со Борис Чоревски и Елена Моше во главните улоги.

на комерцијални трансакции, коишто тој ги следел низ целиот свој живот. Вилијамс прави обид низ театарот и филмот да пласира повеќе опсервации на разни групации интелектуалци, за на тој начин да се вклучи во отпорот на општествениот духовен крем против империјализмот и војната.

Откако Комисијата на сенаторот Макарти по првата генерација американски уметници ќе ја земе на тапет и генерацијата на Тенеси Вилијамс, ќе престанат да создаваат, барем за извесен период, Елија Казан, Џон Хјустон, Груп-театарот ќе се растури и ќе се формира Актерско студио (Actors Studio). Тенеси Вилијамс, кога е во период на светска слава и како бард на современиот американски театар, последните дваесет години од животот ќе го напушти театарот и ќе се декларира како комерцијален холивудски сценарист, создавајќи хроники, коишто ќе имаат неконтролирана слабост и не можат да се наречат уметност - такви се “Во барот на хотелот Токио“ (In the Bar of a Tokyo Hotel), “Без плачење“ (Outcry) и др.⁶²

Современиот американски театар и неговата сцена во тоа време ги исфрла авторите од новата генерација американски драматичари, актери и режисери, како што се Едвард Олби, Роберт Вилсон, Педи Чајевски⁶³, Ричард Шекнер и др., па обидот

⁶² Ваквиот израз е подготвен веќе порано, на пример, со романот “Римската пролет на госпоѓата Стон“ (The Roman Spring of Mrs Stone), во кој Вилијамс донесува една популарна социјално-сексуална полукритична содржина во сетовски рамки (Tenesi Viljems, *Rimsko proleće gospođe Ston*, Sarajevo, Džepna knjiga, 1956).

⁶³ Педи Чајевски (Paddy Chayefsky, 1923-1981), драмски писател со особен стил, мошне активен во социјалната критика, станува познат дури во времето на

што го прави Тенеси Вилијамс во средината на 70-тите со директна автобиографска драматургија да се наметне на новите естетички текови всушност ќе претставува еден вид пародирање на самиот себе, којашто ќе излезе од контрола, а неговата моќна чувствителност од “Стаклена менаџерија“ или од “Трамвајот наречен Желба“ ќе предизвика мелодраматични испади и подбив. Последните негови пиеси не се веќе изведувани со бравурозна глума, ниту, пак, тоа е свет каде што Тенеси Вилијамс креира извонредни невротички. Ја нема иронијата, ја нема бриљантната жртва, ги нема отпадниците на општеството, чие претставување на Тенеси Вилијамс му обезбеди репутацијата на драматичар еднаков на Јуџин О’Нил.⁶⁴

Тенеси Вилијамс е првиот автор во современиот американски театар којшто е сеопфатен познавач на уметничката литература и којшто во кариерата не се обидува да го глорифицира или да партиципира во грандиозниот Бродвеј. Тој своите основни литерарни концепции ќе ги вгради на тој нов театарски простор, којшто драмскиот американски свет го одликува и денеска. Едновремено е претходник на масовната и на поп културата, а во неговите драми Марлон Брандо, Вивиен Ли (Vivian Leigh), Елизабет Тејлор (Elizabeth Taylor), Џејмс Дин стануваат семиотички код и компаративна предност за генерациите што доаѓаат

телевизиската драма. Доживува успех на Бродвеј, а светска слава со филмовите “Марти“ (Marty, 1955) и “Телевизиска мрежа“ (Network, 1976).

⁶⁴ Со автобиографската пиеса “Vieux Carré” од 1978 година, Тенеси Вилијамс пет години пред својата смрт успева сепак уште еднаш да ја потврди славата од своите најзначајни пиеси.

подоцна, затоа што начинот на игра што тие го воведуваат е одлика на денешната актерска игра.

Иако моделот на антихерој, којшто го воведува Јуџин О'Нил, е омилен во американската современа драматургија, Тенеси Вилијамс ги продлабочува психолошките дуализми, на тој начин давајќи импулс за парадигмата којашто во 80-тите односно 90-тите години ќе ја усовршат Сем Шепард и Дејвид Мемет.

Специфичното за драматургијата на Тенеси Вилијамс е тоа што тој ја презема говорната навика на американскиот Југ и, за разлика од асоцијативноста на Јуџин О'Нил, воведува кратки реплики, а поезијата ја исклучува како можен јазик на сцената. Тој нема естетички интерес кон миметичкиот тип театар, го отфрлува драмското наследство и традиционалните битови мјузикли, а го воведува рустикалниот шарм на тесните улици на мегалополисите и сите пороци на современото доба како театарска атмосфера. Дилемите околу цивилизацијата кај Тенеси Вилијамс не се морални дилеми, ниту, пак, станува збор за универзални проблеми. Неговиот прогрес е трагичен и тој не се обидува да се поправи, а своите драми ги третира како студии. Ако ја бараме етичката оценка за неговите театарски ангажмани, може да го означиме како *трансморален*.⁶⁵

Меѓутоа во смисла на интензивност, тој е ненадминат *драмски хуманисџ*, којшто за разлика од другите зачетници на современиот американски театар, не инсистира на казна или на

⁶⁵ Esther Merle Jackson, *The Broken World of Tennessee Williams*, op. cit., p. 133.

ослободување на грешните, туку едноставно ги сака и ги констатира таквите ликови.

Тенеси Вилијамс, се чини, е уметник на човечкото страдање, кој во некоректноста на условите можеме да го подведеме под примарната ничеанска определба за етичка себереализација, затоа што моралните кризи на неговиот карактер ќе бидат главна одредница и теми на неговата уметност. Иако е несимпатичен за строгата јавност, тој едноставно е емпатичен со времето на коешто му припаѓа. Едноставноста на сликата којашто во средината на XX век ќе ја имплементира групацијата на којашто тој ѝ припаѓа, денеска се рефлектира во новата морална дисторзија, која, покрај тоа што е литерарна тема, станува и вузелна студија на новиот вид театар, којшто го продуцираат Мередит Монк⁶⁶ или Боб Вилсон.

⁶⁶ Мередит Монк (Meredith Monk, р. 1942), кореограф, композитор, режисер и перформер, која е водечки иноватор во т.н. "следен бран" (next wave), односно театар којшто ги навестува мултимедијата и невербалните пиеси. Во 1991 година таа се прослави со нејзината уникатна опера "Атлас".

ЕТИЧКИОТ ЛИМИТ

(Артур Милер)

Кога се разговара и мисли за современиот американски театар мора двапати да се употребува зборот *посйвоен*. Во првиот случај кога се појави Јуџин О'Нил по Првата светска војна, во вториот случај со појавата на Артур Милер (Arthur Miller) по Втората светска војна. Двајцата големи автори во современиот американски театар го извршија своето тематско и естетичко влијание следејќи ги темите и принципите на античката драматургија - вториот тоа го направи со Еврипид и неговите "Персијанци". Имено, Артур Милер со својот прв голем хит "Сите мои синови" (All My Sons) прави таканаречена театарска травестија на ниво на карактеризација, а тој театар може да го наречеме *филозофски* во смисла на тематската општост како ангажман против социјалното зло, коешто во воените времиња дури општеството не го третира како зло, туку е слепо пред големата победа.

КЕЛЕР: Всушност, за што се работи? За што се работи? Имаш премногу пари? Тоа ли те мачи?

КРИС (со доза на сарказам): Да, тоа ме мачи.

КЕЛЕР: Па ако не можеш да се навикнеш на нив, фрли ги. Ме слушна ли? Земи го и последниот цент и дај го за добротворни цели или фрли го в канал... Дали тоа нешто средува? В канал - и готово. Мислиш, се шегувам? Ти кажувам што да правиш. Ако се валкани парите, запали

ги. Тоа се твои пари, а не мои. Јас сум мртовец, јас сум стар, мртов човек, ништо не е мое. Па - зборни ми! - Што сакаш да правиш?

КРИС: Не се работи за тоа што сакам јас да правам, туку за тоа што ти да правиш.

КЕЛЕР: Што би сакал јас да правам? (Крис молчи) Затвор? Ти од мене бараш да одам в затвор? Ако сакаш така, кажи! За таму ли сум? (мала пауза) Во што е работата, зошто не можеш да ми кажеш? (налутено) Сè друго ми рече, речи ми го и тоа! (мала пауза) Јас ќе ти кажам зошто не можеш да ми го речеш тоа. Зашто знаеш дека не сум за таму. Зашто знаеш! (со растечко нагласување и горештост и со истраен тон на очај) Кој работеше цабе во оваа војна? Ако работат цабе, ќе работам и јас цабе. Испратија ли барем една, единствена пушка или товарник од Детроит бесплатно? Чесно ли е тоа? Дали се тоа чисти пари? Сè се тоа долари и центи, ситна пара; војна и мир, што е тука чисто? Ако морам јас да одам в затвор и цела проклета Америка мора да биде затворена!⁶⁷

Артур Милер точно разбра што е што и кој е кој во американската голема игра и знаеше многу добро да прикаже дека патот кон американскиот успех е безмилосен. Милер прикажуваше како социјалниот систем е премногу екстензивен и неодговорен и органите на државата секогаш ги штити наспроти индивидуата која се бори за опстанок. Затоа тој бара односите меѓу единката и околината да се унапредуваат по секоја цена. Тој имаше реалистична грижа за социјалниот свет, а бидејќи тоа му

⁶⁷ Артур Милер, *Сиџе мои синови*, Скопје, Наша книга, 1983, стр. 81-82.

беше литературна грижа, тој се концентрира на промоција на новите типови карактери, воведувајќи ги во драмскиот свет.

За какви трауматични состојби станува збор и каков е тој етички код што го воведува Артур Милер во својата драматургија? Секогаш, без разлика дали станува збор за “Смртта на трговскиот патник“ (Death of a Salesman) или за “Поглед од мостот“ (A View From the Bridge) или за “Цената“ (The Price), тој ја бара врската меѓу себичниот поединец и неговата примарна околина, којашто не ги лоцира проблемите наназад во историјата, туку расчистува hic et nunc, брзајќи во модерното, при тоа задоволувајќи ја правдата со некоја морална низа. Баналноста на човечката заедница нема да се оправдува со личната гордост или со индивидуалната независност. Оправданите консеквенции од актуелните вредности се контрабаланс за да ја истакнат реалистичната грижа во еден артифициелен театарски свет.

Артур Милер не прави исчекор надвор од естетичкиот театар, т.е. останува во рамките на мимезисот. Иако Милер на почетокот на својата кариера беше фасциниран од новите митови на марксизмот-ленинизмот, тој сепак идеологијата ја прифаќаше како моментална слабост и театарската пиеса никако не ја третираше како пропагандистичка културна акција. Неговите карактери се произведени како полнокрвни претставници на струкови групации и затоа имаат заеднички морален именител на групацијата којашто ја претставуваат. Кај Милер станува збор за *современи карактери* во веќе полувековната стандардна драматургија, при тоа проширена и врз холивудскиот филм. Затоа кај

Милер “разигруваат“ нови поствоени професии, кои стануваат битни во американското општество, како што се правници, хирурзи, слободни трговци, детективи и сл. Низ нив тој се обидува да конституира социјални вредности и низ тие типизирани претставници на групациите секогаш како поддржувач на протагонистот се јавуваат исто така типизирани карактери, кои се претставници на новите маргинални групи во американското општество, какви што се поранешни спортисти, непознати поети, невротични свештеници, загубени учители, дисквалификувани лекари. Сите тие претставници на новиот алтернативен свет ќе бидат подведени како карактери да ја прифатат или отфрлат идеологијата на модерното општество дефинирана како *мок и ѝари*.

Ако се споредат карактерите на Артур Милер или на Тенеси Вилијамс, кои егзистираат паралелно во драматургијата на современиот американски театар, во случајот на Тенеси Вилјамс станува збор за т.н. отворање на литерарната завеса, под која се кријат најчесто несреќни индивидуи, коишто трошат најмногу време објаснуваќи низ драмска форма зошто општеството ги отфрла како негов отпад, додека кај Милер станува збор за луѓе кои се обидуваат да избегаат од консеквенциите кои се декларирани како нечие правило и при тоа тие секогаш се инволвирани во некаков заплет предизвикан од други “богови“.

Милер твори во времето кога американскиот пуританизам се претвора во современа грижа за повредените и унижените. Таа програма за унапредување на животот на широкиот социјален фронт резултира со развојот на синдикалното движење, на новите

религиозни бенефицијарни активности, на прифаќањето на прогонетите Евреи од Европа и на новиот бран емпатија за Афроамериканците. Еден од персоналните водители на оваа опфатна програма беше Елеонора Рузвелт, сопруга на Претседателот Френклин Рузвелт, која неговата политичка програма New Deal ја дополнуваше со нагласената грижа за супсоцијалните слоеви. “Таа никогаш не ги забораваше своите должности кон оние кои се помалку среќни од неа“.⁶⁸

Затоа можеме да речеме дека, во традиционална смисла на зборот, Артур Милер е повеќе трагичар отколку Тенеси Вилијамс, дека е повеќе економски и социјален детерминатор на капиталистичкиот систем отколку Тенеси Вилијамс, којшто најчесто е инспириран од сопствената имагинација. Иако славата на овој тип драмски процеси понекогаш треба да се побара во бесмртноста на моралните догми, сепак и Милер низ спорадичните заплети на своите теми имплицира личен став за социјален ангажман. Америка себеси се наоѓа и почитува во еден реализам на благосостојба, но при тоа мора да се поттикнува новиот свет на заработувачка според правила, културна експанзија со значење, грижа за природната околина и сè да се евидентира според потребите на времето. Додека кај Тенеси Вилијамс пристапот кон театарот е низ карактеризацијата, кај Артур Милер карактеризацијата е еден вид кредит за она што тој сака да го прикаже како сопствен *филозофски аксиом*. На мигови тој дури е фанатичен и строг. Тој не дозволува современите пројави да ги изместат

⁶⁸ John Doss Passos, *Sredina stoljeća*, Zagreb, Naprijed, 1965, str. 203.

неговите идеи за цврсти заплет, а истото го брани и од споредните изразни естетички средства (како што е дизајнот). Затоа на многу современици критичари неговиот драмски механизам ќе им заличи на конзервативен.

До појавата на современата драматургија којашто ќе ја протежира оф-Бродвеј, посебно до појавата на Едвард Олби, Артур Милер ќе биде синоним за мешавина од комерцијален успех и аналитичност на некоја естетичка новина. Овој процес снаоѓа и други големи имиња на американската литература - како што се Стајнбек, По, Хемингвеј - па затоа ни Милер не инсистира упорно на модерното и неговите подоцнежни драми ја немаат депресивноста како што е тоа случај со последните драми на Јуџин О'Нил и Тенеси Вилијамс.

Милер не крие воопшто дека е инспириран од Ибзен и од егзистенцијалистите, ниту пак дека неговите театарски слики се директно преземени од социјалните случувања и работничките потреби во САД, посебно во Њујорк, во 50-тите и 60-тите години. Но, тој секогаш ќе признае дека Евреинот во него (*but a Jew in me*) ќе го сопира во одговорноста митот да го претвори во догма, односот кон семејството во пиетет, наспроти анархијата да ја прејудицира конвенцијата. Ако за Тенеси Вилијамс можеме да го употребиме зборот "прилагодливост" кон настаните, тогаш Милер се противставува со "лојалноста" кон идеалите на средината на којашто ѝ припаѓа. Американизмот на Милер не е во нетолеранцијата кон слободата, туку напротив тој ја подразбира слободата како драматична состојба во можноста да се има избор и како

главна сила да се влијае во политичкиот систем, а притоа загриженоста да не е помалку битна отколку безгрижноста.

Пред сè, Артур Милер како *моралист* на своето време и како радикален левичар во своите студентски денови, ја прифаќа социјалната конвенција и политичка програма New Deal. Но, директната политичка акција никогаш нема да биде во центарот на неговото театарско внимание. Исто така, иако Евреин, за разлика од другите писатели Евреи од Америка коишто се формираат во време на една геноцидна војна, тој одбива да биде кооперативен во однос на апокалиптичните општи теми. Одбива да биде потенциран како жртва и да се идентификува со искуството на неговиот етникум. Во "Сите мои синови" тој како да воскликнува, откривајќи една нова социјална ситуација - целата бесмисленост на убивањето ќе ја подведе под реченицата на која неколку пати во својот живот ќе инсистира: Society is inside man and man is inside society.

Општеството коешто тој го зема во контекст на својот театар не е она исто коешто Семјуел Бекет⁶⁹ во исто време го анализира низ своите карактери. Кај Артур Милер станува збор за реалистични и полнокрвни луѓе, а кај Бекет за претпоставени личности, коишто се само интелектуална апликација на европскиот човек по војната. Бекет го конструира општеството за коешто

⁶⁹ Додека во Европа современиот театар се развива во насока на театарот на апсурдот, кој го предводи тому Семјуел Бекет, американскиот современ театар се развива во друга насока, предводена од Груп-театарот, Actors Studio и колективната актерска игра.

пишува, а Артур Милер го толкува општеството во коешто живее.

Кај него најчесто деталите на заплетот се подредени на моралниот ѝао, со коишто Артур Милер сака да ја покаже експлозијата којашто настанува во општеството во транзиционите периоди. Тој, сепак, не верува во фотографска репродукција на реалноста, ниту пак самиот е следбеник на некоја причинско-последична анализа. За него смислата на модерниот театар треба да биде во мешањето на приватната и јавната историја, а кохезијата којашто ќе дојде од овој спој ќе произведе уметност којашто ќе мора да му даде форма на хаосот, но да прави разлика меѓу вистинските жртви и т.н. жртви на вистината. “Денеска се пишуваат малку трагедии - вели Милер. - Често се истакнува дека причина за овој недостаток е во тоа што меѓу нас има малку јунаци, или во тоа што од човековите сетила, верувања и скептицизам науката ја исцицала целата крв, а нападот на јунаците врз животот не може да се храни со ставот за воздржаност и внимателност. Од оваа или од онаа причина често се смета дека ние сме под нивото на трагедијата или дека трагедијата е над нас. Неизбежен е заклучокот, дека трагедијата како вид застарела и дека им прилега само на луѓето кои стојат многу високо во животот, на кралевите или на оние што нив ги опкружуваат... Сметам дека обичниот човек е еднакво сообразен предмет за трагедијата во нејзината највозвишена смисла, како што тоа биле кралевите“.⁷⁰ Оваа своја идеја, како тест за севкупното драмско

⁷⁰ Artur Miler, *Tragedija i običan čovek*, “Pozorište”, Tuzla, 1970, br. 4, str. 427.

творештво, тој еклатантно ја експлицира во “Смртта на трговскиот патник“.

Уметноста за Милер е сугестија, низ којашто можат да се препознаат сите тензии во односите меѓу луѓето, меѓу луѓето и нивната околина и меѓу околината и законите, меѓу законите и искуството, и меѓу искуството наспроти организацијата на животот. Сето тоа, можеби парадоксално, меѓутоа тој го дефинира како грижа *за самиот себе*.⁷¹ Во “Смртта на трговскиот патник“, за разлика од другите современи драматичари, коишто низ љубовни приказни сакаат да расчистуваат со општи стресови, Милер создава љубовна приказна не меѓу маж и жена, туку меѓу татко и син и, низ еден луд начин, меѓу нив двајцата и Америка. Тоа е вистината на драмата, но вистината за Америка Милер ја крева на ниво на мистерија, верувајќи на тој начин дека дисидентската природа што ја има како уметник ја пренел на ниво на *еџички лимити*, којшто е предизвикан од постојаното давање љубов кон сопствената земја, додека таа тоне во конзервативизам, парадокси, застојаност и нема правило како да се трансформира. За разлика од другите современици, кои се опседнати со фантазиите, со урбаните митови, со супкултурните појави во општеството - внатрешната инспирација или инертниот дух којшто Милер ќе ги пласира во “Смртта на трговскиот патник“ се причина заради која дигнитетот, маргинализацијата на личноста, одбивањето на вистината, прилагодувањето на добивката, напредокот на капиталот и сл., тој едноставно ги наметнува за

⁷¹ Види: C.W.E. Bigsby, *Modern American Drama, 1945-1990*, op. cit., p. 86.

стил во современиот американски театар. Одбегнувајќи драмската вистина да ја изедначи со натурализам, Артур Милер ја наметнува драмската вистина како етички став и поука, со тоа во современата американска уметност правејќи прецизна дистинкција меѓу она што се нарекува автобиографизам, толку специфичен за Јуџин О'Нил и Тенеси Вилијамс, и она што тој го нарекува *сојствен поглед на нештата*.

Четириесет години подоцна, кон крајот на 80-тите години, кога го одживеал процесот на унапредување на современиот американски театар, самиот Милер за својата драма "Смртта на трговскиот патник" ќе рече дека тоа е една едноставна социјална драма со поента. При тоа не заборава дека централна грижа во севкупниот негов авторски ангажман е обмислувањето на задачите на уметничкиот свет, којшто мора да има сопствен идентитет и не смее да остане индиферентен наспроти вистинскиот свет. Затоа тој и инсистира етичките лимити што ги поставува во своите пиеси да кореспондираат со етичките рамки и граници што ги наметнува реалниот свет.

Дејвид Мемет во својата пиеса "Гленгари Глен Роуз" ја презема истата етичка пресуда за Трговецот, како симбол на трансферот на капиталот и на вредностите, при тоа отфрлајќи ја некомпатибилноста на човечките вредности создадени во американското општество кон крајот на XX век со вредностите коишто ги создаваат драмските карактери за да ја исполнат целта - да ѝ

пресудат на пуританската етика.⁷² Тоа би значело по секоја цена да се возбудува јавноста со драмски третман на неправилностите што постојат, за да се поттикне одговорноста на човекот. Не е никаков социјален коректив премолчувањето, туку тоа може само да ја намали вистинитоста на проблемот. Затоа во “Сите мои синови“ големината на реалниот драмски факт да се биде жртва на негрижата, а при тоа страдањето да биде предизвикано од сопствениот родител, повеќе соодветствува на литературен факт⁷³ отколку на *драмска сигурност*.

Во 50-тите години, кога започнува и вистинската естетичка револуција во современата американска уметност, Америка се наоѓа во фанатична потрага по причините за да ја објасни таа експлозија од непознати теми и идеи. Еден од тие патишта доаѓа по долги години радикално либерално владеење, спонзорирано од Претседателот Френклин Делано Рузвелт, како наједноставно политичко објаснување *quid pro quo*. По губењето на Кина, која со својот комунизам станува недостапен пазар и по шокот што

⁷² Пуританската работна етика е основа на целокупната социјална и лична нормираност сè до почетоките на XX век, кога започнува тенденцијата за воведување на етиката на потрошувачката и задоволството. Во тој дух, и многуте пиеси посветени на драматичните односи при процесот на заработувањето најчесто се израз на традиционалниот американски морал, кој посветеноста на работата и на заработувањето би сакал да ги изедначи со вкупната етичност на личноста. (Види Voren Sasman, *Kultura kao istorija. Preobražaj američkog društva u XX veku*, Beograd, Rad, 1987.) Примерите на Милер и Мемет покажуваат колку е тешко врз основа на идеалите да се суди за стварноста.

⁷³ Драмата “Сите мои синови“ ја читаа како обврзна *литература* многу генерации македонски средношколци, како инспирација за социјалната улога на литературата во критиката на современото општество: Артур Милер, *Сите мои синови*, Скопје, Наша книга, 1983 (како лектира за III клас средни училишта).

Советскиот Сојуз го предизвика со својата научна и прва атомска експлозија, во САД се обидуваат нештата да ги објаснат најчесто со примарни сознанија и неиспитани претпоставки. Се создава еден вид алхемија во објаснувањето на појавите, а најодбивното за модерните творци е активноста на Комитетот на Сенатот за антимаериканска дејност, предводен од сенаторот од Висконсин Џозеф Макарти. Набљудувајќи ја таа појава, Милер ќе ја детерминира како непристојна кампања, кога десницата ќе капитулира пред креативноста, воведувајќи не само нов вид терор, туку и нова субјективна реалност, најчесто мистифицирана и со многу дупки во своето резонирање. “Беше како да има нова религија во воздухот... Нови знаци започнуваа да се создаваат речиси секој месец. Тоа беше многу тешко да се прифати, затоа што водеше во сосема нова ортодоксија, толку брзо и толку прецизно, навлегувајќи сè подлабоко како што течеше времето. Сè личеше на хорор, а јас забележав дека повеќе не е битно дали некој се грижи лично, туку дека постои само една грижа, грижата на властите. Јас видов како човек му нанесе зло на друг човек само за да се докаже дека е способен да го прави тоа“, рече Милер.⁷⁴

Првата реакција на Артур Милер била адаптацијата на драмата на Хенрик Ибзен “Непријател на народот“. Целата идеја на оваа адаптација била да се постави прашањето каква е демократската визија на едно општество кога паранојата станува

⁷⁴ Цитирано според С.В.Е. Bigsby, *Modern American Drama, 1945-1990*, op. cit., p. 92.

главна карактеристика на човечките суштества и кога во сè се гледа опасност, а спрема оној кој е поинаков луѓето се однесуваат со омраза и со девалвација. Јазикот којшто го употребува Милер во тие години ќе биде сличен на јазикот на *демонологијата* и на говорот на *ошугувањето*. Со “Вештерките од Салем“ тој ќе се обиде, проучувајќи ги политичките движења којшто се својствени на модерниот свет на 60-тите години, навлегувајќи во фројдизмот и во марксизмот, да воведо нови концепции во својата драматургија, која повремено ќе ја именува како *радикално-либерална надеж*.

Во сите распознавања околу темите и идеите коишто ги пласира Артур Милер секогаш ќе се забележи неговата обврзност да се анализираат јавни митови, коишто тој ги затскрива зад еден социјален контекст, при тоа вршејќи иновација во базичноста на драматуршкиот метод, кого што, откако ќе го преживее периодот на 70-тите години, тој ќе престане да го нарекува радикално-либерална надеж, а критиката ќе го нарече *морална надеж*. Ако моралната надеж е консеквенција од драматургијата на Артур Милер, тоа значи дека тој ги аплицирал идеите од античкиот хеленски театар, при тоа навестувајќи еден од методите својствени на постмодернизмот “цитирање на историската тема“. Неговата вистинска драмска ангажираност треба да се бара во дуплирањето, или триплирањето, на притисокот што односите во стварноста го имаат врз визијата на театарските односи.

Артур Милер е значаен затоа што инсистира на *одговорноста* на драмскиот говор, кој не е само израз на желбата

на уметникот, туку мора да биде мисла, енергија, афектирана иронија и, над сè, дефинирање на *етичките граници*, кои не смеат да бидат преминати од blasphemичното однесување на човештвото, кое води војни, не знае да го почитува мирот, лесно ја уназадува положбата на индивидуата во општеството и е готово да го загрози неговото достоинство.

Најсвојствено за драматуршката современоста на Артур Милер, прифатено и од неговите колеги во американскиот театар, е исклучувањето на *фиксираните џонџи*, односно обидот да се воведат фрагментарна драматургија.

Како и секој автор Артур Милер прави отстапка во својот уметнички бекграунд и по неуспешниот брак со Мерлин Монро се обидува да се прикаже како романтичар. Ја пишува драмата "По паѓањето" (After the Falling Down) со која создаде опасност да ја загрози целокупната своја филозофија, социјален бекграунд и естетичка слава.

МЕТОД (Ли Стразберг)

Холивудската експанзија во 20-тите години не успеа да ја загрози славата на големиот комерцијален театар, а наспроти тоа стимулираше појава на мошне модерни и експериментални театарски трупи, коишто всушност се фундаментот на современиот американски театар. "Современиот театар - вели професорот Роберт Кориган - во поголем дел не ги славеше димензиите на XX век. Повеќе би се рекло дека тој се стремеше да биде протест против нив. Но, историјата ни покажува дека и покрај тоа што зборуваме за дискриминација или за граѓански права, за сиромаштијата или за урбаното обновување, протестот никогаш не е доволен за театарот... Ова значи дека театарот мора да го разоткрие овој индустријализирано организиран свет, во кој нашата технологија игра многу голема улога во процесот на неговото создавање... Без оглед на тоа колку била жива и во колкава мера била дел од секојдневниот живот на човекот, театарската претстава била еден чин на прослава... Прославата секогаш е *ex post facto*.... Театарот во своите највеличествени периоди секогаш е преокупиран од способностите на човекот, а се чини дека никогаш не постоело време во историјата кога постоел толкав

потенцијал за човековата способност исто така и за театарот отколку што е случајот сега во нашава електронска ера“.⁷⁵

Во првите години на настанувањето на современиот американски театар, доаѓа до дистинкција меѓу она што се нарекува “популарна култура“ и она што го викаат “скапа култура“. Појавата на холивудскиот филм и серијалите на немиот филм стануваат дневна забава и ја демистифицираат драмата како изразно средство, а актерската игра најчесто е сфаќана како демистификација на нешто небаре својствено за посебни луѓе, за нешто што е трансценденција, нешто што спаѓа во посебен, новосоздаден свет. Се докажува и дека актерската игра може да биде користена како голем бизнис.

Наспроти Холивуд и типизацијата којашто тој ја воведува како општа естетичка норма и главен знак за тоа што е актерска уметност на филмот, се јавува академски стил на игра. Со него предничат неколку театарски компании, како Provincetown Players, Theatre Guild и други. А најпознатите драматичари на епохата, како Јудин О’Нил или Сузан Гласпел⁷⁶, потоа неколку актери,

⁷⁵ Роберт Кориган, *Театарот во попраќа по своето висшнско место*, Скопје, Македонска книга, 1990, стр. 245.

⁷⁶ Сузан Гласпел (Susan Glaspell, 1876-1948) е најпозната по тоа што е еден од основачите на трупата Provincetown Players, којашто негува академска игра. Гласпел била исто така писател, која веднаш по Јудин О’Нил сакала да се наметне како еден од основачите на модерниот американски театар, комбинирајќи го современите американски идеи со европските експресионистички техники. Иако се одликува со истражувачки дух во женскиот театар и секогаш инсистирала на експерименти, таа низ целата своја кариера не успеала да ги оствари своите естетички идеали, но во 1931 година ја добила Пулицеровата награда за драматизацијата на животот на писателката Емили Дикинсон во сценарио познато како “Alison’s House“.

како Ли Стразберг, Ли Коб⁷⁷, Ван Хефлин, Стела и Лутер Адлер, одлучуваат да истражуваат на полето на актерската вештина како оригинално изразно средство. Тие ќе ги бараат своите филозофски основи во реалистичното актерско наследство на социјално ориентираната драма и на најновата продукција, којашто ќе почне да се појавува на булеварот Бродвеј во Њујорк.

Ли Стразбер (Lee Strasberg, 1901-1982), незадоволен од тоа што може да го понудат постојаните театарски компании или универзитетските курсеви, на своја рака почнува да го проучува системот на Станиславски. Во средината на 20-тите години, по гостувањето на Московскиот художествен театар (МХАТ), во Соединетите Американски Држави останува Ричард Болеславски, еден од прваците на трупата. Тој почнува да држи предавања меѓу заинтересираните млади актери и режисери што всушност значи начинот на реалистично преживување, односно системот на Станиславски. Инспиративните предавања на Болеславски ќе бидат парабаза на првите размислувања за конституирање на вистинска *актерска академија*, којашто ќе има единствена желба да го прикаже “вистинскиот американски театар”.⁷⁸ Со придружувањето на Марија Успенскаја, заедно со Болеславски, се основа првата актерска академија, едноставно наречена *Лабораторија* (The Laboratory).

⁷⁷ Ли Коб (Lee J. Cobb, 1911-1976), театарски и филмски актер, член на Груп-театарот, запаметен по улогата на Вили Ломен во “Смртта на трговскиот патник“ од Артур Милер.

⁷⁸ Colin Counsell, *Signs of Performance. An Introduction to Twentieth-Century Theatre*, London - New York, Routledge, 1996, p. 52.

Ли Стразберг, заедно со познатиот њујоршки режисер Харолд Кларман и со младиот бродвејски продуцент Шерил Крафорд⁷⁹, се првите дипломци на оваа Лабораторија. Во почетокот на 30-тите години тројцата решаваат да го формираат Group Theatre. Инклучирајќи ги најбитните одредници на реализмот - социјалната драматургија и особената продукција во знакот “еден простор, пет актери“ - овој театар повеќе од десет години егзистира на Источниот брег на САД. Како свои автентични автори ги промовира најголемите режисери на современиот американски театар и филм Елија Казан, Артур Пен⁸⁰ и Роберт Луис, еден од најзначајните драматурзи Клифорд Одетс⁸¹, како и многу познати актери, меѓу кои ќе се издвојат Стела⁸² и Лутер Адлер.⁸³

⁷⁹ Шерил Крафорд (Cheryl Crawford, 1902-1986), еден од најпознатите њујоршки продуценти и еден од најголемите ентузијастички на современиот американски театар, кој со Елија Казан го основа Actors Studio, а најпознат е како продуцент на операта “Порги и Бес“ од Џорџ Гершвин во 1942 година.

⁸⁰ Артур Пен (Arthur Penn, р. 1922) почнал како актер на Бродвеј, но се прославил како филмски режисер во Холивуд. Најпознат филм му е “Бони и Клајд“ од 1968 година.

⁸¹ Клифорд Одетс (Clifford Odets, 1906-1963) е еден од првите учесници во работата на Методот и Лабораторијата, но не како актер, туку како драматург. Тој има свое место во историјата на американскиот театар како еден од најкомерцијалните писатели (money maker). Најпознати драми му се “Ракета за месечината“ (Rocket to the Moon) од 1938 и “Селска девојка“ (The Country Girl) од 1950 година.

⁸² Стела Адлер (Stella Adler, 1903-1992), актерка и учител, ќерка на еврејскиот јидиш актер Јакоп Адлер, вмешана е во создавањето на најпознатите театарски школи со современиот американски театар, како што се Лабораторија и Груп-театарот. Му била жена на Харолд Кларман (види белешка на стр. 47). Таа една од главните создавачи на Методот и негов главен развивач. Има издадено познат прирачник за актерска игра “The Technique of Acting” (1988).

⁸³ Лутер Адлер (Luther Adler, 1903-1984), брат-близнак на Стела Адлер. Карриерата ја започнал како 13-годишен актер во театарот на татко му на Бродвеј. Остварил повеќе значајни улоги. Бил член на Груп-театарот. По Втората светска војна се јавува како продуцент на новите американски драматичари.

Во 1941 година се растура Group Theatre и шест години постои реален вакуум во заедничката творечка дејност на неговите членови. Во 1947 година Шерил Крафорд, Елија Казан и Роберт Луис, во напливот на новите творечки напори и проседеа по Втората светска војна, ја формираат њујоршката академија за театар и актерски тренинг, позната како Actors Studio. Оваа школа си поставила за цел да ги сподели вештините на Станиславски, на Group Theatre и на американската современа драматургија, при тоа да го искористи ефектот на филмот и пред јавноста да го пласира *вистинскиот американски актерски израз*. Во периодот меѓу 1947 и 1951 година како да се подготвува она што го нарекуваат инфлуенца (influence) или стилот на играње којшто се развива, а чиј ембрион се, всушност, предавањата на Болеславски и на Успенскаја, а врз кои Казан и Кларман ќе ги надградат своите лични искуства. Сето тоа, генерално, во 1951 година, откако ќе биде назначен за раководител на Студиото, Ли Стразберг ќе го нарече *Метод* (The Method).

Како стил, Методот е најголемото американско изворно актерско влијание врз театарот и стилот на игра, едновременно и најрепрезентативен фонд на големи актери, како што се Марлон Брандо, Џејмс Дин, Пол Њумен, Џејн Фонда, Роберт де Ниро, Ал Пачино, Дастин Хофман, Џералдина Пејџ, речиси секој од великаните на американскиот театар и филм.

Младиот професор Стразберг го концентрирал целото свое знаење само врз едно методолошко прашање, коешто ќе го одгатне заедно со Стела Адлер: Како рускиот Систем на емоционално

преживување да се усоврши со американската практика на повторување и сето тоа да биде основен есенцијален реалистичен стил на игра, кој, според погледите на професорите, ќе биде дериват создаден од самиот карактер на актерите и вистинитоста и автентичноста на ликовите?

Суштината на ангажманот на Стразберг вака ќе го оцени Жан Дивињо: “Во одредена мера, истражувањата на Ли Стразберг во Њујорк тежнеат кон версистичка реконструкција на моменталното и афективното. Со употреба на извесни методи на психоанализа и психодрама, Стразберг се обидува да ги обликува актерите за тој ненапишан ‘поттекст’, за кој говори и неговиот учител Станиславски. Но, тој се обидува исто така да ги ослободи актерите од отпорот кој им е наметнат низ школувањето и воопшто општеството, а ги ограничува поединците да не се во состојба освен себе да претставуваат и други лица... Прашање е колку актерите веруваа дека драматизацијата на спонтаноста сама по себе може да ѝ помогне на група луѓе да се ослободи од наездата на потрошувачкото општество за да ја постигне ‘слободата’, за која Херберт Маркузе ќе рече дека е избришана во таа општествена рамка“.⁸⁴

Основен елемент во оваа школа е таканаречениот *субјективен поглед*. Субјективниот поглед ги обединува сите актерски стилови познати дотогаш за американскиот театар. Тој е својствен само на одредени репертоарни карактери, коишто ќе можат да изразат повеќе типови на движења, на говор, на емоции,

⁸⁴Jean Duvignaud, *Glumac*, “Novi Prolog”, Zagreb, 1986, br. 2, str. 45-46.

а едновременно да бидат комбинирани со кодовите на современиот свет и да претставуваат иконографија на времето на коешто му припаѓаат. Затоа и техниката на којашто се обучувале студентите на Студиото се нарекува *работна* (employing).

Оваа верзија на игра и овој стил всушност го детерминирале актерското умеење до денешен ден.⁸⁵ Таа претставува обратност од играта на американската сцена до 30-тите години или од традиционалната британска сцена, којашто е директен производ на стариот театарски систем и може да се нарече *хероистична* или *аристократска* актерска игра, додека играта според Методот на Студиото се нарекува *неавтентична* (inauthentic). Таа е различна од традициите и конвенциите на шекспиријанскиот театар, меѓутоа, од друга страна, таа е сосема автентична за современиот американски театар во втората половина на XX век.

Нејзина главна карактеристика е *внатрешен живот* (inner life), односно еден отклон од преживувањето според системот на Станиславски, во смисла на тоа дека актерот не е должен само да ги имитира вистинските случки од природата и да ги преживее, туку тој мора да се имитира и себе во тие случки. Таа концепција на глумење *per se* ќе создаде хипотетички емоции, коишто ќе

⁸⁵ Опонентите на Актерс студиото секогаш го напаѓале Методот за маниризам, за себеистакнување на оној кој игра, за индигнираност и обесхрабреност и за претерана екстензивност. Дури и тогаш кога го напаѓаат Методот, тие го нарекуваат *корисна техника*, но само за реалистичната филмска глума. Всушност, овој метод на игра претставува репер за американскиот филм. Методот станува идентификација и есенцијалност на современиот американски театар, па од 1994 година Actors Studio се инсталира на Универзитетот New York's New School како тригодишна магистерска програма за актери, режисери и драматурзи.

бидат квалификувани со две битни естетички одредници, познати како *аналитичка меморија* (analitical memory) и *интензитет* (intensity). Овие две естетички одредници ќе иконографираат, ќе воспостават *код* во настапот на кој било актер од Actors Studio, всушност означувајќи ја третата дистинкција којашто Стразберг ќе ја земе за глобална филозофија на целиот Метод, нарекувајќи ја *вежбање на емоционалната меморија* (emotion memory exercise).⁸⁶ Актерот е должен да го одбере моментот во којшто ќе ги експлодира парцијалните емоции и на тој начин самиот ќе создаде еден вид инстинкт (според логиката на рускиот физиолог Павлов), со кој во секое време ќе знае според дадена конструкција на карактерот што го толкува да прикаже соодветна психолошка состојба.

Според Акторс студиото, основните изразни средства во актерската игра всушност стануваат помошните изразни средства во останатиот тип на глума. Така, на пример, ако Брехт инсистира на артифициелното прикажување на просторот и на перманентното логистицирање на ликот којшто се толкува - значи на разум наспроти емоцијата⁸⁷, Ли Стразберг оди дотаму па инсистира актерската игра да ги прикаже температурата, звуците, мирисите

⁸⁶ Најпопуларната слика за Студиото, каде што се создава особен тип на уметност, ја дадоа неговите најпознати членови со својата спектакуларна невротична игра Марлон Брандо (Marlon Brando, р. 1924) и Џејмс Дин (James Dean, 1931-1955). Нивните улоги во филмовите на Елија Казан "Трамвајот наречен Желба" (1951) односно "Источно од рајот" (1955) се навестување како ќе се развива актерската игра во современите претставувачки уметности (futur feature moody). Нивните улоги се анализираат на студиите како пример за најпознат продукт на Акторс студиото.

⁸⁷ Види Bertolt Brecht, *Dijalektika u teataru*, Beograd, Nolit, 1966, str. 122-127.

и сè она што се нарекува уметничко искуство на делото коешто се толкува.

Најбитен дел во создавањето на актерската уметност според Методот е она што се однесува на *деблокирањето на емоциите*, што е наречено модел за елиминирање на нервозите, за отфрлање на интелектуализирањето и на непотребната психологизација во драмскиот израз, или, според Ли Стразберг, кога актерот се чувствува удобно (comfortable). Тоа е момент кога во најемоционалните сцени деталите се претставуваат ладнокрвно, кога емпатијата не е само психолошка, туку станува и физичка и етичка, кога тензијата што ја создава телото е контраст на говорот, кога самиот драмски исказ е обезглавен наспроти мизансцените и дизајнот на претставата. Најинтересно во ова е што актерот не е хипотетичен карактер, туку е загрижен трансмитор на тензии и чувства, а притоа демонстрира востановена техника. Модерноста на овој исказ секогаш треба да биде обележана со “грешка” (fall), којашто е намерна. На пример, Марлон Брандо во улогата на Стенли Ковалски во “Стаклена менаџерија“ од Тенеси Вилијамс, иако игра типичен лик на психолошки натрапник и физички насилник, во секој миг е убавец, смирен и интелигентен, во миговите кога треба да е бучен и жесток тој е тивок и неподвижен. Се разбира, грешката е во тоа што има тик.

Во случајот на Методот ликот не е субјект, ликот едноставно е дел од актерот, којшто не е само експресија, туку едновременно е *човек без име* (man with no name), фигура, којашто не живее покрај уметникот, туку е *во* самиот уметник. Или, со еден

компаративен метод, Стразберг сакал да прикаже дека актерот не треба само да преживее некој карактер, туку да *живее* со карактерот во него и кога игра.

“Овој Метод стана клуч за ‘прикажувањето’ во американската култура, кога се презентираат слики коишто се паралелно доминантни со културните трендови. Многу влијателниот Метод исто така ги тера нестразберговските актери да ја регулираат репродукцијата на стразберговските ефекти, не само во Америка, туку и во Европа. Но, нашето читање на овие ефекти се покажува многу статично... И како што ние забележавме, небаре се повторува историјата на Системот на Станиславски како културен артефакт, којшто никогаш нема да го заврши своето значење“.⁸⁸

Уште пред да се запознаат со марксизмот или со социјалните детерминанти, припадниците на Actors Studio се обидуваат да внесат паралингвистички момент, којшто ќе бидат надополнение и процедура меѓу зборовите коишто ги нуди главно политички ангажираната драматургија, низ која подоцна ќе се прослават овие уметници. Тој тип на празнини, всушност, ќе претставува *колективни слики* на социјалниот субјект и внатрешни неправилности во општеството, државата или во правилата на однесување - за притоа да го помести културниот артефакт и да понуди сосема нов контекст за тоа како треба да се рedefинираат идеите и сликите. Овие никогаш не треба да го иновираат конзервираното во уметноста, туку треба да инсистираат на релацијата којашто ќе го

⁸⁸ Colin Counsell, *Signs of Performance. An Introduction to Twentieth-Century Theatre*, op. cit., p. 76.

поттикнува анатагонизмот меѓу индивидуата и општеството. Затоа овој тип на актерска игра не треба да биде обележан само како знак во современиот американски театар, туку како семиотички систем, којшто ќе дефинира културен контекст, а секој дериват којшто нема да го следи методот на Actors Studio најчесто ќе се обележува како тажна иронија, чиј централен принцип е патетично воздигнување на идеологизираниот конформизам. Поедноставено, друг тип на игра во современиот американски театар, којшто се обидува само површно да го допре методот на Actors Studio, наликува на шунд.

Идеите на Методот мораат да се разберат како израз и тенденција во една фаза од развојот на современиот театар и да бидат третирали во социоисториска позиција, како форма на американската култура во контекстот на времето на коешто му припаѓа. Ergo, не станува збор за културен феномен какви што се популарната музика или модата, туку за етаблирање на вредности, коишто константно ќе ги преиспитуваат вредностите и социокултурните правила воспоставени од претходната генерација. Така, на пример, омилените теми каде што ќе се натпреваруваат естетичките достигнувања на Actors Studio се традиционалните антички теми за Доброто и Злото, за смртта, за сексуалното однесување на луѓето. На крајот на краиштата, единствената тема е разобличување на конформизмот на општеството низ еден семеегзистенцијализам.

На крајот на 60-тите години почнува нарушување на моделот на Методот со прифаќање на овој начин на игра во

вестернот.⁸⁹ Со овој тип на експеримент се легализира нов морал на хероизам во американската глума, којшто ќе се спротивстави на востановениот и вообичаен тип на претставување на херои. Супремацијата на американското општество, наместо да се изразува низ флоскулата за “американски сон“, ќе стане подводлива и еднакво битна низ големината на уметноста којашто ја дава актерската игра на членовите на Actors Studio.

За време на Виетнамската војна владеат протести, сексуалната револуција, психолошка конвулзија. Веќе не се знае што е “американски нормално“. Во тие времиња припадниците на Методот се свртуваат наспроти колективистичкиот дух во културата во *супериндивидуална интроспекција* и тој начин најчесто ќе им донесе врвни уметнички и комерцијални резултати, посебно во филмот. Овој тренд останува до доцнежните 70-ти и почетокот на 80-тите години, кога припадниците на Actors Studio стануваат холивудска иконографија, како еден од клучните кодови на современата американска култура.⁹⁰

⁸⁹ Легендарни наслови од тоа време се “Вива Запаата“ на Елија Казан и “Едноокиот Цек“ на Артур Пен со Марлон Брандо и Пол Њумен (Paul Newman, р. 1925), двајца истакнати претставници на методот на игра според Actors Studio.

⁹⁰ Actors Studio е уникатен workshop за професионални артисти, на коешто не се стигнува според титула или успех, туку преку ригорозна аудиција. Кога еднаш актерот ќе биде прифатен, станува член за цел живот, а Студиото се повикува на неговите успеси како на свои. Денешен уметнички директор на Actors Studio е Френк Корсаро (Frank Corsaro), којшто по смртта на Ли Стразберг во 1982 година успеа да го поврати традиционалното значење на оваа школа.

ПАТУВАЊЕ КОН КРАЈОТ

(Едвард Олби)

Кон крајот на 50-тите години Америка беше во апсурдна ситуација. Годишите на Ајзенхауер завршуваа, воините од воените времиња не можеа да обезбедат општествен статус, филозофијата на тоа време сè повеќе наликуваше на празен материјализам, политичката реторика беше на најниско ниво, конзервативизмот си покажа самиот на себе дека е неспособен да ја задоволи социјалната правда. Со доаѓањето на Кенеди културното ниво беше првото коешто отиде напред. Но, побитно од тоа беше радикалниот конфликт кој го создадоа новите вредности наспроти старите американски митови. Тој конфликт несомнено ќе доведе до еден вид ревизија во сите сегменти на живеењето, а посебно до прогрес во културното живеење на Америка.

Во тоа време во театарот најчесто биле изведувани Бекет, Јонеско, Пинтер и Адамов. Еден релевантен американски став за таквата состојба вели: “Секогаш кога некоја тенденција во уметностите наидува на одобрување до онаа точка кога станува атрактивна стока за широка потрошувачка, сместена во формули, етикетирана како ‘авангарда’, продавана во стилот на супермаркетите во книжни кесиња и на курсеви во школите преку поборниците на новите движења, тогаш можете да бидете сосема

сигурни дека уметноста е речиси мртва или, пак, сосема погрешно сфатена“.⁹¹

Но, влијанието што го вршеше европскиот театар на апсурдот врз американскиот театар и театарска публика ќе предизвика некои промени во сфаќањето на американската драма и во барањето на нова психологизација и социологизација, којашто нема да биде очаен обид да се појави нов Јуџин О’Нил, туку ќе инсистира на сосема нова естетика, којашто ќе ги обедини веќе етаблираната актерска игра на мајсторите од Actors Studio и новите идеи коишто се јавуваа во малите театри меѓу оф-Бродвеј и оф-оф-Бродвеј. Импресионираноста на продуцентите од европските драматичари ќе доведе до тоа во еден миг современиот американски театар да заличи повеќе на импресионистичка уметност отколку на хомогена институција којашто обединува засебен семиотички систем.

Бидејќи доминантни беа вкусовите коишто ги детерминираше Њујорк, во почетокот на 60-тите години ќе дојде до дисперзија и децентрализација на најзначајните театарски идеи. Активностите на Ливинг театарот низ САД ги опфаќаат сцените и на Источниот и на Западниот Брег, а во Сан Франциско се

⁹¹ Роберт Кориган, *Театарот во потрага по своето вистинско место*, op. cit., стр. 235. Се разбира, професорот Кориган не ги отфрла театарските настојувања на корифеите на апсурдноста, туку покажува дека кај мајсторите на овој театарски израз, како што се Бекет, Јонеско и Харолд Пинтер, станува збор за “извесен миг магична филозофска и естетска фузија меѓу содржината на апсурдноста и театарската форма... и нашата свест за неа како за неразделен факт на човековата состојба... Оваа состојба е стара исто колку и самиот живот“.

појавува пандан на њујоршкото Acters Studio познат како Acters Workshop, којшто ќе го наметне своето влијание во следните две декади.

Оваа “театарска работилница“ Acters Workshop ќе биде уште еден од познатите духовни творби кои се во потрага по автентичен американски израз - како барање на современи и битни теми, коишто не можат да се пронајдат кај европските егзистенцијалисти и автори на театарот на апсурдот. На творците од Ливинг театарот, Acters Workshop и од Mime Group им станува јасно дека им е неопходен современик кој ќе припаѓа на “постнуклеарната ера“, како што тогаш се зборуваше.

Едвард Олби (Edward Albee) е авторот којшто ќе ги загатне темите и грижите што ќе го унапредат театарот - кон *театар на апокалипсиса и есхатологија*.⁹² Неговата фундаментална тема е колапсот на заедницата. Неговиот основен заплет е загубеноста на луѓето и духовната депресија. Но, споредено со продукцијата на Бекет, каде што иронијата е основно изразно средство за општествена критика, Едвард Олби во своите драми ќе ја форсира *авиоиронија* и на тој начин ќе создаде поликолорна духовност, којашто ќе ги либерализира вредностите во времето на Претседателот Кенеди.

Кога во 1960 година се појави “Зоолошка приказна“ (The Zoo Story)⁹³, театарската јавност се шокира од најголемиот талент

⁹² C.W.E. Bigsby, *Modern American Drama, 1945-1990*, op. cit., p. 127.

⁹³ “Зоолошка приказна“ е изведена на сцената на Драмскиот театар во Скопје во сезоната 1994/95 година во режија на Димитар Станковски, со Благоја Чоревски и Ванчо Петрушевски.

појавен по доцнежните драми на Јуџин О'Нил. Тонот на Олби станува експлозивен во секој миг кога јазикот не му е педантен, а карактерите не се конвенции. Во своите први драми - "Зоолошка приказна" и "Кој се плаши од Вирџинија Вулф" (Who's Affraid of Wirginia Woolf)⁹⁴ - Едвард Олби се најавува себеси како експлоататор и детектор на новиот реализам, што ќе го придружува новиот режим. Тој нема да ја продолжи тенденцијата којашто го зафаќа американскиот театар да биде поддржувач на европските идеи, туку ќе биде моќен и близок до она што е главен интерес на јавноста.⁹⁵ Неговите теми се реакција против материјализмот и во прв план ќе се заложат за разрешување на конфузијата којашто се јавува со промените во општеството, кои сами по себе ќе донесат и промени во хуманите вредности.

Затоа тој ќе ја користи моќната *меџафора*⁹⁶ за да го прикаже отуѓувањето, апокалиптичноста пред нуклеарната

⁹⁴ Премиерата на "Кој се плаши од Вирџинија Вулф" била на 13 октомври 1962 година, во режија на Ален Шнајдер (Alan Schneider), со Артур Хил (Arthur Hill) и Ута Хаген (Uta Hagen) во главните улоги (сите се од Actors Studio). Од денот на премиерата на њујоршки Бродвеј претставата во континуитет се давала 664 вечери по ред, што е преседан во историјата на современиот американски театар. Според оваа драма, во режија на Мајк Николс (Mike Nichols) е снимен и познат филм со Елизабет Тејлор и Ричард Бартон во главните улоги.

⁹⁵ "Кога ми рекоа дека ме сметаат за припадник на театарот на апсурдот, горчливо ме навредија, затоа што тогаш прв пат слушнав за тој поим и си помислив дека се однесува на оној театар што се создава во центарот на градот... Има ли нешто, си мислев во себе, што би можело да биде поапсурдно од театарот чии естетички мерила изгледаат вака: 'добра претстава е претстава што носи пари; лоша претстава (гнасна, гнасна, гнасна) тоа е претстава која не носи пари!'" (Edvard Olbi, *Koje pozorište je apsurdno?*, "Pozorište", Tuzla, 1970, br. 4, str. 430-431).

⁹⁶ Пристапот на Олби Кориган го оценува како "поинаква стратегија", во која тој ги одбегнува стапите на апсурдистите: "Ова не беше бегство, туку разлика во изразот". Приемот на Олби беше сличен со приемот на Ибзен. Некои

инхалација, којашто едноставно ја дишат обичните граѓани изложени на лексика, којашто самиот Олби ја смета за “политичка култура“. Неговиот обид да воспостави ново тематско интересирање во современиот американски театар ќе се набљудува како политичка можност што ги разбива прототипите во театарските теми, главно поврзани со сексуалноста и љубовта. Самиот Олби ќе каже дека “театарот на апсурдот, во смисла на тоа што е вистински современ театар, кој ја изложува човековата положба онаква каква што е, е реалистички театар на нашето време“.⁹⁷

Како и да е, во драмите на Олби, посебно по атентатот на Кенеди, кој ја шокираше демократската јавност во САД, ќе се појави таканаречен *ограничен оптимизам*, посебно во драмите “Американскиот сон“ (The American Dream) и “Смртта на Беси Смит“ (The Death of Bessie Smith). Ограничениот оптимизам на Едвард Олби всушност ќе претставува еден вид банкротирани театарски сциентизам, кој повеќе ќе го претстави Олби во духот на традиционалната американска социјална драматургија, отколку во духот на сатирата, алегоричката и етичката дебата, кои во времето на Виетнамската војна (1960-1975) стануваат општествена конвенција и смисла на бихевиоризмот. Во еден миг, не

критичари од тоа време го нарекуваа него “морбидна фантазија“, “трагање по сржта на слабостите“, а исто така е обвинет дека “ќе го уништи американскиот начин на живот, ќе го корумпира вкусот на театарската публика, ќе го поткопа националниот морал“ и дека ќе го уништи американскиот театар (види Роберт Кориџан, *Театарот во истрага по своето вистинско место*, op. cit., стр. 249).

⁹⁷ *Театарот денес*, избор и превод Кирил Темков, Скопје, Естетичка лабораторија при Филозофскиот факултет - Отворен театарски универзитет, 1976, стр. 11.

разбирајќи дека општеството создава свои правила, Едвард Олби се обидува да пишува дури и во стихови. Овој факт е битен во развојот на современиот американски театар, затоа што од него може да се забележи плаузибилноста и зависноста на самите негови создавачи од севкупноста на општествените промени.

Многу важно за американскиот театар од периодот на 70-тите години е тоа што воспоставува морални прописи, коишто не се само социјален факт, туку, во театролошка смисла на зборот, се наметнуваат како естетичка насока и проблем. За разлика од Европјаните, коишто најчесто го унапредуваат модернитетот на својот театар со воспоставување на нов тип театар, американскиот театар секогаш прави чекори коишто нема да бидат надвор од драмската акција и затоа, ако театарот на апсурдот можеме да го означиме како *литерарен*, тогаш со појавата на Едвард Олби еден од главните симболи во современата американска драма стануваат *акцијата*, којашто индиректно ќе биде метафора на тематската загубеност, и отуѓувањето, како основна концепција.

ПРАШАЊЕ: Зошто сте драмски писател?

ОЛБИ: ...Затоа што интуитивно тоа е единствената работа што знам да ја правам во уметноста.

ПРАШАЊЕ: Зар не бевте прво поет?

ОЛБИ: Ја прифатив поезијата, пробав со романи, пишував кратки приказки и есеи, и тие се многу лоши. Пробав да бидам композитор, пробав да бидам сликар и пробав да бидам дури скулптор. Но, тоа не одеше, па почнав да пишувам драми.

ПРАШАЊЕ: Зошто баш драмски писател?

ОЛБИ: Заради фактот што сум осамен. Јас мислам. Кога јас почнав да пишувам пиеси, открив дека ќе останам сам цел живот.

ПРАШАЊЕ: Рековте еднаш дека сте перфекционист. Дали мислите дека постои можност да се биде уште поперфектен?

ОЛБИ: Па, јас направив неколку грешки, чинам затоа што немав доволно време да мислам.

ПРАШАЊЕ: Во 80-тите години потрошивте многу време на воркшопови и на драми коишто ги започнавте па не ги завршивте?

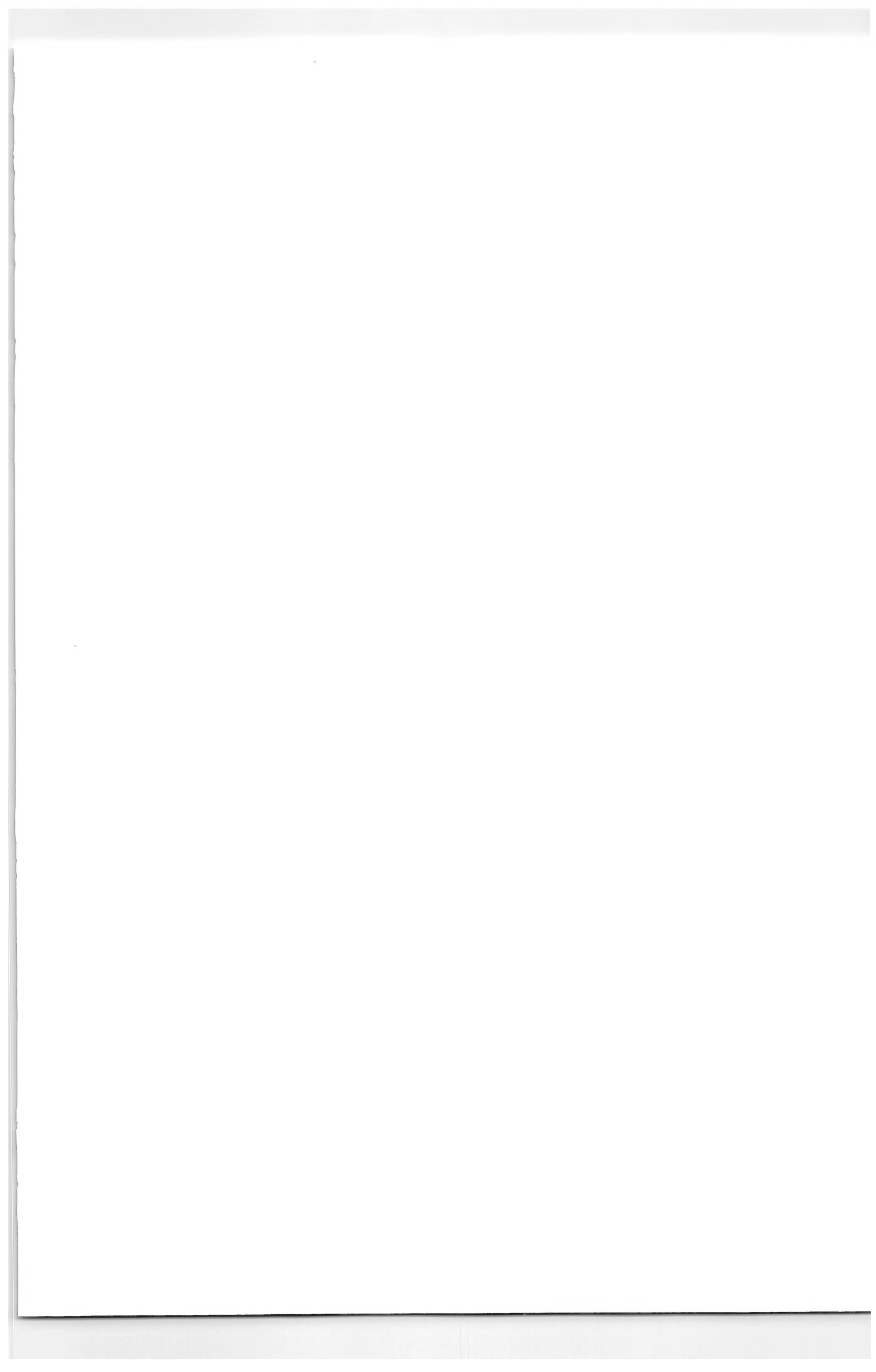
ОЛБИ: Тој збор го мразам - зборот "воркшоп". Кога тоа стана збор? Ве молам, одговорете ми, патем речено.

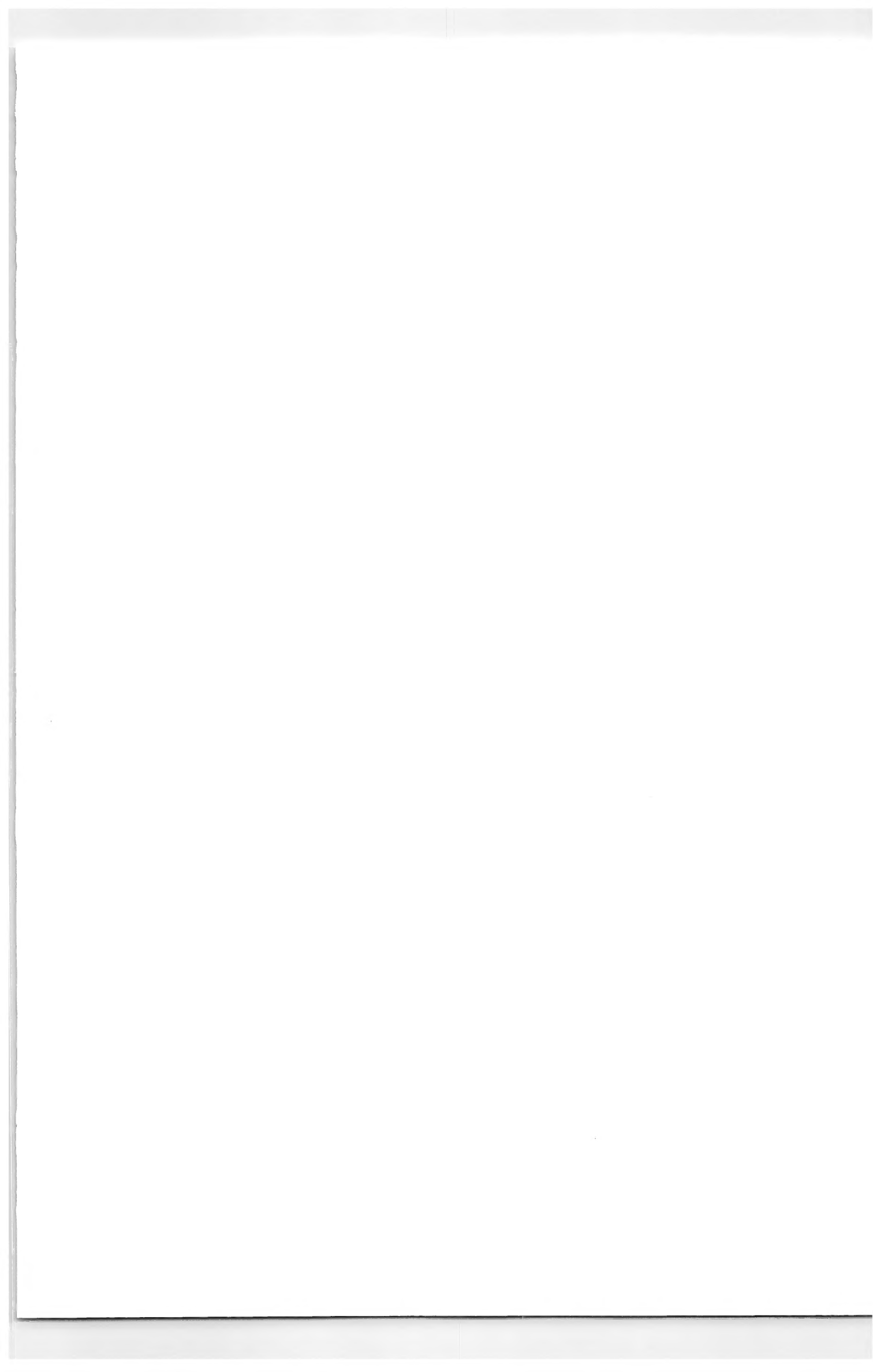
ПРАШАЊЕ: Дали е добро многу често да се коинцидира со драмите на Бекет?

ОЛБИ: Тоа е коинциденција којашто ги надминува драмите на Бекет. За ваша жалост, тоа е прифатлива судбина. Што сакате да добиете со ова прашање?⁹⁸

Кај творештвото на Олби станува видливо дека примарниот интерес на современиот театар ќе биде неговата интровертност. Тој сè повеќе се свртува кон себе. Тој сегмент од развојот на современиот американски театар ќе побара научна елаборација. Затоа, иако многу нови, драмите на Олби ќе заземат место во универзитетските репертоари и ќе бидат проучувани како духовна рефлексција на постатомската ера. Овие драми воведуваат нови принципи на театарското прилагодување, затоа што во нив се супституираат искуствата наместо симболите, а Олби ќе биде

⁹⁸ Интервју на Едвард Олби со Лоренс Маслон, уметнички директор на Arena Stage од Вашингтон во 1991 година, in: *The Playwright's Art. Conversations with contemporary American dramatists*, edited by Jackson R. Bryer, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 1995, p. 1-7.





заведен од Бекетовиот минимализам, па на одреден начин ќе ја неутрализира толку битната екстатична емоционалност во дотогашната драматургија на Тенеси Вилијамс или на Артур Милер.

За Артур Милер перцепцијата на сцената претставува простор каде што се изнесува трагичната смисла на животот. За Тенеси Вилијамс сцената е извор на романтичната чувствителност и со неа треба да се ламентира над животот. За Едвард Олби, пак, драмата е база со која може да се сугерира преиспитување на загубените вредности, односно трансформација којашто индивидуалните вредности ќе ги претстави како сегрегирани од општествените норми.⁹⁹ Перверзноста на инсистирањето да се напише комплетно реалистична драма всушност ќе доведе до *ајсолуџен натурализам*. Со тоа Олби се оддалечува од духот на нихилизмот, кој беше доминантен за повеќето современи театарски естетики. И кај овој расен драмски писател, на дело е моќта на театарот човекот секогаш да биде прикажан на работ на сопствените потенцијали.

Во естетичка и политичка смисла на зборот, еден небитен скок во развојот на современиот американски театар претставува фасцинацијата на Олби од кинескиот комунизам. Во неговата драма “Прашања за Претседателот Мао Цедунг“ (Questions for Chairman Mao Tse-Tung) со тој тип на драматургија ќе наведе на прескок од постатомска во *постпсихокалийџична проекција* за општеството. Акцијата, којашто беше симбол за статичната

⁹⁹ C.W.E. Bigsby, *Modern American Drama, 1945-1990*, op. cit., p. 136.

драматургија на Едвард Олби (во смисла на апсурдност), нема да може да ја возбудат други крупни историски настани, како смртта на Кенедиовци, убиството на Мартин Лутер Кинг. Самиот Олби, иако млад, ќе се конзервира во една структура, којашто самиот ќе си ја наметне со сопственото драмско искуство.

Во средината на 70-тите години Америка ги повикува назад либералистичките принципи. Ентропијата станува центар на естетскиот производ наспроти интуицијата. Во случајот на Бекет или на Пинтер, тоа значи дека зборовите се заменуваат со мизансцени. Во случајот на Олби најчесто позитивните квалификации на новото доба од 60-тите ќе се претворат помалку или повеќе во негативни експресији, коишто ќе предизвикаат сосема нов тип на *драмска интелелигенција*: крупните и патетични идеи за апокалипса, есхатологија и слични катастрофалистички погледи тој ги заменува со дневните проблеми на припадниците на средната американска класа. Неговите драми "All Over" и "Животот и смртта" (Life and Death) всушност ќе бидат еволутивен процес, а во современиот американски театар сè повеќе ќе ја имплементираат комедијата како жанр. Хуморот во овие драми ќе воспостави нови стандарди во денешниот американски театар. Неговиот спиритуален врв всушност ќе се претвори во популистички контакт меѓу гледачите, авторите и критиката.

Слабата иронија ќе биде заменета со длабока и акутна сентименталност, а ќе се продлабочува сарказмот, којшто уметноста во американски театар во 80-тите години ќе ја претвори во анархична семиотика. Во 1981 година Едвард Олби сепак ѝ се навраќа

на традиционалната вештина во современиот американски театар - драматизацијата, и прави брилијантна сценска адаптација на романот "Лолита" од Владимир Набоков, со тоа најавувајќи го сопственото интересирање за врвниот модернизам, којшто не ја користи уметничката убавина против животот, туку ѝ служи на дисциплините коишто го надградуваат искуството со емпирија, интелектуализам и хуманизам, а на тој начин отвораат простори за друг тип на современост.

Последните четири драми на Едвард Олби "Човекот што имаше три раце" (Man Who Had Three Arms), "Брачна драма" (Marriage Play), "Трите високи жени" (Three Tall Women)¹⁰⁰ и "Драмата на Лорка" (The Lorca Play) го претставуваат Олби како интернационално битен претставник на театарот, затоа што тој имплементира типично помодарски теми, кои варираат од естетичка анализа низ театарска форма на нечие дело до проблемот на отуѓеноста кај осамените старици во американската провинција.

За последните резултати на својата драматургија Олби вели: "Кога пишувате нешто, тоа го создавате од двете страни на вашиот мозок - од неговата свесна и од неговата несвесна страна, но секогаш треба да имате на ум дека тоа некој ќе го види и дека некој ќе помисли оти тоа е некакав ваш став. Ако некој актер или некој режисер ѝ додадат на драмата нешто, пак, од својот ум, тогаш нејзината интегралност ќе биде сè помала. Јас никогаш не

¹⁰⁰ Драмата "Трите високи жени" е поставена во Драмскиот театар во Скопје во режија на Димитар Станковски во сезоната 1996/97 година со Милица Стојанова, Лилјана Велјановска и Катерина Коцева.

би можел да ја преземам одговорноста за тоа и јас секогаш ќе мислам дека претставата може да биде инстант кредит на драмата. Единствена е причината, според мое мислење, за да се задржи интегралноста на драмата, заради која јас станав режисер и почнав да ги режирам сам своите драми. Јас видов дека е тешко кога пишувам некоја драма, а дека може да биде корисно кога ќе му помогнам некому да ја изведува таа драма... Затоа јас сум загрижен за себе и можеби затоа нивото на мојата драматургија ќе биде пониско отколку кај другите драматурзи... Идејата да се стави општеството на сцена никогаш нема да биде прифатена од самиот драматичар, затоа што секој писател на драми мисли дека општеството треба да ги опфаќа сцените и дека тие не доволни за да го прикажат уништувањето на една уметничка работа или, пак, сериозно да ја оштетат. Ако погледнеме што стори Елија Казан кога му ги менуваше драмите на Тенеси Вилијамс, ќе сфатиме дека Тенеси Вилијамс имаше извонреден комерцијален успех, но тој секогаш ја печатеше оригиналната верзија на своите драми, за тие да бидат сфатени како сериозна уметност.¹⁰¹

Според овој негов исказ ние можеме да заклучиме дека - иако Едвард Олби беше прогласен за водач на најновото театарско движење, а тој сметан за најголем талент - сепак тој повеќе сака на себе да гледа како на сериозен литерат и филозоф отколку како само на театарски автор. Олби и неговиот театар ќе

¹⁰¹ *The Playwright's Art. Conversations with contemporary American dramatists, op. cit., p. 15-16.*

останат доследни на театарскиот ракурс којшто се создава низ епохите во современиот американски театар.

Денеска тој се бави со предлошки за сцена¹⁰² и неговата драматургија веќе не ја култивира силата на старата гарда на современите драматичари, туку стана непоетична и директна драматургија, некомпатибилна со мајсторството на цврста структура, со којашто тој се појави веднаш по Тенеси Вилијамс и Артур Милер. Едвард Олби станува синоним за трендовски документарист, но во смисла на документаристичко следење на естетичкиот тренд, а не на документаристиката како израз во реалистичката драматургија. Иако има ангажман на постојан драматург во еден од најпознатите театри на светот, њујоршкиот Signature Theatre, и иако е редовен професор на Универзитетот во Хјустон во Тексас, Едвард Олби продолжува со одбирање на моменталната драмска мода наспроти личната концепција за модерен театар. Тој ја ужива светската слава на најпознат жив американски автор, добитник е на Пулицеровата награда, на наградата “Тони“, на гран-при од Берлинскиот фестивал и е награден со златен медал од Американскиот институт за литература. Едвард Олби е синоним за модерен американски театарски деец. Тој останува активен креатор, а неговите есенцијални и прагматични реформи во организацијата на современиот американски театарски живот 80-тите и 90-тите години се голема реформа во ширењето на театарот низ сиот простор на САД.

¹⁰² Неговиот последен личен материјал се фрагменти во форма на либрето за Concerto Grosso од 1993 година.

ЛИВИНГ

Меѓу двете светски војни голем број европски театарари, посебно во Германија и Франција, воведуваат репертоар којшто го нарекуваат *авангарден* театар. Тој тренд го инспирираат големите идеи, посебно во Германија, на неколку современи левичарски филозофи, како Карл Корш и Валтер Бенјамин, или пак, како во Франција, на современите уметници од типот на Пабло Пикасо или на Антоанен Арто. Како водечка личност на европскиот авангарден театар во неговата практична реализација се јавува германскиот режисер Ервин Пискатор.

За време на Втората светска војна Пискатор, како и дузина други европски писатели, сликари, интелектуалци воопшто, живее и работи во САД.¹⁰³ Неговата секојдневна комуникација не е строго концентрирана во некоја избегличка комуна од Европа, туку развива извонредно битни и креативни врски со современите американски музичари, сликари и танчери. Под негово големо влијание се неговата најблиска соработничка Јудит Малина (Judith Mallina) и во тоа време неафирмираниот њујоршки сликар, кој себеси се нарекувал “Експресионист“, Џулиен Бек (Julian Beck). Тие формираат театарска трупа, којашто во своето име ќе го користи зборот “постојан“ (living) театар, а не театар што трае додека се изведува претставата.

¹⁰³ За Пискатор, види белешка на стр. 44.

Почнувајќи со работа во 1947 година, оваа труппа од 1949 година се нарекува The Living Theatre. Најпрвин ги проучуваат основните естетички ставови на францускиот теоретичар, актер и писател Антоанен Арто (Antonin Artaud, 1896-1948). Нивна библија станало неговото естетичко дело “Театарот и неговиот двојник“ (Le Theatre et son double), едно современо дело, излезо во 1938 година. Новите театарски дејци ги парафразираат грубо основните идеи на Арто за создавање еден *нелинџерарен* театар, односно на засебен сценски јазик.¹⁰⁴ За таа своја цел ги земаат во тоа време најавангардните европски драматичари и поставуваат репертоар од претставите: “Оној кој вели Да и оној кој вели Не“ од Бертолт Брехт, “Кралот Иби“ од Алфред Жари, “Зоната на сеништата“ од Стриндберг. “Орфеј“ на Жан Кокто, “Слугинки“ на Жан Жене, “Вечерва импровизираме“ на Луици Пирандело и други дела, кои веќе биле популарни во Европа, а дотогаш речиси непознати во Америка.

Значи, на самиот почеток, Ливинг театарот имал амбиција да биде една авангардна сцена, којашто ќе изведува современи автори и естетички ќе се вклопи во социјално ангажираните идеи

¹⁰⁴ “Идејата за претстава изградена директно на сцената ги обесхрабруваше продуцентите и изведувачите на преформансите, тоа наметна да се открие еден активен јазик, толку активен и анархичен, каде што вообичаените лимити на чувствата и зборовите ќе станат трансцендентни. Во секоја пригода јас инсистирав, да кажам, дека театарот мора да сублимира мизансцени и сè што не е специфично театарско: лудило, перверзија, реторика, атипоезија и позитивизам - тоа е, што би се рекло, иднината на западниот театар“ (Antonin Artaud, *Mise en scène' and Metaphysics*, in: *The Routledge Reader in Politics and Performance*, edited by L. Goodman with Jane de Gay, London - New York, Routledge, 2000, p. 100).

на модерната театарска уметност во средината на векот. За таков тип театарска практика Дивињо укажува дека се јавува тогаш кога “техничките, стопанските и општествените промени, кои забележливо дејствувале во традиционалното општество, ќе предизвикаат длабоки пореметувања во неговата структура“.¹⁰⁵

Но, Ливинг театарот почнува да живее на еден специфичен начин, којшто можеби повеќе ќе придонесе за нивната интернационална слава отколку самите естетски успеси. Под влијание на артоовската нелитерарност и на проучувањето на експресијата којашто ја наметнува Брехт со својот епски театар, Ливинговците (за кои почна да се користи ова име за да ги означат не само како творци, туку и како личности) почнуваат да дејствуваат и како *експериментална трупa*, којашто со театар ќе се занимава 24 часови на ден. Тој театар тие го нарекуваа *non-fictional*, односно театар во којшто се спроведува есенцијален однос кон стварноста. Во ваков театар актерите не играат претстава, туку со полна свест 24 часови дневно *живеат во театарска акција*.

Идеите на Арто за тотален театар и нов сценски говор, според познатиот американски актер и теоретичар Кристофер Мјуреј, најексплицитно функционираат кај Ливинг театарот. “Тие идеи си најдоа свое место во театарската историја низ една етаблирана фирма, каква што е Ливинг театарот.... Ние ќе видиме дека се инхибирало едно глобално театарско село, коешто воопшто не е изненадување, туку креира и создава театар еднакво

¹⁰⁵ Žan Divinjo, *Sociologija pozorišta*. Kolektivne senke, Beograd, BIGZ, 1978, str. 767.

интеркултурален и покомплексен отколку што се егзотичните географски пунктови“.¹⁰⁶

Овој живот ги претвора Ливинговците во една пред-хипи дружина, којашто непосредно пред нивното протерување од САД во 1968 година ќе достигне бројка од 2.000 членови. Нивното тогашно театарско дејствување конвенционалниот театарски мејнстрим ќе го нарече епидемично дејствување.¹⁰⁷

Тоа дејствување на Ливинговците има неколку базични естетички постулати. Три од нив се најбитни за да се согледа и проучи нивната поетика.

Прво и најсвојствено за ливинговската практика и теорија е таканаречената *ритиуална* основа на спектаклот. Под ритуална основа на спектаклот тие подразбираат мултиплицирање на разнородни театарски форми, коишто се мешаат како културни кодови, преземени од различните делови на светот, според настаствијата на Антоанен Арто. Основната цел во овие танци е да се избрка, според примерот на старите цивилизации, омразата надвор од личноста.

Втората основа на нивната естетика е *антилиитературноста*, којашто станува својствена во мигот кога ги напуштаат првичните идеи да бидат репертоарен драмски театар на авангардни текстови, што главно е детерминирано од нивната non-fictional актерска игра.

¹⁰⁶ Christopher Murray, *Introduction to Part Three*, in: *The Routledge Reader in Politics and Performance*, op. cit., p. 88.

¹⁰⁷ Slobodan Selenić, *Dramski pravci XX veka*, Beograd, Umetnička akademija, 1971, str. 188.

Третата основа на ливинговската практика е инсистирањето на *партисипација*. Под тоа тие подразбираат однос кон просторот каде што се изведува спектаклот, затоа што според Арто и според Ливинговците не треба да постои сценска рампа, којашто ќе ја дели публиката од носителите на спектаклот. Затоа се инсистира на заедничка *размена на енергии* меѓу гледачот и уметникот.¹⁰⁸

Димензијата на овие три основи покажуваа дека во нивното дејствување не станува збор за естетичка акција, туку пред сè за *политички ангажман*. Тој политички ангажман се состои во директна имплементација на неколку анархистички теории, коишто се парафраза на учењето на Кропоткин и Прудон. Кропоткиновата етичка теорија за солидарноста тие ја издигнуваат до инстанца на глобална филозофска идеја за комунитарен федерализам, во кој особено ќе биде истакната димензијата на вчувственост на уметничките ставови.

Нивниот перформанс¹⁰⁹ станува простор каде што еkleктички се вметнуваат разнородни идеи за покрупни социјални ангаж-

¹⁰⁸ Оваа современа идеја за партиципација како размена на енергии - но, пред сè во културна смисла - ја спроведуваше и Отворениот театарски универзитет, акција на Естетичката лабораторија на Филозофскиот факултет во Скопје од 1975-1984 година (види Кирил Темков, *Естетичка лабораторија на Универзитетот во Скопје*, во: *Панорама на естетичките идеи од втората половина на XX-от век*, избор Георги Старделов и Кирил Темков, едиција на Естетичката лабораторија, "Современост", Скопје, 1981, бр. 2-3, стр. 234 и н.

¹⁰⁹ Покрај аспектот на времето, основна карактеристика на уметноста на перформансот е "употребата на реалноста во еден креативен контекст. Оваа реалност може веднаш да се претстави и доживее, но можно е и нејзино претставување во изменета форма со технички средства или дури 'интензивирани во една неприродна состојба'... Перформансот честопати е сама уметност која е реалност и околина на самиот уметник. Интензификацијата на реалноста значи: засилено набљудување и врамување на дневниот живот и

мани. Ги отвораат темите на феминизмот, смртната казна, слободите на сексуалните убедувања, на организирањето во слободни граѓански здруженија. При тоа не се повикуваат директно на некоја политичка идеја или група. “Губејќи ја конвенцијата од актер-толкувач на лик, перформерот се претставуваше самиот себе како сексуално, движечко и тактилно тело, сакајќи на публиката да ѝ раскажува идеи, при тоа уривајќи ја бариерата меѓу сцената и публиката. Колективниот театарски акт, што го прикажуваа експерименталните групи, како онаа на Бек и Малина, најчесто теоретичарите го доживуваа како театар со политичка карактеристика. Многу од раните експериментални групи со своите перформанси предизвикуваа бурни дебати, а перформансот стана по дефиниција опозиција на театарот со структура и конвенција.”¹¹⁰ Всушност, радикалните театарски творци во повеќето индустриски општества во XX век сметаат дека “улогата на актерите е во тоа да ја *пресврџаат драмата* која ја изведуваат, доколку се работи за стара драма, или да ја *драматизираат и играат во чиста состојба*, што самото по себе добива субверзивна и оспорувачка сила“. Таканаречените хепенинг и перформанс се “обид да се драматизира либидото и спонтаноста“.

експозиција на ненормалните појави...” (Вини Кајзер, *Уметничката креација во видео-уметноста и перформансот*, во: *Панорама на естетичките идеи од втората половина на XX-иот век*, избор Георги Старделов и Кирил Темков, op. cit., стр. 255.

¹¹⁰ *The Routledge Reader in Politics and Performance*, edited by L. Goodman, London - New York, Routledge, 2000, p. 68.

Тие театарски изрази започнуваат во моментот кога актерот ѝ се препушта на чистата игра.¹¹¹

Самиот факт што веднаш по “протерувањето“ на Ливинговците од САД започнува и нивната фрапантно голема слава како театарска трупа, ги обележува другарите на Џудит Малина и Џулиен Бек како најстари перформери, кои ја напуштаат класичната сцена и излегуваат со перформансот по европските хаустори, плоштади и фестивали. Од тој период постојат неколку битни претстави, коишто во естетичка смисла го поместуваат доживувањето на перформансот не само како некаков протестен акт, туку и како засебна естетичка целина. Тоа се должи на фактот што non-fictional односот кон актерската игра го издига секојдневниот живот на припадниците на Ливинг театарот на ниво на шаманизам, па тие себеси се доживуваат како изведувачи-свештеници, чија единствена цел е да го променат човекот, не во неговата емоционална форма, туку во неговото супер-его. Односно, The Living Theatre секогаш укажува дека востановената општествена практика мора да се унапредува и подобрува. Два нивни перформанси се битни за тоа.

Првиот перформанс е во форма на мировен процес и го изведуваат пред сите затвори во САД во мигот додека се извршува смртна казна врз некој осуден. Тој перформанс го нарекуваат “Не во мое име“ (No in My Name).

Вториот перформанс го нарекуваат “Анархија“ и со него тие доаѓаат во директен конфликт со локалните власти, односно со

¹¹¹ Jean Duvignaud, *Glumac*, op. cit., str. 45.

Секретаријатот за згради на градот Њујорк, кој нивниот простор го прогласува за “непостоечки de iure“, иако тие de facto продолжуваат да работат и да подготвуваат перформанс на истото место според Брехтовата верзија на Софоклеовата “Антигона“. Со тој перформанс сакаат да докажат дека и перформансот, како и театарот, мора да содржи *идеја за ирејсшава*, која единствено може да се открие низ трагична ритуална акција, на којашто ѝ претходело некое рационално искуство за одреден човек во некоја ситуација, којашто всушност не била продукција на мечтата. Во ултимативна смисла, тие инсистираат гледачите, т.е. аудиториумот којшто ја восприема нивната претстава, да се однесуваат како една форма на религиски верници, но не како конгрегација којашто е под некоја ритуална обвивка, туку тие гледачи да се емоционално екстатични во однос на она што го гледаат, слушаат или доживуваат. Затоа и пуританскиот и конзервативен театарски свет смета дека Ливинговците се носители на некои деструктивни идеи, што го објаснуваат и со фактот што околу нивната дејност се вплеткуваат и фаами за лесните дроги, слободната љубов и сè она што е предворје на хипи-движењето.

The Living Theatre е активен учесник и во крупни историски настани на светската мапа. Точно во 1968 година тие ќе се најдат во парискиот театар “Одеон“ среде студентската револуција. Во ниту еден миг не се двоумат да земат активно учество, но ги возбудува фактот што студентите ги користат слоганите на надреалистите, а не создаваат сопствена реторика и идеологија, којашто би произлегла од тој драматичен револуционерен миг. Во

тие околности членовите на Ливинг театарот преземаат акција на своја рака, којашто всушност е интелектуален крик наспроти прагматичната перспектива што ја понудува светот на тогашната младина. Иако за останатите бунтовници било неразбирливо што прават Ливинговците, тие во најдраматичните мигови ја заземаат сцената на театарот “Одеон“ и играат спектакли коишто треба да бидат крик против револтот. Тие се секогаш против. Биваат наклеветани кај властите, кои прават обид да им биде одземен комфорот на еден вистински театар, но за возврат Ливинговците се вклучуваат со своите перформанси на улиците, каде што се демонстрира и се бие жестоката битка со париската полиција. Со други зборови, поттекст на овие настани е да се потсети дека дистрибуцијата на моќта на театарот е можна и кога тој е “функционален“, односно кога тој е дел од револуцијата што се одвива тука и сега. Нивното “Авињонско соопштение“ е еден од бележити документи за социјалната функција на театарот и на современата уметност:

“...Дојден е часот уметноста да е ослободи и да се одрекне од поддршката во добата на понижувањето и експлоатацијата.

Дојден е часот да се каже Не! пред и последните зраци на нашата чест да отидат во неповрат.

Дојден е часот кога нашата уметност повеќе не може да се употребува за да ги претставува авторитетите чишто постапки се спротивни на она во што веруваме ние“.¹¹²

¹¹² *Авињонско соопштение* на Ливинг театарот од 28 јули 1968 година, во: *Театарот денес*, избор и превод Кирил Темков, op. cit., стр. 14.

Теоретичарите на новиот театар откриваат дека промената на театарскиот простор, на што инсистираат Ливинговците, има пошироко политичко значење. Цврсто врзан за еден естетички идеал, во форма на театарска “кутија“, стариот театар небаре престанал да се развива. “Тој затворен простор, кој служел како прибежиште и уточиште за мртви митови и скаменети симболи претставува во истот мит еден естетички образец за типот на општеството во којшто е создаден“. А празниот простор е израз на новата театарска и политичка слобода, тој претставува единствена рамка во која “може да се изрази секој драмски писател и секој експеримент“.¹¹³

Ливинг театарот прикажал повеќе од 80 постановки на 4 континенти, кои ги изведуваат на 8 јазици, а во периодот помеѓу 70-тите и 80-тите години, кога имаат најголема светска слава и формално не се повеќе американска театарска труппа, во нивната работа учествуваат актери и други уметници од 25 земји. Во тоа време Ливинг театарот, независен во материјална и естетичка смисла, станува најбитна фестивалска атракција, којашто подготвува перформанси по менаџерска нарачка. Така настануваат продукциите на нивните најзначајни перформанси, како што се “Франкенштајн“, “Рај сега“ (Heaven Now) и “Археологија на сонот”.

Секоја засебна продукција претставуваше пресечен вектор помеѓу длабоко вербалното и најдлабоко психологизираното во американската драма. Ливинговците отстапија од формалната

¹¹³ Žan Divinjo, *Sociologija pozorišta*. Kolektivne senke, op. cit., str. 533.

надградба на која било уметност во постоечката продукција и во една одредена смисла на зборот претставуваа континуитет меѓу социјалниот театар и улицата. Секако Ливинг театарот стана највисоката политизација што театарската сцена воопшто ја демонстрирала. Затоа се случуваше Ливинговците да бидат репресирани и апсени заради голотија, а самиот Ливинг театар да доживее да биде плукан на улиците на Њу Хевен или, предизвикувајќи ги властите и владата на Бразил, да биде прогонуван и протеруван од странски земји.¹¹⁴

Ливинг театарот одигра најзначајна улога во еден од клучните мигови по прашањето на насоките и функционирањето на современиот американски театар. Најпрвин, како група, Ливинговците се битни затоа што ги привлекоа најмодерните поети, нови писатели, музичари, сликари кон барање на нови форми на театарската продукција. Од друга страна, пак, загрижени за опстанокот на современиот театарски израз, тие воведоа сосема поинакви структури или нов јазик на театарскиот простор, со тоа, всушност, предводејќи ја естетиката на неконвенционалниот или алтернативниот театар.

Во тоа време како нивни поддражавачи се појавуваат Ричард Шекнер, режисер на Performance Group, и Џозеф Чајкин, основач на The Open Theatre. Ако се знае дека обајцата настапувале и соработувале во Ливинг театарот, тогаш е јасно во која насока ќе се движи развојот на американскиот алтернативен театар. Според примарното интересирање на Шекнер и Чајкин, тие за чекор

¹¹⁴ C.W.E. Bigsby, *Modern American Drama: 1945-1990*, op. cit., pp. 235-236.

натаму, за разлика од Ливинговците, кои за парабаза на нивните перформанси го имаат Антоанен Арто, ги земаат основните филозофски поставки на модернистичките теории за театар на Елиот и на Брехт и навлегуваат во некои теми, коишто ги провоцираат Ливинговците повторно да се навратат на натуралистичките спектакли од 60-тите години и да продуцираат повторно перформанси кои ќе форсираат идеи коишто ќе го преиспитуваат есенцијалниот американски оптимизам.¹¹⁵ Наспроти него тие се еден дионизиски неконтролиран театар, во слава на анархијата, којшто ќе изврши и литературно поместување, бидејќи ќе ги сублимира *невротичниите* и *социјалниите* теми, кои во тоа време се главна тема на повеќето модерни американски драми. Нивната иронија станува еден вид граѓански отпор, којшто ги зема во одбрана репресираните, а понекогаш и оние кои репресираат, бидејќи, според нив, редот во социјалниот систем не доаѓа сам по себе, туку некој го создава, а тој некој е сепак само човек.

Џулиен Бек верува во моќта на театарот да ја поттикнува логистичката и карневалската слобода, којашто ќе го ослободува светот од константна нервоза. Таа нервоза ја создаваат големите неправди на војната, отуѓеноста и недостигот од солидарност. Затоа Џулиен Бек ја поттикнува слободата на создавањето независни трупи, кои нема да влезат во шемата на традиционалните продуценти. Според тоа, Џулиен Бек е битен во новата мапа на новата театарска продукција. Покрај театарите на Шекнер и

¹¹⁵ Џулиен Бек и другите Ливинговци настапија во филмот "Лет преку кукавичјето гнездо" на Милош Форман, снимен во 1972 година, како изразита критичка анализа на современиот социјален оптимизам.

Чајкин, тој е поддржувач и промотор на San Francisco Mime Troupe, на The Bread and Puppet Theatre¹¹⁶, на трупите на Амири Барака¹¹⁷ и Луис Валдез¹¹⁸ и на сè она што значи парадигма на современиот независен театарски израз.

Тука го откриваме феноменот на *етничкиот театар*, како составен дел на современиот американски театар. Тој се разви во 60-тите и 70-тите години со помош од јавните и приватните фондации. Таквите трупи настапуваа главно на локалните сцени. Ги има по многу универзитети, а најчесто нивна тема се дела на етнички драмски писатели и актери.

Во 1985 година умира Џулиен Бек, па Џудит Малина за свој корежисер го поставува Ханон Разников, како најстар член на Ливинг театарот, којшто внесува поинаков тип на работа. Тие се концентрираат на Менхетен, со постојана сцена на Третата улица и стануваат активен дел од оф-оф-Бродвеј продукцијата, но повторно доаѓаат во судир со Секретаријатот за згради, па

¹¹⁶ Питер Шуман (Peter Schuman, р. 1934), основач на прочуената американска театарска труба “Леб и кукли“, еден од соработниците на Џулиен Бек, за естетиката на својот театар цели: “Ние го отфрламе просторот на традиционалниот театар... Секоја пиеса треба да се одигра на секое место, за делото секогаш да биде поинакво...” (види *Театарот денес*, избор и превод Кирил Темков, ор. cit., стр. 13).

¹¹⁷ Амири Барака (Amiri Baraka, р. 1934), афроамерикански поет, есеист и драмски писател, кој во 60-тите години беше лидер на афроамериканското револуционерно уметничко движење. Основач е на Black Arts Repertory Theatre во Харлем во 1966 година. Во средината на 70-тите години го отфрла црнечкиот национализам и ја пишува својата најпозната драма “Движење на историјата“ (The Motion of History, 1975).

¹¹⁸ Луис Валдез (Luis Valdez, р. 1940), режисер и писател, еден од активните членови на San Francisco Mime Troupe и на Chicano Theater, еден од најгорливите застапници на идеите на Бертолт Брехт во САД. Негова најпозната пиеса е мјузиклот “His bandido“ (1983), базиран врз мексикански фолклор. Станува светски познат како автор на филмот “La Bamba“.

применуваат една тактика: подготовките на претставите како отворени проби ги вршат на европските фестивали како перманентна турнеја, а самите премиери ги даваат во Њујорк. Од 1994 година наваму Театарот е растоварен од каков било естетички експеримент и сите негови театарски акции се во функција на политичката идеја што ја застапуваат и своите претстави ги даваат само во случај на конкретна политичка акција.¹¹⁹

Авангардноста на Ливинговците од 60-тите години придонесува за комплетна трансформација на аудиторiumsката сензибилност, којашто подоцна, во следните децении, не очекува од претставата само да ја насмее или расплаче, туку и да ѝ го *возбуди духот*, којшто нема да биде изложен на катарзичен притисок. Напротив, низ рационална апсорпција на она што го доживува, гледачот ќе биде поттикнат да се чувствува послободен и повеќе вреден. За тие идеи Џулиен Бек ќе му даде предност на телото на актерот, како основно изразно средство во театарската претстава и како можност за поуниверзална комуникација. На сцената често ќе се претставува конструиран судир меѓу дионизиската димензија на танцот и она што го нарекуваме аполониска обмисленост на литературата.

¹¹⁹ Почнувајќи од 1993 година, членовите на Ливинг театарот го заземаат просторот низ Ист Вилиџ, каде што престојуваат бездомници, и почнуваат да изведуваат претстави базирани врз поезијата што ја пишуваат бездомниците од соседството. На тој начин се ангажираат во класичната социјална борба за спасување на бездомниците со театар наспроти социјалните програми на властите. Види Don B. Wilmet, *Cambridge Guide to American Theatre*, op. cit., p. 234.

Основните идеи на Џулиен Бек и Џудит Малина ќе ги предизвикаат подоцнежните мајстори на перформансот, како Ли Брауер, Ричард Фореман и Роберт Вилсон, коишто секогаш во своите спектакли ќе ја користат формата на партиципација на публиката. Нивниот фокус на интересирањето нема да биде развојот на некаков посебен естетички дискурс, туку ќе се навраќаат на процесот на перцепцијата на светот, којшто треба да се менува за да биде помалку нервозен и поисполнет со љубов. Тоа е една од поуките на Ливинговците.

СОНИШТА И СТРУКТУРА

(Роберт Вилсон)

Од почетокот 60-тите година, Њујорк го зафаќа ферментот на зреење на иновативната, напрегната култура. Таа беше еклектична, имаше во неа компресија и експлозија на новата музика, на новиот филм, на новите сликарски експерименти, на новиот дизајн, на вкупните нови интелектуални, сознајни и научни, психолошки и етички пројави и тенденции.

Во тоа време 21-годишниот Роберт Вилсон станува битно име со својата ликовна инсталација, којашто ја одржува на полињата во државата Охајо, инсталирајќи 600 телефонски говорници како 600 засебни перформирачки пиеси. Тоа беше експериментално време, кога и главните медиуми себеси се нарекуваа експериментални медиуми, а кога главна естетичка карактеристика беше формата наречена “live art”, што почна да се развива како нов правец во Соединетите Американски Држави помеѓу 60-тите и 70-тите години.

Тој тон на *живојна уметност* најде свое место и во театарот, а бидејќи стануваше збор за комбинација на повеќе артистички жанрови, концентрирани во сценска изведба, тој театар беше наречен со ликовно име “theater of visions”.

“Јазикот е маргинализиран, како Вилсонова реакција против зборовите, коишто се само еден кат во единствената литературна

структура. Тие се толку далеку од фрагментите и деталите и секогаш ќе надоаѓаат само како транспарентни зборови... Вилсон бара едноставна логичка кохеренција на заплетот, карактерите и јазикот, бидејќи тој сака нив да ги стави под своја контрола наспроти сликите. Вилсон ги започнува перформансите со слики, коишто ги создава неговата трупа и тие слики имаат за задача да влезат директно во мозокот на гледачот, но не да се вовлечат активно, туку да бидат на нивото на имагинацијата во умот. Хуманизмот на овој театар не е лажен, тој е субјект и процедура и затоа ја прави публиката активна. Иронијата, пак, доаѓа оттаму што станува збор за комплетна интелектуална вовлеченост на публиката, таа ќе биде исполнета гномички низ една трансиндуктивна проба, која едновремено ќе биде и претстава, нешто како театарско *perpetuum mobile*”.¹²⁰

Во американското општество тогаш владееше френетична борба за мир, во којашто главните пораки беа да престанат бомбардирањата во Виетнам и да почне да се зајакнува свеста за човековиот индивидуален опстанок. Новата генерација уметници, низ своите креативни трудови, се фиксираше да наметне мислење за смислата на животот.

Едноставно, мораше да дојде до групирање на уметничките видови и до создавање на нови светови, коишто ќе ги прикажуваат комбинациите меѓу театарот и сликарството, филмот и архитектурата, или меѓу кои-годе било две уметности меѓусебно. Тоа е и

¹²⁰ C.W.E. Bigsby, *Modern American Drama, 1945-1990*, op. cit., p. 247.

време на интернационализација на најмодерниот театар. Насекаде во Европа и во Америка се следат искуствата на Жари и Арто, се создаваат нови експерименти, како оние на Питер Брук, Гротовски, Еуџенио Барба. Врз тие искуства се гради и најавангардната линија во современиот американски театар. Еве како во литературата е опишано тоа бурно проникнување на идеи и естетички проседеа: “Еуџенио Барба беше ученик на Гротовски, а Чајкин на Џулиен Бек, а Гротовски, Брук и Чајкин беа соработници во исти проекти. Питер Брук работеше со Чарлс Маровиц, чишто Open Space Theatre ја продуцираше првата голема драма на Сем Шепард; и Шепард соработуваше со Чајкин, а Хајнер Милер соработуваше со сите, за да им се придружи на силите на нео-надреалистите на Роберт Вилсон во 80-тите години. Овие интерконтинентални главни линии на авангардистичкото движење вклучуваа и уште многу многу други имиња”.¹²¹

Роберт Вилсон (Robert Wilson, р. 1941), кој во својата базична уметничка агенда сепак започнува како современ сликар, ги прави најекстремните исчекорувања во комбинирањето на уметностите. Своите инспирации почнува да ги остварува со модерниот сликар Рејмонд Ендрјус (Raymond Andrews), кој кон крајот на 60-тите години, оставајќи ја публиката без здив, се наметнува како парадигма со оригинална иконографија наспроти митологизиранiot Енди Ворхол. Додека овој бард на поп-артот со своето интересирање за демистификација на големите симболи на време-

¹²¹ Christopher Innes, *Avant Garde Theatre*. Themes and definitions, in: *The Routledge Reader in Politics and Performance*, op. cit., p. 71.

то и на современиот живот (како Мерлин Монро, Мао Це Тунг или Кока-кола) постигнува ефект на *индустриска естетика*, Ендрјус ги поместува современите естетички норми кон прикажување на сопствената уметност како “мрежа“ (network), која секогаш мора да содржи уникатни перцепции и визии, кои не се повторуваат, а при тоа отстапуват од секаков вид на реалност.

Инспириран од работата на својот колега и пријател, Роберт Вилсон во 1969 година ја поставува “претставата“ “Кралот на Шпанија“ (The King of Spain), коешто е прво театарско дело означено во театарската јавност како “нелогично“ (outside).¹²² Всушност, станува збор за *сценска акција*, во којашто нема заплети, дијалози, карактеризации, жанровски одредници, ниту, пак, некаква миметичка целина. Едноставно, станува збор за *активност* на различни типови на дејства, изразени преку луѓе коишто прикажуваат *визии од сонинијата*. Овие слики една со друга немаат никаква логичка поврзаност, а во “Кралот на Шпанија“ Боб Вилсон демонстрира дека и тотална визуализација е можна и внатре во самите слики. Тој покажува како во една трпезарија од викторијански стил артистот на сцената може да пали само свеќи и тоа да биде возбудлива театарска креација. Покрај артистот што пали свеќи, еден атлет во шорц може да трча бесконечно во место на сцената, барајќи го своето загубено парче храна. При тоа сликите на сцената се надополнуваат со нови исечоци; тие се индивидуални и не зависат една од друга. Тоа

¹²² Colin Counsell, *Signs of Performance. An Introduction to Twentieth-Century Theatre*, op. cit., p. 180.

е претстава на Вилсоновата персонализација на главните естетички идеи што тој ги наметнува на новата њујоршка сцена. Со аргументите што тој ги понудува како нов сценски израз Вилсон ги замислува театарските луѓе и тие почнуваат да се вртат од дескрипција на надворешниот свет кон создавање на внатрешни кули од разни креации, пред сè инспирирани од личната емоција на авторот.

Боб Вилсон се обидува во овие *креативни трудови* (creative works) да го вовлече секој член на публиката, со тоа што му овозможува емпатија само со инструментот на визуелизацијата. Тој ги користи апаратите на *сценичноста* наспроти литературноста и драматиката на дотогашниот театар.

Токму во овие рани продукции Боб Вилсон ја пласира својата авторска филозофија, која ја ограничува во синтагмата *имагинативно е евидентно* (imaginative is evident).

За да успее во својот стремеж на перманентното *создавање ново*, Роберт Вилсон ја формира и станува уметнички директор на тетарската компанија што ја наречува Byrd Hoffmann School of Byrds, којашто ја посветува на работата на својот учител по танц Бирд Хофман, со кого што го надминува сопствениот детски проблем пелтечењето. Идеите на оваа компанија се длабоко фројдистички инспирирани и тие немаат некои специјални естетички концепции. Едноставно, Вилсон сакал да ги натера членовите на Компанијата да го трошат своето време не за да бидат полусовршени танчери, актери и слично нешто, туку да се ослободат од својата детска психопатологија низ нешто што тој

не го нарекува "метод", туку *not to 'act'* (неглумење). Според дотогашното разбирање на уметноста тие можеле само веќе конвенционалниот танц да го направат уште поконвенционален, или начинот на актерски израз уште попластичен. Затоа Роберт Вилсон бара дистинктивни патишта во таканаречената *интеррејтивна слобода на прикажувачиите*.

Како и големите претходници во театарот на XX век Арто, Брехт, Пирандело, така и Вилсон се свртува кон функционалноста или природноста на она што сосема е некомпатибилно на западните општествени норми и затоа своите перформери ги наведува да го проучуваат одот и гестикулацијата што постојат во африканските или во азиските општества, за да можат сопствените тела да ги претстават како културен предизвик, односно ги насочува кон барање на споредбеност на различните човечки култури, дотогаш неоткриени за просечниот западен човек.

Овој тип на работа, веќе познат во театарската естетика¹²³, се нарекува *идеосинкретичка кинезика*, односно миметичките кодови се користат самите како клуч за читање на нешто што дотогаш критиката или естетиката го нема дефинирано. И затоа се бара начин како да се постигне еквивалент меѓу она што се случува на сцената, меѓу она што го познава театарската естетика и она што го разбира самата публика. Наједноставно објаснување е: *сè е ново*. Станува збор за испрекинатост во традицијата, за декодификација на танцовачките перформанси, комбинирани со

¹²³ Такви се истражувањата на Гордон Крејг, или на Бертолт Брехт, или на Антонен Арто на културните и актерските искуства и форми на азискиот театар или на другите светски претставувачки практики.

спектакуларноста на сценографијата, а всушност се етаблира нов сценски естаблишмент, означен како далечна, природна грациозност, т.е. како *убавина сама за себе*.¹²⁴

Во одредена смисла на естетичко наследство и критика, Роберт Вилсон е зачетник на театарскиот лар-пур-лартизам, односно сцената значи онолку колку што е нова сама за себе. Воден од инстинктите, тој ја прекинува соработката со Byrd Hoffmann School of Byrds и заедно со кореографката Лусинда Чајлдс (Lucinda Childs) и композиторот Филип Глас (Philipp Glace) се обидува да одговори на сосема ново прашање: Како да се постигне естетички резултат со а-културна логика, со способноста да се интерпретира природата, а притоа артистот да не сноси

¹²⁴ Интересен е описот на претставата “Увертира за четвртиот чин за Поглед на глувонемиот“ од Боб Вилсон, прикажана на фестивалот во Делфи (неговата прочуена претстава “Поглед на глувонемиот“ најнапред е поставена во 1970 година во државата Ајова, а потоа е играна во Њујорк и во Европа). Изведбата се случувала во целосна тишина, што делувало невообичаено во античкиот амфитеатар. Како мотив е земено убиството на децата од трагедијата “Медеја“ од Еврипид; сета претстава претставува еден мизансцен повторен четири пати со два различни реквизити; потоа истото го репетира и машкиот лик (кого го игра самиот Вилсон). Во претстатава се впечатливи движењата на актерите и говорот на тишината. Објаснувајќи како работи, Вилсон рече дека е “човек на интуицијата“ и дека, размислувајќи за варијантите на сижето, ја зема онаа која во тој миг му се допаѓа, односно му изгледа уметнички највредна. Во неговиот внатрешен свет му се јавуваат визији, слики, светлини, силуети, звуци, ритам. Тој најнапред сè доживува во себе, а потоа визуелното паметење го реализира и дотерува на сцената. За еден од елементите зборуваше актерката Шерил Сатн: “Многу е важно да се почувствува вистинскиот ритам. Тоа се должи на вежби и талент. Умеет да пронајдам ритам каков што го сака Вилсон, да се вклопам во неговата визија. Тоа не е едноставно, бидејќи ритамот не е секогаш ист, се менува“ (види Душан Рњак, *Режиите на Кун и Вилсон во Делфи*, “Театарски гласник“, Скопје, бр. 32, 1988, стр. 79-80).

На 9-от фестивал Млад отворен театар (МОТ) во септември 1984 година во Скопје се прикажани филмуваните претстави на Роберт Вилсон “Поглед на глувонемиот“ и “Цивилни војни“ (Келнска верзија).

никаква одговорност. Можеби Вилсон и ќе успеел да даде некакви одговори на овој вид “празна естетика“, но тој сепак сè уште тогаш себеси се дефинира како архитект, внатрешен дизајнер и сликар, па неговите постапки во сценските уметности ги гради според принципот на ликовни инсталации, не поаѓајќи од фактот дека центарот на театарскиот универзум и основно изразно средство е актерот. “Јас секогаш се концентрирам да создадам тотална сценска слика, којашто ќе може да се гледа од секоја страна од секој даден миг“.¹²⁵

Во 1973 година, во соработка со Ричард Фореман¹²⁶, Питер Шуман и други истакнати алтернативни театарски дејци, Роберт Вилсон на светската културна јавност ѝ ја презентира претставата “Животот и времето на Јосиф Сталин“ (The Life and Times of Joseph Stalin), со која прави компилација од тотално некомпилативни нешта. Негови изразни средства во оваа претстава се вистински кучиња, змии, камили, 50 артисти костимирани како мајмуни и лавови, потоа астронаути и вселенски бродови, футуристички автомобили, но и артисти коишто ги претставуваат најпознатите современи историски личности, како Фројд, Едисон, Сталин, Ајнштајн, Линколн, а сето тоа вкомпонирано на сценографија од

¹²⁵ Robert Wilson, ...*I thought I was hallucinating*, “The Drama Review”, New York, Vol. 21, Nr 4, December 1977, p. 78.

¹²⁶ Ричард Фореман (Richard Foremann, р. 1937), режисер, дизајнер и драмски писател. Започнал во њујоршкиот Ontological-Historic Theatre во 1968 година. Бил член на повеќе познати трупи. Во 1975 година се концентрирал да создаде нова естетика, којашто ја нарекол “Ставање предмет на сцена за да се гледа со различни погледи“. Најпозната драма му е “Total recall” (1970). Ги режирал Бихнер, Хавел, Гертруда Штајн, Брехт и Молиер со преминација на визуелноста.

пирамиди, вулкани, монструозни возови, коишто требало да претставуваат свет на нови непотребни идеолошки дупки.

Роберт Вилсон ваквиот тип на перформанси го преведува како *постјојана фабрика на сонииња* (latent dreamwork), којашто всушност треба да ја поведе битката за новата сценска уметност и новите симболи, коишто се инспирани од оригиналните извори на ритуалите и антрополошките наследства. Искуството на Вилсон, дополнето со сите овие неспоиви симболи и знаци, е објасниво единствено како *ritualization per se*.

“Мојата глава ми наликуваше на телевизор, распрскувајќи мисла врз мисла како флипер врз кој се стиска од канал на канал... Во неа имаше детали на намештај, слики коишто не се финализирани, затоа што им недостасува музика, едноставно мораше да постои некаков почеток за сето тоа да се етаблира,¹²⁷ вели Вилсон објаснувајќи ја својата креативна постапка и на тој начин отворајќи го патот за најзрелиот период во своето творештво, кога навлегува во структурирање на излузиите, притоа декомпонирајќи ги механизмите на претставата како естетички акт, односно воведувајќи го во доцнежните 70-ти години *концептуализмот*. Американскиот естетичар Фредерик Џејмсон го вбројува Вилсона меѓу најзначајните постмодернистички уметници.¹²⁸

По надминување на првите експресији, Роберт Вилсон се зафаќа со користење на традиционалните сценски технологии. Тој нив не ги користи како основни театарски изразни средства, туку

¹²⁷ Robert Wilson, ...*I thought I was hallucinating*, “The Drama Review”, op. cit., p. 78.

¹²⁸ Фредерик Џејмсон, *Постмодернизмот и појрошувачкојо оишесиво*, “Театарски гласник“, Скопје, бр. 38, 1992, стр. 47.

како детал врз кој ќе се надградуваат неговите перманентни концепции за *изгледи* на тоа што тој го нарекува “претстава“ (performance). Вилсон почна да се интересира “за недеструктивноста на јазикот, којшто почна да го користи со своите невообичаени структурни перцепции“. Неговите слики се заплети и карактери едновремено, а конвенционалните чувства ги заменува со *масовна загриженост*.¹²⁹

Во овие перформанси, за разлика од претходните негови дела, Вилсон ги суспендира живите артисти како централни фигури, користи механички слонове, различни илузионистички трикови и за основно изразно средство ја зема *конструкцијата*, којашто е носител на сценскиот дизајн. Главна специфика во овие дела е што се користи огромен простор. Тоа се цели планини, полиња, паркинзи и сл.

Вилсон посакува да го регистрира светот апстрактно. Тој смета дека авторот треба да е преокупиран со просторот и дека сè друго е унифицирање на уметничките изразни средства со одреден *концепт*. Тој концептуализам треба да ги редифинира фантастичните иконографии, кои во иднина би требало да ги заменат местата, актерите и сценската акција и да бидат база за сценска уметност. Тие не треба да се реалистично логични, туку самите по себе не-логични (illogical). Неговите концепти за театар се

¹²⁹ Don B. Wilmeth, *Cambridge Guide to American Theatre*, op. cit., p. 407. Многумина што не го сакаат Вилсон, неговите дела ги нарекуваат здодевени како да се slow-motion и малициозно ѝ совстуваат на публиката да не губи време за да види како еден човек цел час преоѓа од едниот на другиот крај на сцената.

своевидни близнаци на реализмот во сликарството на Рене Магрит или на Салвадор Дали.¹³⁰

Всушност, во поетиката на Вилсон се вовлекува една нетеатарска линија, којашто во подцнежните современи театарски форми ќе добие и драматуршка експликација, при што естетичарите ќе ја наречат *сценска слика*. Ова е посебно прифатено во естетиката на познатиот полски режисер и театарски естетичар Тадеуш Кантор, кој со своите пиеси ќе изврши огромно влијание во натамошното “вилсонизирање“ на дотогашниот модерен европски театар.

“Социолошката димензија на театарот станува поважна од естетичката димензија во него. Се појавува *third theatre* (third theatre). Тој не личи на институционалниот театар, ниту, пак, на авангардата. Се разликува според продукцијата и рефлексивната, а во дистрибуирањето на култура неговиот фокус е релацијата меѓу посебните групи што го изведуваат него и публиката. Овој фокус на *мрежи од релации* во третиот театар се фундаира во индивидуалното, а неговата улога во колективното. За членовите и изведувачите на овој театар, побитна е формата отколку социо-културалната филозофија или, пак, филозофијата на реализацијата на продукцијата“.¹³¹

Во 1975 година Боб Вилсон почнува до соработува интензивно со Ричард Фореман, воведувајќи елементи на литерарна

¹³⁰ Colin Counsell, *Signs of Performance*, op. cit., p. 188.

¹³¹ Ian Watson, *Towards a Third Theatre*, in: *The Routledge Reader in Politics and Performance*, op. cit., p. 243.

интелектуалност во своите сценски слики. Неговите концепции за тоа дека театарот треба да биде конструкција на простор и визија, ја доживуваат катарзата во пиесата “Ајнштајн на плажа“ (Einstein on the Beach). Ова е веројатно и најпознатата претстава на Боб Вилсон, а критиката ја означува како претстава со нова *идеја*, односно дека е логична последица на филозофијата на театарот наметната од Вагнер преку Стринберг до најголемите експериментатори на театарот на XX век Брехт, Бекет и Пирандело. Што всушност прави Вилсон?

Тој хипотетички ги цитира и ги надополнува со шеговити знаци (jokes signify) големите идеи на модерниот театар, коишто ги предлагаат и врз коишто експериментирале Вагнер или Пирандело или Брехт. Едноставно, Вилсон ја најавува *слободата на цитирањето* како еден од методите на постмодерното мислење. Структурите коишто тој ги зазема за оска околу која ја надградува визијата, всушност, се како оштетен мозок. Некои од нив не можат да носат целовечерна театарска пиеса, а некои пак се толку екстензивни и можеби се својствени за неколку театарски изведби, бидејќи траат со денови. Овие методи на тотална естетска ослободеност, без комплекс да се згреши, доаѓаат како некаков happy end и како некаква компилација од концептуални системи. Извонредната способност на Вилсон на спојува илузија и концепција ја наведува естетичката и театарска јавност дека тој всушност создава пат кон *засебен* театарски јазик, на којшто му е својствено материјализирање на феноменот “да се

гледаат звуците“, коишто најчесто се шумови од животот, како што е, на пример, кинењето хартија.

Концептуализмот станува депласиран во оној момент кога публиката ќе побара едноставна естетска хармонија наспроти трансформираната визија што ја нудат перформансите на Вилсон. Во таа насока, Роберт Вилсон - чувствувајќи го совремието, односно форсирањето на граѓанското општество, престанокот на Виетнамската војна, јапи културата како нов код на доживувањето на модерниот жител на мегалополисот - ја воведува *фрагментарноста*. Таа всушност е замена за одредениот тип кураторство, што постоеше во неговите претходни перформанси. Сега тој е сè повеќе режисер и кореограф отколку сликар или архитект. Почнуваат да го возбудуваат и логични целини во драмска смисла на зборот, па во пиесите, слично на втората длабочина на филмот, почнува да ја форсира “приказната“ (story).

Тоа значи дека потенциите на уметникот Боб Вилсон времено знаат, покрај одредените детали и илузии, да бидат наративни. Вилсон се приближува кон конвенционалните актерски школи популарни во Америка, а почнува да се интересира и за актерските системи, како оние на Станиславски, на Стразберг или на Брехт. Неговите актерски простори не се веќе *дискрејтни зони* на сопственото објаснување на личната психопатологија и фрустрации, туку, под влијание на новата генерација американски интелектуалци, кај него сè повеќе почнува да се чувствува заинтересираност за социјален и политички ангажман и тој полесно почнува да го напушта својот театарски лар-пур-лартизам.

Боб Вилсон ги прифаќа и другите изразни средства освен сцената, како што се телевизиската, модата, весниците или филмот. Тој сега почнува да се занимава со семиотика, односно веќе не му е битно да навлегува во механизмот на перформансот, туку е сè позагрижен сликата и концептот да имаат рецепиент. Овој негов исчекор во тогаш најмодерните медиуми го поместуваат Вилсоновиот модернизам, формирајќи нова културна логика, којашто публиката веќе ја знае како “театарот на Боб Вилсон“. Вилсон станува симбол во театарскиот перформанс, еквивалентен на она што е Енди Ворхол во поп-сликарството.

Но, неговите воспоставени естетички норми се културолошка референца, којашто треба да се надмине. Затоа следните чекори, коишто и самиот ги прави, главно се навраќање на класични дела. За културниот теоретичар Жан-Франсоа Лиотар термините како *жива уметност* или *перформанс* не се ништо друго туку само момент во којшто се препознале лимитите на презентацијата на нешто ново, коешто не е веќе модерен театар, туку *пост-модерен израз*, каде што централен момент е перманентниот развој или унапредување. Основна точка во овој постмодерен театарски израз не е да се инсистира на надградба на постоечкиот естетски материјал, туку да се сублимираат сосема нови и дотогаш неоткриени соништа и концепции.

Во таа смисла Лиотар констатира: “Модерната естетика е естетика на сублимацијата наспроти носталгијата. Таа секогаш е нерепрезентативна и таа секогаш ќе ги бара загубените контексти; но формата, затоа што мора да се запази конзистентноста,

продолжува да постои како задоволство... Постмодерната ќе биде токму таа вештерка во самата модерна којашто нерепрезентативните нешта ќе ги направи добри форми и ќе претставува консензус на можностите со кои ќе се сподели колективната носталгичност за невозможното, а тоа ќе значи реистражување за нови прикажувања, но не во конвенционален ред, туку разбиени со посилено чувство на непретставителност“.¹³²

Оваа “непретставителност“ кај Вилсон ние ја доживуваме како спектакуларен перформанс, а не како литературна реинкарнација на капиталот, затоа што драмата со зборови може да ни кажува колку нешто чини, а во спектакуларните перформанси чинењето се чита од сценографијата. Едноставно, спектаклот првото нешто што го кажува е токму тоа колку тој чини, па во една ординарна смисла на зборот тој претставува и знаковна вредност, но вредност којашто е чиста економија.

Почнувајќи од 1991 година, направена е најголема ретроспектива на делата на Вилсон во Boston’s Museum of Fine Arts, а во 1993 година Houston’s Alley за 100.000 долари му отвора американска домашна база на Вилсон, каде што тој почнува да се занимава со one man деконструктивна верзија на Хамлет. Во 1995 година неговиот живот Њујорк Тајмс ќе го оцени како “веројатно најемоционална театарска пиеса“.

¹³² Jean-Fr. Liotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester, Manchester University Pres, 1984, p. 81.

ЛУДИ ЗА ЉУБОВ

(Сем Шепард)

“Ја испра својата црвена кошула во лавабото. Ја рашири мотелската крпа на подот. Ја рашири кошулата врз крпата. Кога ги затегна ракавите, ги преклопи на стомакот и помисли на сопствената смрт. Како на неговиот мртов стомак би му ги прекрстиле рацете исто како овие ракави. Рашири и втора крпа врз црвената кошула, па кошулата остана во средина, а тогаш почна да гази со голи стапала врз крпата со ситни брзи чекори, цедејќи ја водата. Го има научено тоа од својата мајка. Ја беше видел како со своите голи стапала газеше врз пластичните копчиња во форма на школка врз сините џемпери. Набљудуваше како се цеди синкаста вода. Како џемперите крварат. Се сети на стопалата на своката мајка и му се видоа толку живи, па мајка му се појави пред него... Црвената кошула се клатеше на топлиот воздух. Помисли дека би можел да биде дух-кошула.

9 декември 1980, Фредериксбург (Тексас)¹³³

Во средината на 60-тите години доаѓа до логична промена во тематското интересирање на современата американска драма. По крупните социјални агажмани, што ги воспоставуваа Артур Милер, Тенеси Вилијамс или Елија Казан, дојде до свртување кон есенцијални теми што ја тангираат поствоената американска

¹³³ Сем Шепард, *Мошелске хроники*, “Летопис Матице српске“, Нови Сад, 1987, књ. 440, св. 4, стр. 521.

интелигенција, којашто се осознава себеси по атентатот врз Претседателот Кенеди во Далас (Тексас) и со отпочнувањето на Виетнамската војна. Колку е за нас далечен тој свет, толку е суштествено за тукушто дипломираните лекари, архитекти или драматурзи да ја напуштат пуританската идеологија на родителите, коишто упорно инсистирале на американскиот хероизам, и да се соочат со фактот дека нивната земја не ја брани само Европа, туку напаѓа некого далечен во Азија, за да се одбрани себеси од комунизмот. Се разбира дека овие пропагандистички флоскули не може да ги проголта генерацијата на американски интелектуалци родени за време на Втората светска војна.

Доаѓа до ослободување на рок-ен-ролот како најбитен супкултурен израз на урбаната американска младина. Самиот Шепард се смета себеси припадник на таа генерација и инспирацијата на своето творештво ја пронаоѓа во генерациските културни феномени: “Од време на време јас ја практикувам тактиката што ја откри Џек Керуак и ја нарече цезерско гребење на зборовите. Следејќи ги самите принципи како музичар, се чувствувам слаткасто, посебно кога имам периоди на овој тип вежба. Јас тогаш станувам ловец на чувства коишто ми се неопходни за да пишувам“.¹³⁴

Појавата на групите како Doors или Eagles значи отфрлање на општествениот mainstream, кој станува главна естетичка опре-

¹³⁴ Sem Shepard, *Visualization, Language and the Inner Library*, “The Drama Review”, New York, Vol. 21, Nr 4, December 1977, p. 54.

делница во сите видови творештво. Одеднаш, наместо лесни песни за љубовта и за осамените каубои, доаѓа до наплив на социјално ангажирана поезија, на антивоени стихови, настапува реален пресврт во уметничкото творештво на новата генерација.

Дури знаеше што потоа ќе направи

Го знаеше тоа сосема јасно

Знаеше дека ќе се нахрани себеси

Бидејќи ја наранил мазгата

Но не можеше да се помести

Стоеше парализиран половина час

Се свереше во пустината

Понекогаш се свереше во својата куќа

Понекогаш се свереше во пумпата на бунарот

Сè зависеше од тоа на каде беше свртен

Кога би го зафатила парализа

На крајот се радуваше

Дека стои парализиран половина час

Беше тоа за него врв на утрото

Да се исчистат канаринците

Да се нахрани мазгата

Да се стои парализиран половина час.¹³⁵

¹³⁵ Сем Шепард, *Џиновска пауза*, "Летопис Матице српске", Нови Сад, 1987, књ. 440, св. 4, стр. 518.

Кон крајот на 50-тите години, во Велика Британија, како реакција на париските писатели Семјуел Бекет и Ежен Јонеско, се појавува Харолд Пинтер. Овој нов англиски драмски писател веднаш ги наметнува отуѓувањето и психологизацијата како нови теми на драмското творештво. Наспроти структурализмот на Семјуел Бекет и антидрамата на Ежен Јонеско, Пинтер врши вивисекција во аристотелијанската драмска структура, па дејствијата во неговите пиеси ги сместува тука, во соседството, а времето е сегашно и ликовите се сосема обични. Таква неконвенционалност на дијалогот не е својствена за ниеден автор дотогаш. Се поставува прашањето што е тоа толку драматично во овие пиеси што ќе ги возбуди гледачите и другите автори да ја прифатат а priori драматургијата на Харолд Пинтер.

Во 1965 година доаѓа до појавата на *оф-оф-Бродвеј*.¹³⁶ Легендарното њујоршко Caffe Cino најпрвин ги отвора вратите за Харолд Пинтер. Тука групи млади актери и поети ги изведуваат неговите пиеси и читаат делови од неговите драми. Почнува да се размислува за интимистички пристап во инаугурирањето на новите европски драми, најпрвин во еден затворен круг на уметници, токму од онаа генерација родена за време на Втората светска војна, за сè повеќе Caffe Cino и Гринич Вилиџ да станат епицентар на сите поместувања во американскиот современ театар. Џозеф Чајкин¹³⁷, Ричард Шекнер, Ричард Фореман и Сем Шепард се

¹³⁶ Види го патописот на Љупчо Тозија, *Еден прелет нао театарскиите ѕнезда на оф-оф-Бродвеј*, "Театарски гласник", Скопје, бр. 5-6, 1978, стр. 16-18.

¹³⁷ Џозеф Чајкин (Joseph Chaikin, р. 1935), режисер, актер и продуцент. Бил член на Ливинг театарот, промотор на перформансот и член на авангардните движења од 60-тите години. Се јавува како коавтор на неколку драми со Сем

првите автори коишто го менуваат и ослободуваат њујоршкиот театар од стегите на припадноста на некоја естетичка, финансиска или политичка групација. Едноставно, овие луѓе, одушевени од Пинтер и од неговата дефиниција на бродвејскиот театар дека за една претстава треба “еден простор и пет актери“, почнуваат да ги даваат своите прайзведби токму во Caffe Cino, најпрвин како аматерски претстави, за малку подоцна најголемите ѕвезди на американскиот филм, како Ричард Гир или Ал Пачино, да ги изведуваат претставите на овие автори.

Ова е нова епоха на голем подем на современиот американски театар. “Порастот на мошне интересниот експериментален и авангарден сектор создаде многу талентирани и амбициозни луѓе, со свој сопствен свет”, истакнува познатиот театролог Мартин Еслин. Наведувајќи ги најпознатите имиња на епохаха: Ла МаМа, Ливинговците, театарот “Леб и кукли“, Ричард Шекнер, Чајкин, Фореман, Роберт Вилсон и други, тоја укажува дека “сите се бриљантни, сите вон од системот, сите обележени со колективен начин на работа. која става вонреден акцент врз заедничката импровизација на режисерот и актерите, сите помалку и повеќе во контакт со писателот, сите мошне силни во идеите...”¹³⁸

Шепард и Жан-Клод ван Итали. Последен голем успех на Чајкин е режијата на претставата на Семјуел Бекет “Текст за ништо“ (1992) на њујоршкиот Shakespeare Festival. Претставата на Чајкин “1969 Терминал 1996“, во која играше Сузан Јанкович, беше изведена на фестивалот Млад отворен театар во Скопје во октомври 1996 година.

¹³⁸ Мартин Еслин, *Современиот театар во Британија и Америка*, “Театарски гласник“, Скопје, бр. 8, 1979, стр. 18.

Сем Шепард (Sam Shepard, р. 1941), растејќи во 50-тите години, имаше формирано имагинација под влијание на холивудските филмови, стриповите, телевизијата како ново чудо, рок-ен-ролот и културата на брза храна. Врз таква духовна основа, тој ѝ припаѓа на генерацијата којашто веднаш по Едвард Олби влегува во ситуација со нешто да *расчисти*. Што е тоа со што треба да расчисти драматургијата на Шепардовата генерација?

Најпрвин тематското интересирање треба да се врати на корените на она што Јуџин О'Нил го нарекува "американска драма". Односно драма којашто нема да биде ступиден препис на современата англиска драмска литература, туку во себе ќе ја содржи автохтоноста произлезена од традициите на американскиот театар. Таа нема да бара некаква си Америка, како што тоа го правеше Олби, туку во Америка ќе ги бара своите теми и загатки, а на истите ќе ми одговара со традиционалното американско средство - слободата на изразот. Додека строгите европски традиции во театарот ја заплеткуваат самата драма во литерарност или сликарство, американскиот театар од неговата драматургија бара да е моќна во сликите, односно зборовите да се сцена, а сцените да се фотографии на настаните, а самите настани да се рефлексивна на реалниот живот.

Во есејот "Визуелизација, јазик и кафеанска библиотека", објавен 1977 година во Drama Review, Сем Шепард вели:

"Јас секогаш чувствувам дека терминот експериментално во поглед на театарската форма ќе ја притиска интелектуалната

комуникација и ќе го запоставува артистот да биде екстензивен и јасен во својата оригиналност, а наспроти тоа артистот заради потребата да е нов и експериментален, ќе се чувствува како загубен камион во својата оригиналност. Јас го набљудувам тоа, но тоа не ми зборува мене, затоа што јас не сум во таа драма. Причината зошто јас почнав да пишувам драми, се надевам, беше во чувството затоа што пиесата ја чувствувам како игра. А во оној миг кога ќе ја почувствувам како работа, тогаш зошто ми е пиесата?

...Во секој случај, Американците мора да ѝ се навратат на визуелизацијата, токму тука каде што започнуваат експериментите. Сликата е она прво што го гледаме на сцената, на секоја сцена. Токму тоа нè прави поразлични од која било форма што доаѓа надвор од нас. Јас не мислам дека треба да се отфрли звукот, затоа што звукот и сликите се мистично искуство. Тоа воопшто не личи на халуцинациите што ги предизвикуваат дрогите. Нашите слики во нашиот театар мораат да го поместат напред она што ние го чувствуваме како слободно во нас и ново околу нас. Ние секогаш треба да го следиме она што го запишуваме. Со други зборови: јас не пишувам, јас фаќам забелешки и многу детали од она што се случува некаде околу мене и длабоко во мене“.¹³⁹

Енергијата од работата на Сем Шепард може да се дефинира како првична и анархична. Опасноста од неговите драми е во тоа

¹³⁹ Sem Shepard, *Visualization, Language and the Inner Library*, op. cit., p. 50-51.

што тие можат да бидат сфатени како инфантилни или генијални. Неговата кариера, разгледувана во контекстот на оф-оф-Бродвеј, е брилијантна. Но, неговата кариера, од аспектот на американскиот комерцијален театар, е нефункционална. Едноставно, омилениот артист на генерацијата Сем Шепард е пожелен да се појавува како актер во најскапите холивудски проекти (дури во 1983 година доби Оскар за главна машка улога во филмот “Пат во космос“, *The Right Staff*, којшто претставува и негов косценаристички опис на животот на Чак Јегер, првиот човек што го пробил звучниот сид). Истовремено, неговите драми се постојано на репертоарите на неформалните сцени на Сан Франциско и на Гринич Вилиџ.

Сепак, уште во 1965 година, со праизведбата на неговата прва пиеса “Мајката на Икар“ (*Icarus’ Mother*), тој го свртува вниманието врз себе, па дури и “Њујорк Тајмс“ му посветува статија, што е крајно невообичаено за човек што е далеку од бродвејскиот мејнстрим. На својата драматургија успева да ги залепи и привлече момците и девојките од Public Theatre, како и личности како Џо Пап (Joe Papp), Пети Смит (Patty Smith), Олимпија Дукакис (Olympia Ducasis), кои се водечки актерски ѕвезди на њујоршкиот Бродвеј.

Во периодот меѓу 1965 и 1975 година Сем Шепард се обидува да успее на Бродвеј. Тоа му поаѓа од рака дури на крајот од тој период со претставата “Главата на убиецот“ (*Killer’s Head*), којашто го промовира Ричард Гир (Richard Gere) и еден сосема понаков начин на игра, спротивен на она што го работеле

членовите на Actors Studio. Всушност, станува збор за актерска игра којашто е продолжение на традиционалниот британски актерски дискурс, со големи персифлажи, изразита интонација, со огромни емоционални скокови и театралност, а сето тоа во манирот на американската ладнокрвност. Значи, Сем Шепард се јавува и како промотор на подзаборавените традиции од англо-американскиот театар. Ако Боб Вилсон или Дејвид Мемет се она што се нарекува либерално и прогресивно во американскиот современ театар, тогаш Сем Шепард е она што се нарекува константно и конзервативно во него. Тој не е готов да ги напушта традиционалните форми што ги нуди сцената “кутија” и, продолжувајќи во манирот на Јудин О’Нил, својата иновативност ја прикажува во обработка на постоечките и традиционални теми. Но, нив ги обработува на генерички начин, користејќи експресија на чиста акција, без мотивација. “Тука нема мотивација и затоа нема консеквенции; овие акции стануваат карактеризација, суштина на информациите, коишто нормално би требало да доаѓаат од дијалогот, а не од развојот на карактеризација“. Шепард прави бајпас меѓу мислечкиот и емоционалниот дел на драмата. “Идеите мораат да излегуваат од самата драма, а не драмите да бидат објаснувани со некаква идеја“.¹⁴⁰

Интересирането на Шепард за американското семејство, инцестот, социјалната неправда или за неосвоената заумност во маргиналниот живот на многу американски семејства, е содржано во трите негови клучни дела: “Закопано дете“ (Buried Child),

¹⁴⁰ Don Shewey, *Sem Shepard*, New York, Da Capo Press, 1997, p. 91-92.

“Луди за љубов“ (Full for Love) и филмското сценарио “Париз, Тексас“.¹⁴¹ Во 1979 година Сем Шепард конечно беше признат за драмски естаблишмент и ја доби Пулицеровата награда, а подоцна и наградата “Тони“ за најдобра бродвејска пиеса, токму за драмата “Закопано дете“.¹⁴²

Всушност, формалниот однос на Сем Шепард кон јавноста е едно од неговите силни мотивации. Неговата сопруга е најпозната актерка на денешницата Џесика Ланг (Jessica Lang). Но, кога ќе се пријде со модерни театролошки ракурси во анализата на неговите најбитни дела, освен компаративноста којашто ќе го претстави Сем Шепард за пандан на Питер Брук во Америка, покрупни естетички новини не треба да се очекуваат, како што тоа секогаш се бара од Дејвид Мемет или од Боб Вилсон. Сем Шепард себеси се нарекува дете на 60-тите, често зборува за себе дека е неразбран, а многу често сака да ја претставува генерацијата што ги наследила Џон Вејн или Џејмс Дин.

Сепак, за Сем Шепард се тврди дека е најголемиот мајстор на драмскиот занает.¹⁴³ Тој е најпосакуваниот холивудски сценарист, којшто никогаш нема да биде разбран сериозно докрај како естетички иноватор, за разлика од неговите пријатели

¹⁴¹ Филмските сценарија на Сем Шепард ги имаат режирано маговите на модерниот филм. Микеланцело Антониони го има режирано филмот “Zabriskey Point” (1970), Вим Вендерс филмот “Paris, Texas” (1984, добитник на Златна палма во Кан во 1985 година) и Роберт Алтман филмот “Луди за љубов“ (1985, со самиот Шепард во главната улога).

¹⁴² Драмата “Закопано дете“ на Сем Шепард е изведена на сцената на Драмски театар во Скопје во сезоната 1987/88 година, во режија на гостинот од Америка Вилијам Вудмен, со Снежана Стамеска во главната улога.

¹⁴³ Don Shewey, *Sem Shepard*, op. cit., p. 145.

Ричард Шекнер и Дејвид Мемет, туку секогаш ќе биде прикажуван како *најдобар американски џисајшел*, затоа што по ништо не отскокнува од традицијата на Јуџин О’Нил и од карактеризациите на Тенеси Вилијамс.

Естетичкиот проблем на рецепцијата на Шепард не е во популарноста на неговото дело, туку во кохезијата на неговите идеи и реализации со еклатантната естетичка линија на денешницата. Постструктурализмот инсистира на “смрт на писателот, фокусација врз изведбата, моментално поместување од авторитетот кон ефектот, од текстот кон телото, од изведувачката слобода кон изместеното значење”.¹⁴⁴ Продукцијата на Шепард е далеку од тоа.

Но, има нешто во творештвото на Сем Шепард коешто отстапува од време на време од конвенциите создадени за него. По повод драмата “Луди за љубов”¹⁴⁵ Сем Шепард ја добива најексклузивната шанса да доживее праизведба во Magic Theatre со Ед Харис во главната улога. Околу оваа пиеса се прекршуваат две битни насоки, коишто ќе го сменат приодот во современиот американски театар во последните 15 години. Првата насока е онаа којашто повторно на сцена ја враќа литературноста, но не во смисла на поезија заради поезија, туку во смисла на драмска поезија, со совршено цврсти заплети, јасна тема, изразити карактеризации, речиси дводимензионално, и со нешто што е

¹⁴⁴ Elin Diamond, *Performance and Cultural Politics*, in *The Routledge Reader in Politics and Performance*, op. cit., p. 68.

¹⁴⁵ Драмата “Луди за љубов” е прикажана во Македонскиот народен театар во сезоната 1989/90 во режија на Даниел Тавчиоски (како негова дипломска претстава), со Александар Чамински и Мими Таневска во главните улоги.

најсвојствено на современата американска драматургија, а тоа е *ориџинална приказна* (original story). Во “Луди за љубов“ се пронаоѓа дистинкција меѓу “модернизмот“ што го зафаќа автентичниот свет на перформерите и неопходноста за цврста драматургија во аристотелијанска смисла на зборот, којшто го поврзува секогаш театарот и филмот.

Втората насока во “Луди за љубов“ е Шепардовата способност за дескрипција во духот на деталниот реализам, но не според урнекот на Пинтеровите “Стари времиња“¹⁴⁶, туку според она што се нарекува *мислечки реализам* (meaning realism). Ваквиот пристап главно го одликуваат знаци на заборавеното детство, заштитен свет на здрави односи во пуританското американско семејство, идилични предели и невообичаени професии. Главниот лик Еди е јавач на родео. Неговата сестра Меј е негова најголема љубов, а духот на нивниот покоен татко е присутен на сцената небаре е жив. Претставата, всушност, претставува потеря во којшто Меј бега пред нејзиниот инцестуозен брат, а тој пак бега од духот на неговиот покоен татко, којшто, пак, треба да избега од спомените на сограѓаните и на своите деца, бидејќи небаре легди меѓу небото и пеколот и не го запишуваат ниту на небото ниту во пеколот. Оваа изразита симболика претставува иронизација во којшто се рециклираат патетичните приказки за откривањето на еден стар свет, којшто секогаш бил подобар од

¹⁴⁶ Пиесата на Харолд Пинтер “Стари времиња“ (Old Times) е поставена на Факултетот на драмска уметност во Скопје во 1992 година како моја испитна претстава по предметот Театарска режија. Во пиесата играа тогашните студенти на I година Роберт Велјановски, Маја Вељковиќ и Билјана Хамамџиева. Текстот е објавен во списанието “Културен живот“.

денешниот, во којшто секогаш сè било појасно отколку денес. Но и во таа желба за константна емоционалност Сем Шепард го втурнува инцестот како крупен заплет и постигнува ефект на иронија и хумор, едновремено туркајќи ја трагиката како античка драмска постапка.

Често Сем Шепард користи спорадични карактери коишто треба да бидат носители на полот-близнак во општата драма. Во “Луди за љубов“ тоа е Мартин, којшто е носител на здравиот американски хабитус, а кој се појавува како потзаплет на Еди и Меј, како несуден вереник на Меј и несудена жртва на Еди. Сем Шепард го користи методот на унифициран спотер како спорадичен лик, ниту антагонист ниту протагонист, но битен според својата социјална димензија, бидејќи најчесто е симбол за “здравиот американизам“.

Овие постапки стануваат несвојствени за современата американска драматургија и се еклектични во општата драмска литература во последните две децении. Сем Шепард многу често е инхибиран и сака да го прикаже светот на кој му припаѓа како *скршено огледало*, што многу потсетува на Тенеси Вилијамс. Во една груба естетичка смисла, ако зборуваме за дигресиите на модерните автори и на нивните ставови за своите епохи, тогаш Сем Шепард прави дигресија на приликите коишто ја прикажуваат моќта на љубовта, но во еден себичен свет, каде што владее инстант-семејството и дезориентиран егоизам. Односно, секој пат кога ќе се обиде да прикаже драмски свет на црно-бели фактури,

Сем Шепард влегува во темите и обработените драмски шуплини на Тенеси Вилијамс.

Во 1987 година Шепард почна да пишува за телевизијата. Но, сепак, настапувајќи во еден филм посветен на Тенеси Вилијамс, тој ќе признае дека неговото пишување е само обид да направи медиумски исчекор во интелектуализација на прикажувањето, односно актерството да го замени со создавањето на ликови.¹⁴⁷ Оваа неконвенционалност за еден современ уметник ќе го поведе Шепард и во една сосема друга деликатна професија - тој во 1988 година ќе дебитира и како филмски режисер.¹⁴⁸

Додека кај Боб Вилсон или кај Џулиен Бек имавме вшмукување од страна на театарскиот спектакл на уметници со друга примарна преокупација, Сем Шепард во современиот американски театар е плаузибилната форма на сестраниот драмски уметник на крајот на XX век. Тој едновременно како припадник на една револуционерна уметничка генерација е жив пример дека не мора да се заврши во светот на маргиналци, како што тоа им се случи на мнозина од големите експериментални уметници од 60-тите години, туку и дека од тотално негиран автор може да се стане реален идол на новото време.

Едностано, Сем Шепард од зачетник на оф-оф-Бродвеј станува култна ѕвезда и носител на највисоки награди. Тој е денес единствениот Американец којшто снима во Багдад, а едновременно

¹⁴⁷ Don Shewey, *Sem Shepard*, op. cit., p. 209.

¹⁴⁸ Сем Шепард ги режирал филмовите "Далечен Север" (Far North, 1988) и "Замолчан јазик" (Silent Tongue, 1993).

е најпосакуваниот сценарист на европскиот филм. Многу често Сем Шепард со италијанскиот еврејски писател и филозоф Примо Леви и со големата ѕвезда на американскиот филм Вуди Ален, со свои естетички прогласи и мислења настапуваат во познатиот Menhatan Theatre Club или со Чајкин поставуваат претстави на Харвард.¹⁴⁹

Сем Шепард е уметник со интелигенција и талент. Тој сè уште е невообичаен и реалистичен, а најлош дел во неговата уметност е неговата опседнатост со покретието. Во 1994 година Шепард го постави своето најголемо шоу на Бродвеј “Лагата на мозокот“ (A Lay of the Mind) во театарот Simpathico, коешто веднаш стана хит на сезоната и најпродавана претстава.

Следејќи го Шепард денес, возможно е само едно - да се очекува нова линија или нова ситуација на сосема поинаков пристап во правењето уметност, а од самиот почеток до самиот крај темите се главно стари. Сем Шепард едноставно може да се доживува како некој осамен чувар на традиционалната американска драма, а исто така и како нешто помеѓу академското и поткултурното. Неговите специјални релации со Боб Дилен или со Ролингстоунсите, за општата публика се побитни отколку неговите претстави на Харвард. Сепак Сем Шепард можеме да го наречеме *највисокински претставник на современиот американски театар*, затоа што тој не се затвора само во своите естетички идеи, туку предизвикува и други културни шокови,

¹⁴⁹ Последното драмско дело на Сем Шепард “Кога светот беше зелен“ (When the World Was Green, 1996) е направено заедно со Џозеф Чајкин.

посебно по последните етнички чистења во бивша Југославија, кога тој, опишувајќи го на ниво на митологија босанскиот конфликт, ќе предизвика препознавање на традиционалните теми од виетнамскиот период. Заедно со францускиот романсиер Луј-Фердинан Селин и драматизацијата на романот “Хроника на една најавена смрт“ од Габриел Гарсија Маркез, Сем Шепард организира workshop, којшто претставуваше замена за недостатокот на новинарски информации од војната во Босна. На тој начин Шепард се вклучи во најсовремениот сегмент во развојот на американскиот театар - интернетското прикажување на претставите.

Како и да се земе, Сем Шепард вистински беше вљубен во популарните митови и американската култура. Тој има генијална носталгија за некое загубено време на невиност, кога животот во Америка беше поедноставен.

ИДНИНАТА НА РИТУАЛОТ

(Ричард Шекнер)

Ричард Шекнер е еден од најпознатите американски уметници и теоретичари, којшто во американскиот модерен театар ја наметна филозофската дискусија за алогичното, ирационалното и за скепсата во театарската суштина.

За да се следи кариерата на Ричард Шекнер (Richard Schechner, р. 1934) мора да се воведо компаративен пристап, посебно со неговите современици, како што се Ливинг театарот и театарот „Леб и кукла“ на Питер Шуман. Неговата кариера започнува во исто време кога и отворањето на така наречената перформанс култура, т.е. кон крајот на 50-тите и почетокот на 60-тите години. Суштината на театарот што го создаваа Ливинговците и Шумановите пријатели од неговата труппа беше политичка импликација, која во еден миг ќе ја наречат *театар на пројесит*, за тие подоцна да се посомневаат во суштината на самата сценска акција. Ливинговците и „Леб и кукла“, всушност, го поставија прашањето: Дали театарот ќе остане театар ако како своја основна одредница го има само политичкиот протест? - Нивните теоретски поставки, наспроти нивните претстави, личеа на лошо пласирани филозофски сознанија и идеи за новиот и енергичен американски театар. Политичката сатира којашто тие ја создадоа

во тој период беше фриволно ограничена меѓу големите кукли и едноставните естетичко-политичките идеи.

Таквите нелогичности и недоследности Ричард Шекнер ги согледа прв. Во име на суштината на театарската уметност, која што на секој можен начин се обидуваше да му побегне на рациото и на реалистичкиот свет, тој ја постави претставата „Дионис во 69“, во којашто сосема спротивно на Ливинговците или на Питер Шуман се обиде сценски да проговори низ една сложена низа на многу строги и сувопарни рационализации. Џулијан Бек и Питер Шуман секогаш се обидуваа да имаат теоретско *credo* за општата театарска јавност, но Ричард Шекнер е поартикулиран. Тој дури се наметна во последните дваесетина години како еден од најбитните мислители на современиот американски театар. Шекнеровата теорија за триаголните акциони модели е, всушност, воспоставен, аксиоматски обид да се наметнат неколку сознанија за интровертната естетичка шема на американскиот современ театар.

„Бидејќи покрај животните текови постојат и животни ритмови - дишење, спиење, одење, ноќ и ден, измена на годишните времиња, месечни циклуси, генерации на животни и растенија - и тие можат да создаваат модели на театарски претстави, а тие модели се отворени. Тие немаат почеток, средина и крај, затоа што X и Y не се среќаваат во точката P , затоа што, за разлика од животните текови, животните ритмови не се ограничуваат со шемата на самиот живот. Смртта на индивидуата го предводи животот во судбина, според Марло, а отворениот модел го започнува својот тек токму од таа точка, следејќи ги ритмовите кои се потрајни

и вечни во однос на еден индивидуален живот. Ритмовите, со други зборови, не завршуваат, туку циклично се повторуваат“.¹⁵⁰

Според сознанието на модерниот театар, една од најбитните естетички компоненти во самиот театарски израз и актерска акција во новиот тип претстави и перформанси е токму *сценското време*.

“Прашањето за вистината, идентитетот и времето може да биде ситуирано како тензија меѓу вроденото генијално наспроти увезеното можно. Синкретизмот, колку и да е тој ефективен, тоа не е акција преку која може да се прифати централниот или кој било друг дискурс на сцената... Сето тоа е добре дојдено и е куриозитет за антропологистите и туристите. Кога антропологистот зборува елоквентно за овие нешта вели: повеќе процеси започнале кога луѓето почнале да ги развиваат културните разлики, за потоа да праша: како ние можеме да ја заштитиме земјата од овие човечки креации?... Загриженоста за овие процеси манифестираат симпатетичко внимание, за ние однадвор да се запрашаме дали времето таму (на сцената - С.Н.) е во релација со нас“.¹⁵¹

Отворените естетички облици на перформансот или спектаклите во форма на протест многу често, не внимавајќи на рационалните компоненти во самиот естетички акт, наметнуваат отсутност на сценско време, коешто и Шекнер и професорот Селениќ го нарекуваат НЕ-ВРЕМЕ.

¹⁵⁰ Slobodan Selenić, *Dramski pravci XX veka*, op. cit., str. 208.

¹⁵¹ Richard Schechner, *The Future of Ritual*, London - New York, Routledge, 1995, pp. 98-99.

Ричард Шекнер поаѓа од овие свои теоретски поставки, кои ги наметнува на современата театарска акција. При тоа црпи од воспоставените драмски теми од грчката Антика, а претставата ја користи како текстура, низ којашто ќе ги пласира теориите за модерниот театар. Со иста цел формира самостојни сценски трупи и самиот ги режира своите претстави и перформанси.

Токму претставата „Дионис во 69“ тој ја прави според „Бакхи“ на Еврипид, а од еден сценско-визуелен аспект тој понудува простор на којшто ќе се врши размена на циклични енергии меѓу изведувачите и гледачите. Тие, пак, според своето слободно убедување се распоредуваат во просторот каде што сакаат и ќе гледаат со ракурс којшто им е отворен.

Тука Шекнер го поставува круцијалното прашање: “Која е релацијата меѓу ‘властите’ и ‘народот’ (според семиологијата на Шекнер, првите се уметниците додека го изведуваат уметничкото дело, вторите се гледачите, додека него го восприемаат - С.Н.). Што се случува кога публиката ќе ги окупира улиците, плоштадите и зградите? Дали се случува карневал или гледаме обесхрабrena маса, пијана, со измешани чувства и поведение? - Или, пак, станува збор за изведба на заземање простор, на ослободување на гледачите..., коишто всушност имаат мултифокусирана тензија помеѓу огромниот избор - акција (на претставата или хепенингот) и заземање на просторот?”¹⁵²

Дијалозите во овие претстави се сведени на минимум, а Шекнер, како и Ливинговците, ги зема драмските матрици само за

¹⁵² Richard Schechner, *The Future of Ritual*, op. cit., pp. 46-47.

основа врз којашто гради претстава, само со сосема други изразни средства. Зборовите треба да се искоренат, затоа што ги наградуваат сликите. Според емоционалниот состав на перформерите, зборовите се тврди и квадратести, а окото е меко и тркалезно. Затоа треба со што помалку зборови да се изнајде начин обичните зборови да станат *йосебни зборови*.

Шекнер е воспитуван како теоретичар врз теориите на Анатоанен Арто и на Бертолт Брехт¹⁵³. Користејќи ја Брехтовата шема за разликите меѓу традиционалниот и модерниот, односно миметичкиот и епскиот театар, тој воспоставува нова шема, којашто ги има следниве димензии:

Традиционално

Заплет
Акција
Расплет
Улоги
Тема-теза

Ново

Слики-настани
Активност
Нема расплет
Задачи
Без значење

¹⁵³ Ричард Шекнер ја режирал претставата “Мајка Храброст“ од Брехт во својот театар The Performance Group. Тој објаснува со какви тешкотии се сретнувал за да го постигне посакуваното чувство за вистински театар: “Во текот на изведбата артистите можеа да се најдат во пет различни ситуации: 1) на средина на сликата, која бара напор на публиката заради следење на приказната; 2) како набљудувач на сликата, но окупиран со работа, која е во посреден однос наспроти раскажувањето на дејствието во таа слика; 3) како изведувач во просторот, но не во сликата; 4) во зелена соба, која е видлива за публиката; и 5) во приватен простор. Невниманието на изведувачите, кое зависи од нивниот интензитет, а понекогаш и од опуштеноста, му дозволува на нивниот секојдневен живот незабележително да се вовлече во драмската стварност на претставата“ (Richard Schechner, *Selektivna nepažnja*, “Scena”, Novi Sad, 1991, br. 3, str. 68).

Театар одвоен од гледачи	Еден простор за сите
Текст	Сценарио
Непрекинато дејство	Делови
Еден став	Многу ставови
Публиката набљудува	Публиката е учесник, понекогаш не постои
Производ, дело	Процес

Според овие компарации, се одбегнува афирмативната презентација во театарот, а самата претстава се издигнува до антитеза, во која се содржат негативните особини на сценската филозофија. Додека во традиционалниот театар ние гледаме фази чија цел е да го демонстрираат авторитет на сознанието, односно поезијата, во новиот театар во различни сукцесивни фази на спектаклот треба да се претстави борбата против авторитетите, која може да биде успешна на нивото на интелектуална акција, или филозофска констатација, а заклучокот треба да се сведе на одбегнување на секакво физичко спротивставување. Од една страна, во традиционалниот театар претставата треба да е онаа која што ќе ги објаснува идеите, додека, пак, во новиот театар претставата треба нам да ни прикаже напредни идеи, коишто ќе бидат средство или во крајна линија начин на кој ќе се воспостави друг тип на авторитети. Во една филозофска смисла на зборот, творештвото на Шекнер би требало да претставува предупредување до новата левичарска филозофија да се причува од своите идеологии и водачи, бидејќи во општите теоретски расправи за општеството од 70-тите и 80-тите години на XX век тие се концентрираат

врз дисциплинирање и организирање на политичката идеологија, којашто ќе воспоставува институции наспроти авторитетите, а, според тоа, таа апологија самата ќе стане авторитетна во даден момент и на едно поинакво ниво ќе добиеме ситуација на страв.

Ваквата суштествена димензија на интеракцијата меѓу културата и политиката ја истакнуваше особено и филозофот Херберт Маркузе, доминантна личност во академските духовни и политички процеси во таа епоха во САД: “Културната револуција останува радикално прогресивна сила. Сепак, во сите свои настојувања да се ослободи политичкиот потенцијал на уметноста, таа бива попречена со една неразрешлива спротивставеност. На самата уметносат ѝ е иманентен еден субверзивен потенцијал - но како тој може да се пренесе во современата стварност, т.е. како може да се изрази за да стане водител и елемент на практиката која менува, а да не престане да биде уметност, да не ја загуби својата внатрешна субверзивна сила? Како може да се постигне естетската форма да се замени ‘со нешто реално’, со живо, што подеднакво трансцендира и ја негира постоечката стварност?”¹⁵⁴

Длабоката естетичка порака на Ричард Шекнер е, всушност, барање пат како театарот со своите импулси да достигне можност за терапевтски функции и да биде комбинација на отворен хедонизам и затскриен срам, а едновремено како некој фатум да биде театар спротивставен на стравот.

¹⁵⁴ Herbert Markuze, *Kontrarevolucija i revolt*, Beograd, Grafos, 1979, str. 102-102.

Капиталното дело на Ричард Шекнер „Иднината на ритуалот“¹⁵⁵ е една од најоригиналните систематски книги посветени на современата сценска уметност во САД. Во самата суштина, ова дело би требало да спроведува еден вид сценски шаманизам. Но, тоа е една длабока театарска антропологија, со кумулирано сознание здобиено од преиспитувањето на недостапните ритуални форми и танци од различни простори на Земјината топка. „Иднината на ритуалот“ ги вивисецира различните форми на сценско мислење и се занимава со почетоците на театарската акција и параакција, длабоко навлегувајќи во новата театролошка дисциплина - антропологијата на современиот театар.

“Моето пишување не може да се заврши. Мојата стратегија е да истражувам, преработувам, преоценувам. Јас објавував варијации за на сцена, никогаш не почнував прецизно во констелација со идејата што сакав да ја објавам... За сè што морав да кажам нема конечно кажување“.¹⁵⁶

Иднината на ритуалот, според Шекнер, има длабоко педигре во сопственото минато. Шекнер се обидува да ја исцрпи целокупната енергија на алтернативниот театар во САД од крајот на XX век со рационални, длабоко детерминирани филозофски објаснувања. Според него, етнологите низ својот етнолошки говор ритуалот го толкуваат како однесување коешто е традиционално за секоја организирана форма на живот, коешто има специфични функции и најчесто се искористува во посебни автоматски акции

¹⁵⁵ Richard Schechner, *The Future of Ritual*, London - New York, Routledge, 1995.

¹⁵⁶ Ibid., pp. VIII-IX.

за специјални прилики или, пак, за некаков стимул. Но, за нас, во естетичка смисла на зборот, некои од тие акции се многу поблиски до човечките перформанси, отколку до подражавање на митовите за нехуманите примати или за фиктивните божества и тотеми. Затоа јазикот на ритуалот, којшто може да се подведе под именител “танц“ и “сеанса“, веројатно е најблиску до *иосебноиџ шеаџарски јазик* кон кој тежнее севкупната театарска естетика на XX век. „Хуманиот ритуал може да се нарече краткорочно мислење, коешто објаснува и дава одговори како да се справиме со криза. Индивидуалната и колективната игра се релевантни за ритуалот и според следењето на нивната ритмика тие може да се организираат и да се валоризираат според квалитетот, репетициите, ритмицизмот, прочистувањето, акумулирањето и поедноставеното стимулирање на мозокот во реализацијата на директната придобивка во крвотокот. Ритуалот е исто така креативен, бидејќи ослободува од стравот, а над сè го подражава задоволството“.¹⁵⁷

Значи, навраќајќи се на своите конструкции за театарот како ритуал, којшто има димензии да ослободува и да релативизира, Ричард Шекнер успева да ја пронајде и дефинира онаа форма што му недостасуваше на современиот американски театар од крајот на 60-тите години. Таа форма тој ја нарече *шеаџар на сџрав*.

Стравот е една од егзистентно најсилните состојби на луѓето. Современата филозофија и психологија стравовите ги анали-

¹⁵⁷ Richard Schechner, *The Future of Ritual*, op. cit., p. 233.

зира како суштествена супстанција на свеста. Откривајќи ја оваа димензија на психичките трепети и конвулзии, Шекнер понуди решение рамно на силата на егзистенцијалистичката филозофија и на психотерапевтиката. Тој укажа дека невротизмот може да биде реален во една, а безначаен во друга култура. Исто така, невротичари не се само големите уметници, туку и разни луѓе издигнати високо во општеството. “Шаманите, уметниците и другите кои настапуваат во ономотопејата на нештата изгледаат како учители и техничари кои помагаат за да се насочи моќта на импулсите кон разрешување на неразрешливото“.¹⁵⁸

Денеска Ричард Шекнер е еден од најомилените автори на современиот американски театар и еден од најупатените во сознанието за поинаков вид на сценска акција, којашто се создаде во периодот меѓу 1965 и 1995 година, односно којашто ги одреди принципите на оваа културна димензија, што целиот свет ја подразбира под зборчето *перформанс*.

Иако сè помалку настапува како режисер, Ричард Шекнер во глобалната културна ситуација станува институција за себе. Како и множеството современи американски театарски дејци, и тој е политички ангажиран.¹⁵⁹ Неговата шема за нов наспроти традиционалниот театар е *естетичкиот кодекс*, според кој се валоризираат перформансите и алтернативниот дел на современиот американски театар.

¹⁵⁸ Ibid., p. 237.

¹⁵⁹ Види Ричард Шекнер, *Ојдип Клиниџониус*, 1-2, “Пулс“, Скопје, 2 и 9 јули 1999.

ПАЛАТА “ТАНГО“ (Марија-Ирена Форнес)

Во својата суштина современата американска драматургија гравитира кон традициите на англосаксонската драма, како во историска смисла, посебно на Шекспир и Шо, така и со својата поврзаност во втората половина на XX век, каде што клучна улога играат Семјуел Бекет и Харолд Пинтер. Авторите од 1965 година наваму, посебно припадниците на оф-Бродвеј, своја голема инспирација наоѓаат во репертоарот на лондонскиот Вестенд.

Но, и покрај оваа поврзаност со покласичните видови на театарскиот израз, американскиот театар развива и некои свои изразни форми, какви што се: етничкиот, феминистичкиот, “клошарскиот” и други невообичаени театри. Најизразен и најуспешен ваков театар е оној што го создаваат драматичарите-жени. Оваа традиција е втемелена посебно во американската провинција. Оригинален и најпознат е примерот на Лилијан Хелман.¹⁶⁰

Мултикултурна Америка во сопствената плаузибилност инспирира и автори коишто имаат поинаков етно-код. Еклатантен пример за тоа е Марија-Ирена Форнес (María Irene Fornés, p. 1930).

¹⁶⁰ Лилијан Хелман (Lillian Hellman, 1906-1984), една од водечките американски писателки, нарекувана “втор Ибзен” и “американски Стриндберг“. Нејзина најпозната драма е “Малечки лисици“ (The Little Foxes, 1939). Иако по потекло од Њу Орлеанс, животот го поминува во Њујорк, каде беше позната по левичарскиот активизам. Во 1952 година нејзиното име се најде на холивудската црна листа. Во 70-тите години напиша уште две драми: “Pentimento” и “Cakewalk“.

Таа е родена Кубанка, којашто од најрано детство емигрира во Њујорк и е воспитувана во духот на маргиналниот католички Бронкс. Во мошне пуритански односи коишто владеат во предвоената Америка, Марија Форнес се здобива класично католичко образование и е подготвувана да ја прифати улогата на традиционална жена, а нејзиниот општествен придонес да биде во одржувањето на семејството.

Но, бунтовниот дух на 50-тите години и појавата на голем број театарски трупи кои отстапуваат од бродвејскиот гламур, а се формирани со интенција да работат како експериментални работилници, ја привлекоа младата Форнес. Во тоа време таа почнува интензивно пријателствување со Жан-Клод ван Итали (Jean-Claude van Itallie)¹⁶¹, Ричард Фореман, Боб Вилсон и другите битни њујоршки уметници од новата гарда. Посебна нејзина инспирација се Ливинговците и практиката на оф-Бродвеј. Уште од почетокот на 60-тите години таа е редовен посетител и активен учесник во поетските и музичките хепенинзи во Cafe Cino во Ист Вилиџ, најчесто како режисер.

Нејзината примарна интенција е да промовира “женски теми“. Но, наспроти отворената сексуалност, којашто ја носат драмите на Тенеси Вилијамс, Марија-Ирена Форнес, инспирирана од театарскиот и политичкиот радикализам на 60-тите години,

¹⁶¹ Жан-Клод ван Итали (Jean-Claude van Itallie, р. 1936), драмски писател, режисер, продуцент и учител. Роден е во Брисел (Белгија), а се натурализирал во САД во 1952 година. Студирал во Харвард, Сороботувал со театарите Ла МаМа и Open Theatre. Најпознати сценарија за драми му се: “Кралот на САД“ (King of the USA, 1972), “Mystery Play” (1973), како и драматизациите на драмите на Чехов и Булгаков.

активно се вклучува во борбата за проширување на граѓанските права, што е означено како *виџор бран на феминизам*, по холивудскиот феминизам од 30-тите години, и му припаѓа на таканареченото движење New Left. Тоа неолевичарско движење е промотор на неколку битни феминистички театарски трупи. Посебно се познати Omaha Magic Theatre¹⁶² и Women's Experimental Theatre. Овие две трупи стануваат пандан на The Living Theatre или на Open Theatre¹⁶³, посебно во тој ран период, затоа што се ослободени од каква било психологизација или естетизација и се директно транспарентни во промоцијата на феминистичките идеи и теми.

Покрај Марија-Ирена Форнес, главни дејственици и инспиратори на ваквиот театарски живот се Меган Тери¹⁶⁴ и Роберта Склер (Roberta Sclar). Од овие дами потекуваат првите почетоци на *рационалниот* родов пристап, најпрвин како загрижени сестри, мајки и жени на виетнамските жртви од американска страна, за да

¹⁶² Omaha Magic Theatre е основан во 1968 година. Бил познат по тоа што ги "поттурнал границите на сè што било препознаено како нов лимит... - за да претставува најсвежи текстови, ...визуелни артистички слики, ...најчисти музички гласови, ...за да ја интегрира формата на перформансот".

¹⁶³ Open Theatre (Отворен театар), експериментална влијателна компанија од оф-оф-Бродвеј, постоела од 1963-1973, формирана од Џозеф Чајкин, во која соработувале сите значајни авангардни театарски уметници. Карактеристични форми на работата биле воркшоповите и тркалезни маси, како и експериментирања со дишење, пеење, физички движења и сл. Поимот *отворен театар* го користеше Естетичката лабораторија на Филозофскиот факултет во Скопје во конципирањето и именувањето на своите активности, како што се *Отворениот театарски универзитет*, фестивалот *Млад отворен театар* (кој произлезе од таа културна акција) и др.

¹⁶⁴ Меган Тери (Megan Terry, р. 1932), влијателен творец од авангардата и од оф-оф-Бродвеј од 60-тите години. Пишувала драми коишто поставувале политички, социјални и сексуални прашања. Учесник во сите иновативни театарски движења. Од 1974 година има напишано повеќе од 60 драми како професионален драматург на Omaha Magic Theatre. Најпозната драма ѝ е "Approaching Simone".

станат подоцна најбитни промотори на пацифистичките идеи во современиот американски театар.

Најпрвин нивните теми се традиционални и според својот драмски пристап му припаѓаат на психолошкиот реализам и социјалната комедија. Тогаш се создаваат таканаречените *женски проекти* и почнуваат да се разликуваат термини како *feminy* и *feminizm*. До појавата на авангардната писателка Марија-Ирена Форнес станува збор за конвенционална транспарентност, а нејзината драматургија предизвикува нелинеарна, нехронолошка и метафоричка или измислена слика.

Од почеток, пишувањето на Форнес беше вовлечено “во процес на дестилизација, бихевиоризам и психологизирани конвенции, коишто го надминуваа реализмот и бараа начин да станат хиперреализам“. Од нејзината прва пиеса таа ќе биде вовлечена во интуитивни истражувања на новиот театарски јазик. “Потписот на Форнес е емоционална комплексност, конвенција на вистинска едноставност, морална грижа, сета вовлечена во драматична имагинација“.¹⁶⁵

Марија-Ирена Форнес и Џоан Шенкер (Joanne Schankar) стануваат првите жени постмодерни писателки во САД што почнуваат да пародираат врз традициите на англосаксонската фемини-драматургија, посебно на драмите на Оскар Вајлд. Пиесата “Дунав“ на Марија-Ирена Форнес и пиесата “Знаци на

¹⁶⁵ Ross Wetzsteon, *Irene Fornes*. The Elements of Style, in *The Theater of Maria Irene Fornes*, edited by Marc Robinson, Baltimor - London, A Paj Book, 1999, p. 27-28.

животот“ (Signs of Life) на Џоан Шенкер стануваат најголеми хитови воопшто во 70-тите години на оф-Бродвеј.

ЕВА: Каква супа имате?

КЕЛНЕРОТ: Говедска.

ПОЛ: Донесете две говедски.

ЕВА: Каков вид на месо е тоа?

КЕЛНЕРОТ: Тоа е пилешко со пиперка. Тука се ладна и жешка салама.

ПОЛ: Јас сакам риба.

КЕЛНЕРОТ: Нема риба.

ЕВА: Јас сакам чаша вода.

ПОЛ: Јас би сакал чаша бело вино. (Келнерот излегува.) Каде ќе одиме попладнево?

ЕВА: Ќе одиме во музеј.

ПОЛ (шокиран): Каков музеј?!

ЕВА: The Economy Museum is very interesting.¹⁶⁶

Овие радикални феминистки се посебно инспирирачки за лезбиските заедници во Ист Вилиц, коишто вршат голема популаризација на културните форми затворени во еден свет, анатемисан од конвенционалниот театар.

Сепак, феминизмот како алтернатива својот зенит го доживува на почетокот на 80-тите години и тоа, главно, како театар на политичка акција, без некои посебни естетски остварувања. За среќа, Марија-Ирена Форнес во нејзиниот ран почеток успева да креира стил којшто прикажува еден деперсонализиран свет на

¹⁶⁶ Maria Irene Fornes, *The Danube*, in: *The Best of Off-Broadway*, New York, A Mentor Book, 1994, p. 222.

нивото на “вистинскиот живот“. Со тоа подоцна нејзината драмска беневоленост ќе се издели од останатите радикални женски писателки и нејзината сила ќе се претвори во фигуративен говор, преполн со хиперболика и топлина. Посебно суштествено е тоа што нејзините најбитни драми од почетокот на нејзината кариера имаат правец означен како *the compass of joy*¹⁶⁷, патоказ на задоволството, особено нејзината најинвентивна пиеса “Палата ‘Танго’“ (*Tango Palace*, 1964). Оваа пиеса е исполнета со успешен оптимизам, којшто има за цел да ја денунцира негативната енергија на пропагандистичкото општество, готово да поддржува идеи за воено уништување, наспроти неопходноста од *лиричност* и *исполненост* на генерациите што се наоѓаат на пресвртница.

Марија-Ирена Форнес е автор на меланхолична иронија, којашто доаѓа до израз во нејзината најпозната антивоена драма “Запалено е црвеното светло“ (*The Red Burning Light*, 1968). Таа драма травестира меѓу буфонерија и драма на девестирана карактеризација. Со неа Форнес се наредува во редот на најуспешни современи американски авторки, кои се нов бран на бродвејскиот мејнстрим.

“Јас сум многу добра во објаснувањето на нештата. Тука се луѓе коишто прават прекрасни работи и коишто не знам зошто мислат за својата работа дека се инвалиди. Јас мислам дека е невозможно да ѝ објаснам на публиката зошто пишувам драми и што мислам за мојата драма. Јас тоа никогаш не го правам,

¹⁶⁷ Ross Wetzsteon, *Irene Fornes*. The Elements of Style, in *The Theater of Maria Irene Fornes*, op. cit., p. 35.

бидејќи мислам дека тоа не се прави од комерцијални продукциски причини. Се обидувам да создадам продукт што ќе предизвика реакција, но има и такви коишто не предизвикуваат реакција. Како факт, кога публиката доаѓа на моите драми, моите чувства треперат. Посебно кога режирам некоја драма, чувствувам дека мојата љубов кон драмата е толку многу голема и јас толку се интимизирам со артистите, што на премиерата се запрашам: Што прават овие луѓе во мојата куќа? Основно јас чувствувам дека некои други луѓе се оние на кои им се допаѓа мојата работа, а дека секогаш меѓу нив има личност за којашто јас пишувам. Јас мислам дека татковината на креативноста е специјална татковина“.¹⁶⁸

Драмите “Кал” (Mud)¹⁶⁹, “Дунав“, “Проверка на животот“ (The Conduct of Life) и “Сарита“ се најголемите хитови на Марија-Ирена Форнес. Во естетска смисла тие заостануваат зад “Палата ‘Танго’“, но се извонредно битни за развојот на еден специфичен вид театар, којшто базично започнува во Jutson Poets Theatre, еден на многу американски начин *бикултурален* театар. Иако овие драми се напишани на англиски јазик, нивните изведби се одвивале на шпански и на англиски.

Тој инспиративен ексклузивен сценски пристап во раните 70-ти години ги поттикнал фантазмагориите на други жени со

¹⁶⁸ Maria Irene Fornes, *I write these messages that come*, “The Drama Review”, New York, Vol. 21, Nr 4, December 1977, p. 38.

¹⁶⁹ Драмата на Марија-Ирена Форнес “Кал“ е играна на Малата сцена на Македонскиот народен театар во сезоната 1988/89 во режија на Наум Пановски, со Мирче Донеvски, Јасмина Поповска и Јусуф Гулевски.

кубанско потекло, коишто стануваат дел од американската литература, како што се Лидија Кабрера, Калверт Каси и Виргинија Пинера. “Се разбира писателките, токму тие или некои други, не беа под директно диригентство, но дефинитивно беа под влијание на Форнес и на другите најдобри downtown театарции од крајот на 60-тите години. Новата уметност и холивудскиот декор сторија повеќе за театарот и за неговата бесрамност отколку останатата плаузибилна литература (Цара, Фирбанк итн.), затоа што тоа, исто така, како и Форнес, беше еден автодиктат, чии принципи и влијанија не беа ниту театарски ниту литературни, туку беа одбрани стилови од сликарството и од филмовите. Но, колку и да не им се допаѓа на њујоршките драматичари, нејзината работа стана паразитска во однос на литературата (или операта и филмовите), затоа што тоа никогаш не беше револт против театарот или, пак, беше театар којшто ги рецитира фантазиите”.¹⁷⁰

Пиесите на Форнес имаа два регистра - едниот етнички, другиот интернационален. Тие беа хроника на едноставниот живот, на Куба и во САД, израз на една стратегија на наивноста и душевноста.

Творештвото на Марија-Ирена Форнес во 80-тите години повторно се навраќа на т.н. женски проекти и на сцената ја прикажува женската приватност, тајни, сексуален азил, но најчесто нејзината драматургија е приказ на амбивалентноста на современиот американски театар. Од една страна, Форнес се

¹⁷⁰ Susan Sontag, *A Preface to the Plays of Maria Irene Fornes*, in: *The Theater of Maria Irene Fornes*, op. cit., p. 44.

туди да ги форсира традициите во американскиот театар, како што се сценскиот дизајн, приказната и експерименталната игра на актерите, а, од друга страна, пак, благородноста на поезијата, кон којашто Форнез секогаш тежнее, дури и во најбруталните сексистички или криминалистички драми.

Нејзините последни продукции во 1986 и 1988 година, како што е “Судењето на Јованка Орлеанка“ (The Trial of Joan of Arc), се однесуваат како мали сиви апстрактни инсценации, коишто сакаат да ја прикажат и поддржат њујоршката традиција на истмановски дизајн, а всушност нејзината театарска уметност или инсценација повеќе наликува на сликите на Цото. Таа, колку и да се навраќа на радикализмот од младоста и колку да се труди како режисер да прикаже спектакуларна манифестација на сопствените мрачни визии (нејзината режија на “Хеда Габлер“ во Milwaukee Repertory Theatre во 1987), сепак презентира една жена-концептуалист, којашто, наспроти транспарентната храброст, интимно во себе се држи до сценариото и како најдоследен занаетчија на современиот американски театар му демонстрира *автентичност* како се пишува пиеса страница по страница и како се режираат најкомплицирани текстови сцена по сцена.

Колку и да звучи конвенционално, Марија-Ирена Форнес е обратност од она што го нарекуваме спектакл или изведба на перформерите. Таа не е опасен клоун на театарската уметност,

ниту спектакуларен нов Буда, по којшто евентуално би тргнале новите автори.¹⁷¹

Марија-Ирена Форнес секогаш сакаше да донесе нешто ново коешто ќе личи на *интимна драма*. Нејзиниот пристап во сценска и литературна смисла е економичен и, ако направиме компарација со останатата театарска акција од нејзиниот период, како онаа на Ливинговците или на Боб Вилсон, ќе забележиме дека во нејзината автохтоност нема нападната театрализација, туку, напротив, има една документаристика, којашто слободно можеме да ја наречеме *егзистенцијална феноменологија*.

Нејзините текстови се, пред сè, драми на карактерите, а не сценарија за спектакли. Нејзините режии, како и нејзините текстови, се современа визија на трагедијата. Без разлика дали таа го режира Бонд или Фасбиндер, во нејзината авторска постапка секогаш треба да го бараме прашањето за постоењето на светот како таков, а не некоја тешка и импутирана психологизација, којашто ќе сака самата по себе да е говор на американскиот нов театар или, пак, да тежнее да создаде нов тип на театар. Својствата на Марија-Ирена Форнес се апсолутно нова *стилизирана гестура и емоции*, кои треба да бидат една реафирмација на основните права на публиката да дознае нешто за себе, за сопствениот свет, без разлика дали тој е добар или лош, а не да биде некакво естетичко движење коешто никогаш не се случува во вистинскиот живот.

¹⁷¹ Scott Cumings, *The Poetry of Space in a Box*, in: *The Theater of Maria Irene Fornes*, edited by Marc Robinson, Baltimor - London, A Paj Book, 1999, p. 181.

Бони Маранча во студијата “Економија на грмотевицата“ вели: “Работата на Форнес е жешка, деликатна и грациозна и мора да постои дистинкција меѓу она што го создава таа и останатото што се пишува денес. Дел од нејзините драми се како мали љубови на современиот театар.... Кај Марија-Ирена Форнес тоа е извонредно достоинство, каде што хуманизмот не го претставува замислениот живот, туку инсистира и ја претпоставува реалноста. Таа не сака да е екстериторијална, таа сака да е присутна тука. Работејќи повеќе од дваесет години на оф-Бродвеј, Форнес е пример на уметник којшто низ своето пишување, режирање и подучување создаде современ театар, започнувајќи од обичен хипи, а сега претставувајќи најбитен национален театарски деец“.¹⁷²

До 1982 година Марија Ирена Форнес беше познат њујоршки писател и режисер, а од 1982 година со претставата “Дунав“ нејзината интернационална слава станува голема и таа заедно со Сем Шепард и Дејвид Мемет е најрепрезентативниот дел од современата американска драматургија. Иако и денес европските режисери ја сметаат само за феминист, којашто за единствена перспектива во нејзината драматургија ја има улогата на жената во патријархалното машко општество, тие почнуваат да ја третираат како стандардна американска писателка. Нејзините режии последниве години се едначат со естетичка вештина на репертоарен режисер на најголемите театри (46 St.

¹⁷² Bonnie Marranca, *The Economy of Tenderness*, in: *The Theater of Maria Irene Fornes*, op. cit., p. 51.

Theatre, City Park Theatre и др.), чии најпознати режии се “Хеда Габлер“ и “Вујко Вања“. Истовремено има постојани колумни во “The Drama Review” и во “Broadway on Line”.

Марија-Ирена Форнес е и промотор на мултикултурниот американски театарски простор и водечка личност на женското театарско движење, кое ветува дека во иднината ќе има побележито место во развитокот на театарот.

ЦЕЛАТА РЕАЛНОСТ

(Дејвид Мемет)

По својата дефиниција, театарот од Аристотел до Брехт, а и според модерните теоретичари, како што се Антоанен Арто, Питер Брук или Ричард Шекнер, секогаш е претставуван како - засебен артифициелен свет. Обидите да се поставуваат теми *hic et nunc* доведуваат до спорадични правци, посебно во театарот на XX век. Таквите обиди предизвикуваат екстензивен театар, најчесто и недоволен да ја задоволи гладта за духовност, којашто ја нуди севкупната семиотичка целина наречена *ирејстјава*. Лиотар, воспоставувајќи паралели меѓу самите иновации како иновации и новата уметност, инсистира на *вистински закони*.¹⁷³ Централните дискурси околу кои секогаш се дискутира за развојот и унапредувањето на новините за светот најчесто се сврзани за крајот на XIX и почетокот на XX век - а главен аналитички проблем се идеите на Фројд, Маркс или Сосир.

Фундаментално за овие тројца мислители е нивното инсистирање на *реализам*. Се разбира дека тој реализам го прифаќа и симулира суштественото и секогаш е нов и на некаков почеток, а во уметничка смисла на зборот сака да наметне свет којшто е *вистински*. Всушност, точката каде што се вкрстува

¹⁷³ Види Colin Counsell, *Signs of Performance. An Introduction to Twentieth-Century Theatre*, op. cit., p. 207.

борбата меѓу реализмот во уметноста и реализмот на животот може да се нарече *нереалистички крстопај*.

Многу уметници се обидуваат да најдат соодветно алиби или одредена аксиома, политичка фраза или идеја зад која ќе го прикажат сопственото надреално и нефункционално творештво. Наспроти тоа одредени теоретичари ги земаат овие еклектични пројави за релевантни и ги анализираат како сосема нова форма во постоечката уметност.

Во развојот на современиот американски театар, посебно во творештвото на перформерите The Living Theatre, Bread and Puppet, Чајкин и Шекнер, често недостасува објаснение за природата (како реален живот) и се инсистира на ангажман којшто ќе го унапреди општеството, бидејќи човештвото сè уште има големи проблеми. Наспроти овие типови на театар, од почетокот на 70-тите години њујоршката драматуршка школа (Дејвид Мемет, Марија-Ирена Форнес, Сем Шепард и др.) понудува нешто што може да се компарира со магичниот реализам. Главен претставник и промотор на *измесената, издигната реалистична магија* е Дејвид Мемет.

Тој веднаш ги освои симпатиите на гледачите и на критичарите, кои го оценуваат како “нов глас во американскиот театар кон крајот на 70-тите години“. Тој импресивен, морален и амбициозен писател, автор на “Американско бафало“ (American Buffalo) и на “Сексуалните перверзии во Чикаго“ (Sexual Perversity in Chicago), покажа дека е мајстор на дијалогот. “Исто како Ернест Хемингвеј, критичарите од почетокот беа стресени од *зборови* на

Мемет. Тоа е така бидејќи пишува исто како што луѓето зборуваат... Наскоро, повторно исто како со Хемингвеј, критичарите беа потресени од стилизацијата на Меметовата драматургија“.¹⁷⁴

Дејвид Мемет (David Mamet, р. 1941) експлодира како мит по Јуџин О’Нил, Артур Милер и Сем Шепард. Неговата енергија е поврзана со последните години на XX век и тој не е декадентен продукт на литературната историја или, пак, моторна сила на некоја посебна академска школа, туку еден вид американски драмски идентитет, којшто станува интересен за светската театарска јавност, бидејќи почнува да ги детронизира големите идеи за технологијата и функционирањето на американското општество. Тој исто така работи според принципот на *драмска обрaитност*. Основна негова тема е насилството. Дејвид Мемет истражува општо објаснување на феноменот насилство.

Дејвид Мемет со своите први пиеси, коишто стануваат веднаш и големи филмски хитови - како што се “Американско бафало“ или “Вистински Запад“ (True West) - станува моторичка и културна појава којашто му се спротивставува на тогашниот сонлив театар и филм. Вметнувајќи реалност обратно од имагинацијата на оние коишто ги изведуваа своите сопствени соништа и навраќајќи се на традиционалниот миметички театар според принципите на античката драма, тој создава автентичен свет со реалистични односи коишто ја поддржуваат наследената и

¹⁷⁴ Ross Wetzsteon, in: *The Best of Off-Broadway. Eight Contemporary Obie-Winning Plays*, op. cit., p. 19.

колективна историска меморија: традиционални американски архетипови за освојување на Дивиот Запад, земање на земјата од Индијанците, формирање на првите градови, изградба на железницата и сл. Значи, кај Дејвид Мемет посебноста којашто треба да се истражува е *автентичниот* реализам низ историјата, несоодветен за драмите на Сем Шепард, каде што, пак, се бараат простори и личности кои не произлегуваат од реалниот живот. Кај Мемет доминира драмската акција којашто секогаш ќе ја ограничи главната идеја и драмата ја прикажува како восприемлива целина којашто потсетува најмногу на реалниот живот.

Дејвид Мемет ја промовира вештината на драмската игра како парадигма. За него најчесто факти се институционалните приказни и раскошните заплети, коишто ги прикажува како “тајни на вистината“. Тие, пак, со себе носат митови, а често и баналности, што се објаснуваат небаре се нова естетика.

Дејвид Мемет ги создава своите карактери како рефлексија и во нив не гледа ништо лично ниту знаковно - туку само игра. Таа игра секогаш ќе биде успешна ако ликовите не се дводимензионални, туку се впуштени во физичка и емоционална кохезија и се носители на одредени вештини. На пример, во неговата пиеса “Куќа на игрите“ (House of Games) се презентираат карактери коишто ја претвораат човечката вештина во пријателство, а јазикот на којшто зборуваат не е објаснувачки, туку прецизен и исполнет со искуство. Ако се земе една паралела со неговиот британски современик Том Стопард, кој најчесто го комбинира секојдневното со битното историско поместување (“Амадеус“,

“Розенкранц и Гилденстерн се мртви“), тогаш за Дејвид Мемет можеме да речеме дека секогаш бара простор да го вметне *американскиот сон*. Но, тој сон не е точка во којашто се комбинираат желби и неостварени амбиции, туку моќна слика за социјалната чувствителност, којашто предизвикува оригинална театарска идеја.

“Светот на Мемет е свет во којшто луѓето не се обични, туку се онакви какви што би требало да бидат. Во неговите драми или филмови гангстерите не се лидери на мафијата, туку обични симпатични мангупи, коишто се мафија сами за себе, а другите, пак, како што се комарциите во ‘Куќа на игрите’, не се обични комарции, туку со себе ја носат целата животна филозофија и историја. Тие сите се, во една рака, како фигурите во неговата драма ‘Животот во театарот’ (A Life in the Theatre), односно самите ликови се така напишани како да се актери. Тие не се супстанца, туку секогаш има нешто зад нивните маски. Всушност, тие се некакви маски на обичниот човек. Тие егзистираат и постојат навистина само додека играат. Односно, секој еден се чини дека постои како чист а не илузорен карактер, затоа што реалноста е деконструирана и е создаден нов реализам. Тоа е така не заради човековата потреба, туку заради нив самите и нивното постоење. Тие имаат своја визија, свои чувства, но исто така тие имаат свој почеток и своја смрт. Едноставно, тие се како реклама за човекот“.¹⁷⁵

¹⁷⁵ C.W.E. Bigsby, *Modern American Drama, 1945-1990*, op. cit., p. 197-198.

Уште од самиот почеток кога Дејвид Мемет почна да пишува воздухот во американското општество мирисаше на ден после забавата. Сеќавањата за Кенеди, служењето на својата земја, повеќе од 50.000 Американци загинати и убиени низ светот, аферата Вотергејт, сексуалните слободи, масакрите или неодговорноста во светот на парите му нудат на Дејвид Мемет една политичка загриженост. Таа политичка загриженост е неопходна за да ја поттикне смртта на една стара естетика и да создаде нова, којашто ќе биде релативна и апсолутно потврдена со вредностите кои се воспоставени во современиот американски театар. Самиот Дејвид Мемет инсистира, според своите авторски постапки, таа стварност да биде принципиелна и плаузибилна. Моралниот банкрот на неговото време ќе го натера секогаш да биде подготвен и во позиција да исполни драмска празнина. Тој знае дека е невозможно да се создаде реализам без крупни општествени или политички промени. Неговата драматургија најчесто инсистира на обележени социјални групи како тема за проверка, па тој, демонстрирајќи солидарност со начинот на живеење на ситните трговци во драмата “Гленгари Глен Роуз“ (Glengarry Glen Ross)¹⁷⁶, зафаќа цел еден свет на трговците со недвижности,

¹⁷⁶ “Во оваа скандалозна комедија за кратко време кутрите трговци со недвижности имаат абразивен јазик, дури и за стандардите на Мемет. Тие зборуваат со еден жаргон, којшто ги претвора во лажни лидери и трговци, а светоста на занаетот е нивни императив. Нивниот говор не е само говор за интимата и осаменоста, туку нив ги сменува од трговци со недвижности во трговци со овошје... Талентот на Мемет за спалување на лажовци едноставно прецизно е дестилиран, тоа е талент којшто може да се компарира само со оној на Харолд Пинтер“ (Rich, Frank, *Hot Seat*. Theater Criticism for ‘The New York Times’, 1980-1993, New York, Random House, 1998, pp. 306-307).

коишто стануваат една од главните професии во големите градови во 80-тите години. Мемет сака да прикаже дека луѓето кои ги среќаваме секојдневно, а кои се само обележје за некаква акција, дека истите тие имаат и приватен живот, еднаков на животот на трагичните ликови одреден од некоја судбина, која што сега не ја кројат боговите, туку ја крои капиталот.

Сцена XVIII

Кај иследникот

(Едмонт и Иследникот во полициската станица)

ИСЛЕДНИКОТ: Зошто ти е ножот?

ЕДМОНД: За заштита.

ИСЛЕДНИКОТ: Од кого?

ЕДМОНД: Од секого.

ИСЛЕДНИКОТ: Дали знаеш дека тоа е незаконски?

ЕДМОНД: Не..

ИСЛЕДНИКОТ: Да.

ЕДМОНД: Жалам.

ИСЛЕДНИКОТ: Зборувајќи со таа жена на начин на којшто ти си ѝ се обратил, тоа е закана.

ЕДМОНД: Никогаш не сум зборувал со неа.

ИСЛЕДНИКОТ: Таа те идентификуваше како човек што ѝ се заканува секоја вечер во подземната железница.

ЕДМОНД: Таа греши сериозно.

ИСЛЕДНИКОТ: Ако таа покрене обвинување, ти ќе одговараш.

ЕДМОНД: За зборување со неа?

ИСЛЕДНИКОТ: Одбиваш дека си зборувал со неа?

ЕДМОНД (пауза): Би сакал да ве прашам нешто.

ИСЛЕДНИКОТ: Прашај.

ЕДМОНД: Дали си удрил куче некогаш? (науза) Добро, тоа јас го направив. Како маж на маж, тоа го сторив. Направив прост, некултурен коментар за неа, а таа одговори како *fucking bitch*.¹⁷⁷

Според пиесата “Едмонд“ сите нас нè очекува свет во којшто, за да опстанеме ќе треба да убиваме, во којшто колапсот на индивидуализмот ќе предизвика претпријатија на криминалот, а револуционерно во тој реалистичен свет е тоа што наскоро го очекува американското општество - појавата на новите комуникации. Наместо реторика ќе се понуди афазија, а наместо љубов и кариера ќе се нуди параноја. Карактерите што ги презентира во драматургијата Дејвид Мемет, низ нивниот сопствен бит се морални барем онолку колку што и карактерите на Артур Милер. Разликата е во тоа што кај Милер тие се исполнети со емоции и најчесто доживуваат психолошки експлозии, додека овде станува збор за емоционален банкрот и комплетна отуѓеност, којашто бара сатисфакција како објект, а не како личност. Во пиесата “Сексуалните перверзии во Чикаго“¹⁷⁸ за главна човечка резиденција се определува пип-барот, а не домот. Основна персонификација на која било личност не е нејзината цена во општеството,

¹⁷⁷ David Mamet, *Edmond*, in: *The Best of Off-Broadway. Eight Contemporary Obie-Winning Plays*, op. cit., p. 67. Драмата “Едмонд“ беше поставена на сцената на Македонскиот народен театар во Скопје во сезоната 1998/99 година во заедничка режија на Наташа Поплавска и Синиша Ефтимов, со Тони Михајловски во главната улога.

¹⁷⁸ Претставата “*Sexual Perversity in Chicago*” премиерно е изведена на сцената на Драмскиот театар во Скопје во сезоната 1997/98 година под наслов “Перверзии“, во режија на Мони Дамевски, со Бранко Ѓорчев и Јелена Жуѓиќ во главните улоги.

туку поврзаност со авантурата, најчесто затскриена во сенките на беззаконието.

За Дејвид Мемет важи правилото дека тој е рационален писател. Неговата моќ доаѓа од поместувањето на рационалните драмски елементи кон полемични елементи на митот, а тој мит не соодветствува на митот во традиционална смисла на зборот, туку е повеќе конфликт во современото општество кое веќе го впило како механизам. Митови кај него се власта, религијата, самиот театар и други рационални организации, коишто повеќе се ограничени во својата моќ отколку што претставуваат моќ. Затоа Дејвид Мемет и инсистира на поинаква логика во театарската естетика.

“Логиката на театарот, којашто тој ја сугерира, би требало да биде еден сон, којшто ќе биде адресиран и до нашите потреби, но и до нашите рационални сублимации. Тој исто така, како една иронична самообјаснувачка слика, треба да биде голема претстава за тоа што сакаме да кажеме. Тенденцијата да создаваме драми коишто ќе се читаат натуралистички е всушност резултат на игнорирањето коешто доаѓало од незнаењето, бидејќи духовната деценија на претходната естетика повеќе била израз на гнев, отколку израз на знаење. Затоа загрижениот експериментализам треба да прерасне во драматургија којашто ќе биде есенцијална со естетиката на политиката, чиишто креатори логично треба да го пренасочат гневот, но некаде каде што му е местото, а не да го третираат вонземно. Во последниот период на XX век голем број на писатели почнаа да се занимаваат со филм. Во нивната работа

тие прикажаа загриженост за духовноста. Тие исто така информираа за новите идеологии или пак за конвенционалната психологија, чијшто примарен интерес стана себеразбирањето и егоизмот. Материјализмот или пак новите ритуали на општеството се ритуална форма којашто не може да се одбегне и влегуваат во структурата на искуството како најлоша дестинација на патувањето. Логиката е како да се *подојворат* *враќаат* на *надежта*¹⁷⁹.

Според својата естетичка логика Дејвид Мемет ѝ припаѓа на групата американски автори, како Џорџ Стајнер (George Steiner), Дорис Лесинг (Doris Lessing) и Алис Волкер (Alice Walker), кои се чувствуваат одговорни за отуѓеноста и затоа се занимаваат со драма. Според таа логика, во драмите на Дејвид Мемет има премногу чувство за вистина и премногу документаристика. Затоа кога се зборува за неговиот придонес во современиот американски театар, мора да се инсистира на новововеденото правило од негова страна - *карактеризација*, која, според Аристотел, е еден од шесте фундаменти на трагедијата. Неговите карактери се жртви на јазикот што го зборуваат. Тие евидентираат параноја, којашто е експресија на најмодерното време и односи, но исто така тие стануваат и еден вид редефиниција на светот којшто е опседнат со пари и секс. Во тој маргинален свет Мемет се обидува да пронајде предизвик и да возобнови одредени митови и фантазии што би помогнале да се вратат старите односи меѓу пријателите и традиционалните вредности на семејството.

¹⁷⁹ C.W.E. Bigsby, *Modern American Drama, 1945-1990*, op. cit., p. 203-204.

Длабоко во значењето на драматуршките крстопати, коишто ги нуди Дејвид Мемет како *целосна реалност* и *нов реалистичен театар*, може да се почувствува еден прекрасен ритам на говорот, а сугестиите за актерска игра најчесто ја повикуваат гестикулацијата како контакт меѓу актерот и гледачот. Сето тоа најчесто упатува да веруваме дека, исто како и Брехт, така и Дејвид Мемет е во потрага по поврзувањето меѓу разумот и чувствителноста.

Дејвид Мемет денеска е присутен како еден од најбитните њујоршки филмски режисери, којшто, како контрапункт на холивудска кинематографија, во современиот американски филм ја вовеле модерната драматургија од крајот на XX век. Едновремено тој е најпопуларен американски драмски автор и неговите пиеси се постојан репертоар на сите светски сцени.

ЗАКЛУЧОК

Денеска никој од битните творци на американскиот театар, без оглед дали станува збор за писател, режисер, актер или сценски дизајнер, не доминира со Бродвеј, оф-Бродвеј и со оф-оф-Бродвеј. Некогаш неколку театри на Менхетен, наредени покрај булеварот Бродвеј, беа срцето на американскиот национален театар. Тој во XX век ја доживеа својата естетичка и филозофска трансформација. Кога се конципираше “Бродвеј“, основната претставка од којашто се тргна беше дека ќе се создаде уште едно извориште на пари, слава и моќ. Основните концепции на тој театар, којшто требаше да се произведува како производ за пазар, беа произлезени од традиционалните епски форми и најчесто кореспондираа со традиционалниот реализам, односно имаше драми со акција во коишто се бара убиецот, потоа семејни драми, кои требаше да прикажат колку е битен начинот на живеење во Новиот Свет, а најчесто тоа беа имитации на француската граѓанска комедија. Сето тоа требаше да прикаже дека театарот е многу разновиден.

Сознанието за Америка вклучуваше и свест за постоење на еден театарски центар, наречен *Бродвеј*. Тој се простираше од Седмата авенија и 42-та улица до Тајм Скверот. Тоа место го нарекуваа крстосница на светот, кое секоја вечер се обидува тоа повторно да го докаже. Во текот на многу децении Бродвеј произведе претстави, ѕвезди и илјадници театри кои оттука поагаа

да ја крстосуваат Америка. Но, последните децении на XX век Бродвеј се смени. Од некогашните триесетина театари околу Тајм Скверот останаа само неколку. Ако главната градска публика беше средната класа, денес тоа се туристите и бизнисмените од цел свет.

Меѓутоа, од Бродвеј произлезе нов тип на драматургија и театар, којшто се создаваше главно околу Гринич Вилиџ и којшто го негуваше стилот на регионалните драмски театри. На неговите сцени главно се поставуваа пиеси од домашни писатели, главно добитници на наградите “Пулицер“ и “Оби“. Тој театар во почетокот на 60-тите години се нарече *оф-Бродвеј*. Тука се прикажани најзначајните драмски остварувања на современиот американски театар, почнувајќи од Јуџин О’Нил до Дејвид Мемет.

Во тоа време, покрај постоењето на сепак класичните сцени на оф-Бродвеј и неговата комплементарна егзистенција со Бродвеј, немаше соодветен простор за идеите на најалтернативните и најрадикални уметници и уметнички групи, како The Living Theater, Open Theater, Чајкин, Шекнер, Боб Вилсон, Марија-Ирена Форнес и други. Тие почнаа своите пиеси да ги изведуваат во алтернативни простори (Cafe Cino, гаражи, улици, харлемски паркови, трговски центри и сл.). Оваа естетика, барајќи причини за да стане своевиден мејнстрим според просторот и идеите, беше надвор и од Бродвеј и од оф-Бродвеј, така што кон крајот на 60-тите и почетокот на 70-тите години се нарече *оф-оф-Бродвеј*.

Денес сите три претставуваат систем, во којшто се одвива современиот американски театар и се развива неговата естетика.

Појавувањето на Јуџин О'Нил значеше и втемелување на правилото дека театарот и самата култура имаат смисла ако се релевантни и значат нешто во развојот на општествените односи кои го сочинуваат животот. Затоа првиот американски нобеловец треба да се слави и како разбивач на илузијата за комерцијалниот Бродвеј. Продуцентите не се повеќе тие кои го диктираат вкусот, туку авторот наметна дека е можен театар којшто, покрај основната забавувачка функција, ќе биде филозофски, естетички заснован и етички функционален, кој ќе го рационализира и објаснува светот. Со Јуџин О'Нил започна современиот американски театар. Тој донесе две крупни промени. Првата - неговите пиеси ја дефокусираа бродвејската естетика, предизвикувајќи општа глад за театар во сите поголеми американски културни центри. Втората промена е изменетиот однос кон театарската емпирија. Односно, ако претходно сцената им припаѓаше на продуцентите, од првите децении на XX век таа почна да им припаѓа на идеите и актерите, а претставите добија уметничко значење. Во суштина, така започна *естетизацијата на американскиот национален театар*.

Тој американски театар промовираше неколку жанрови. Најпрво го промовираше *мјузикхолот*, кој произлезе од комичната опера, која беше најпопуларна забава на почетокот на XX век. Во својот развој во текот на столетието музичкиот театар даде големи дела, кои ја обележаа популарната култура на епохата. Такви се "Оклахома" (1943), во 50-тите години "Ципси", "Вестсајд стори" и "Хелу, Доли", во 60-тите "Кабаре" и "Коса", а во

подоцнежните години “Мала ноќна музика“, “Чикаго“ и други. Последните две децении доминантни форми на музичкиот и танцов театар се спектаклите како “Фантомот од операта“, “Мачки“, “Бакнежот на жената-пајак“. Најзначајни творци се големите американски композитори и кореографи Џером Керн, Леонард Бернштајн, Сесил Битон, Ендрју Лојд Вебер, Вилијам Фин, Боб Фос и други. Најгруба оценка за операта можеби е таа дека тоа е драма со музика; мјузикхолот е *зайлей* (со низа шеѓи) и музика. Овој жанр и денеска е актуелен, посебно за старомодните бродвејските магнати, но сè повеќе како туристичка атракција отколку како нешто битно во развојот на естетичките форми на театарот (иако остварува блескави танцови резултати).

Драмскиот американски театар во последниот век понуди неколку естетички експлозии. Најпрво го промовира таканаречениот небродвејски стил, или *оф-Бродвеј*, а тоа во естетиката на современиот американски театар значи инаугурирање на театар со смисла, со политичка мотивација, експериментален и алтернативен наспроти конвенционалниот бродвејски. Во историјата на театарот на булеварот Бродвеј постојат автори чии драми се играле со децении, како што се драмите на Клифорд Одетс или на Вилијем Инч. Но, во општата естетичка мапа тие драми не значат многу.

Наспроти нив постојат автори како Сем Шепард, којшто е добитник на Пулицеровата награда, а ретко е изведуван на Бродвеј. Тука се и Дејвид Мемет и Марија-Ирена Форнес, коишто дејствуваат во офбродвејскиот американски театар и регионал-

ните театри, збогатувајќи го милјето на теми, идеи и точки на анализа во создавање на театарската пиеса, најчесто на начин неприемчив за големите бродвејски сцени.

Во развојот на американскиот драмски театар посебна улога одиграа големите универзитети и околу 400 професионални и алтернативни театарски трупи. Сите тие се дисперзирани по Источниот и Западниот Брег или меѓу нив, а ретко се инспирираат од бродвејската естетика. Низ ваков театарски живот, кон крајот на XX век дојде до кулминација на културното значење на театарот и тој веќе не се третира како естетичка смисла или како семиотички код, туку стана пресек на крупните промени во американското општество. Такви се примерите на Ливинг театарот, Bread and Puppet, работата на Роберт Вилсон, појавата на перформансот (којшто е типична американска форма на театарска акција), на етничкиот, феминистичкиот и другите маргинални театарски форми.

Американскиот начин на сценско мислење има свои длабоки предупредувања до општите правци на епохата, во којашто тој се создаваше. Големата Виетнамска војна, популарната култура, различните форми на техничките иновации, рок-ен-ролот, видео културата, сликарските инсталации - сето тоа доведе до ерупција којашто предизвика помешување на уметникот со рецепиентот и на тој начин ја зголеми славата на перформансот како најмодерна форма на сценскиот израз на крајот на XX век.

Американскиот театар има своја длабока теоретска конотација во постоењето на неколку битни културни

институции, коишто секогаш ќе ги следат неговите правци. Тука, пред сите, се мисли на Националната фондација за уметност, Центарот “Џон Кенеди“ во Вашингтон, големите универзитети Харвард, Колумбија (Њујорк), Џорџтаун (Вашингтон) и други, кои денеска го осмислуваат начинот на којшто ќе се развиваат најголемите театарски достигнувања во Америка.

Во техничка смисла, американскиот театар е најдоминантната сценска естетика во светот денес. Поместувањата во светската драматургија според големите европски автори Семјуел Бекет, Ежен Јонеско и Жан Жене се случија и на оф-Бродвеј. Таму се јавија драмските писатели Едвард Олби, Сем Шепард и Дејвид Мемет. Ако Питер Брук, по Вахтангов, Меерхолд, Гротовски и Кантор, е најбитниот европски режисер за осовременување на класиката или, пак, за наметнување на теми од егзотичните култури (како оние од Далечниот Исток), тогаш Боб Вилсон е уште позначаен театарски режисер, бидејќи го смени комплетниот начин на поставување на една сценска претстава. Тој ја наметна уметничката фигура на режисерот како главно и основно изразно средство во театарската пиеса, за разлика од претходно, кога актерот беше основниот израз на театарот.

Американскиот современ театар, наспроти холивудскиот филм, интернационалната слава за проширувањето на културните достигнувања на американското општество ја стекна со врвни естетички остварувања, поткрепени со најдоследна наука. По системите на Станиславски и на Брехт, само Actors Studio има

релевантно значење во севкупната театрологија. Појавата на теоретичари на театарот, како што се Ричард Шекнер или Марк Рич, Дон Вилмет, Колин Кансел, К.В. Бигзби, Сузан Зонтаг, самите нови автори и други, не остава простор за збунетост кога треба да се експлицираат основните вредности што ги нуди современиот американски театар.

Тој театар има своја длабока втемеленост, што се нарекува *економска исплаќливост*. Само во сезоната 1991/92 оф-Бродвеј успеа да заработи преку 400 милиони долари и да ја достигне моќта на Бродвеј, а притоа да инаугурира естетички концепции поставени од Питер Брук или Боб Вилсон. Значи, концепцијата за поинакви вредности има и своја есенцијална детерминација.

Во натпревар со останатите медиуми, коишто вршат културна акција и имаат влијание врз американското општество и врз економската глобализација на светот, театарот продолжува да губи тло под нозете. Меѓутоа, неговото битие се придружува на некои други форми на изразување, коишто на прв поглед личат на компјутерски игри, а сепак во својата суштина тоа се обиди за создавање на артифициелен свет. Оваа форма на најсовремен облик на транспортирање на театарската акција станува сè попопуларна, особено кај маргиналните групи, коишто се следбеници на електронската музика и на големите техно-хепенинзи по мегалополисите и започна да добива своја организирана форма и подвидови, какви што се транс, гоа, сајбертехно и сл.

Покрај овој начин на развивање на театарскиот израз, остануваат да се развиваат и другите облици на современиот американски театар. Денес во САД функционираат повеќе од 100 женски театарски трупи, чија експанзија започна со експанзијата на феминизмот и новиот левичарски радикализам. Денеска тие се занимаваат со политички релативизирана форма на театар и најчесто креираат перформанси, застапувајќи се за правата на животните, еколошките човекови права, хомосексуалните права, правата на затворениците и сл.

Американската нација во својот именител нема идентичен етнички код. Затоа таа почна да развива таканаречен “етнички театар“. Марија-Ирена Форнес и нејзиното влијание меѓу хиспаноамериканското население, театарот “Ла МаМа“, којшто функционираше како харлемски афроамерикански театар, неколку кабуки-театри, кинески театри и дузина други се едно општо богатство на совремието.

Американскиот театар разви форма којашто го одржува низ *фестивали*. Тоа не се фестивали во традиционална смисла на зборот, туку се професионални форми на организирана театарска продукција, којашто треба да врши културна размена меѓу современиот американски театар и театарот од останатиот свет. Такви најпознати интернационални фестивали или воркшопови се New York Shakespeare Festival, Playrights Horizons, Marc Taper Forum in Los Angeles и др. Овие форми се најдоа погодни посебно по ентропијата на бродвејската продукција. Во конкуренција на телевизијата или видео артот, оваа форма на театарски маратони

успеа да ја привлече и да ја задржи културната публика. Таа едновремено го задржа свежиот дух и новите идеи меѓу театрите кои се создаваат на различните крајбрежја на американскиот континент.

Можеби ќе биде неопходно да се означат правците по кои ќе се развива современиот американски театар. Дали тоа ќе биде танцовиот или електронскиот театар, или пак само традиционалниот драмски театар, што го има оф-Бродвеј и своите фестивали? - Евидентно станува дека може да се форсира секаков тип на теми или жанрови и на тој начин драмскиот театар да остане конкурентен на општиот пазар на културни добра, покрај холивудскиот филм и телевизијата.

Експанзијата од пред десетина години на перформансот и ликовните инсталации како облици на постмодерен артистички израз ѝ отстапи место на радикалната техника и на појавата на електронската музика и масовните забави. Американскиот театар продолжи да го развива дизајнот, којшто останува израз сам за себе, па денеска имаме форми на модерен танц, структуриран во реалистична сценографија, или пак ритуали од изумрени цивилизации структурирани во футуристички простори и сл. Според тоа, американскиот театар е кохерентен дел и на традиционалното и на модерното американско општество. Тој е плаузибилен, подложен е на секаков тип комуникација. Самиот за себе тој претставува најголема културна акција.

ЛИТЕРАТУРА

- Albanese, Catherine L., *America Religions and Religion*, Belmont (Ca), Wadsworth Publ.. 1981.
- American Dance*, United States Information Agency, 1988.
- American Perspectives*. The United States in the Modern Age, Edited by Carl Bode, Washington (D.C.), United States Information Agency, 1990 (Forum Reader Series).
- The American South*. Portrait of a Culture, edited by Louis D. Rubin, Jr., Washington (D.C.), Voice of America Forum Series - United States International Communication Agency, 1980.
- American Theatre*, text by Mary C. Henderson, United States Information Agency (USIA), 1990.
- Американска теорија искуства*. Антологија, Екатеринбург, Делова книга, 1997 (Уралска филозофска школа).
- An Anthology of American Drama*, editors Natalia Klisurska and Boukitsa Grinberg, Volume One, Sofia, Sofia University Press, 1993.
- Аристотел, *За поетиката*, Скопје, Македонска книга и др., 1979.
- Arto, Antonen, *Pozorište i njegov dvojniki*, Beograd, Prosveta, 1971.
- Artaud, Antoanin, 'Mise en scène' and Metaphysics, in: *The Routledge Reader in Politics and Performance*, edited by L. Goodman with Jane de Gay, London - New York, Routledge, 2000, p. 98-101.
- Авињонско соопштение* на Ливинг театарот од 28 јули 1968 година, во: *Театарот денес*, избор и превод Кирил Темков, Естетичката лабораторија при Филозофскиот факултет - Отворен театарски универзитет, Скопје, 1976, стр. 14.
- Barba, Eugenio, *Voyages with Odin*, Brindisi, Editrice Alfeo, 1994.
- The Best of Off-Broadway*. Eight Contemporary Obie-Winning Plays, edited and with an introduction by Ross Wetzsteon, New York, Mentor, 1994.
- The Best Plays of 1988-1989*, edited by Otis L. Guersney Jr and Jeffrey Sweet, New York, Aplause, 1989.
- The Best Short Plays 1975*, edited and with an introduction by Stanley Richards, Radnor (Pa), Chilton Book Comp., 1975.

- Bigsby, C.W.E., *Modern American Drama, 1945-1990*, Cambridge, University Press, 1998.
- Boileau, Nicolas, *Pjesničko umjeće*, Split, Logos, 1982.
- Brecht, Bertolt, *Dijalektika u teataru*, Beograd, Nolit, 1966.
- Brook, Peter, *The Empty Space*, London, 1968.
- Брук, Питер, *Не постојат илјади*. Размислувања за актерството и театарот, Скопје, Лицеум, 1999.
- Burnham, James, *The Managerial Revolution*, Fourth edition, Bloomington, Indiana University Press, 1966.
- Chase, Gilberty, *America's Music. From the Pilgrims to the Present*, New York, McGraw-Hill, 1955.
- Classics of Organization Theory*, Second edition, ed. by Jay M. Scafriz and J. Stefen Ott, Pacific Grove (Ca), Brooks/Cole, 1987.
- Counsell, Colin, *Signs of Performance. An Introduction to Twentieth-Century Theatre*, London -New York, Routledge, 1996.
- Cumings, Scott, *The Poetry of Space in a Box*, in: *The Theater of Maria Irene Fornes*, edited by Marc Robinson, Baltimor - London, A Paj Book, 1999, pp. 174-185.
- Diamond, Elin, *Performance and Cultural Politics*, in *The Rouledge Reader in Politics and Performance*, edited by L. Goodman, London - New York, Routledge, 2000, pp. 66-69.
- Doss Passos, John, *Sredina stoljeća*, Zagreb, Naprijed, 1965.
- Дракър, Питър, *Новаторство и предприемачество*. Практика и принципи, София, изд. Христо Ботев, 1992.
- Drama*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd, Nolit, 1975.
- Duvignaud, Jean, *Glumac*, "Novi Prolog", Zagreb, 1986, br. 2, str. 31-47.
- Divinjo, Žan, *Sociologija pozorišta*. Kolektivne senke, Beograd, BIGZ, 1978.
- Џејмс, Вилијам, в. James, W.
- Џејмсон, Фредерик, *Постмодернизмот и истражувачкото оштество*, "Театарски гласник", Скопје, бр. 38, 1992, стр. 44-49.
- Еслин, Мартин, *Современо илјапар во Британија и Америка*, "Театарски гласник", Скопје, бр. 8, 1979, стр. 17-19.

- Фишу, Жан-Пиер: *Американската цивилизација*, Враца, Одри, 1999.
- Форд, Хенри, *Моята живоа и моите успехи*, Софија, Цела, 1998.
- Fornes, Maria Irene, *The Danube*, in: *The Best of Off-Broadway*, Eight Contemporary Obie-Winning Plays, edited and with an introduction by Ross Wetzsteon, New York, Mentor, 1994, pp. 207-238.
- Fornes, Maria Irene, *I write these messages that come*, "The Drama Review", New York, Vol. 21, Nr 4, December 1977, p. 24-40.
- Фридман, Милтон - Роуз Фридман, *Свободата на избора*. Лична декларација, Софија, изд. Дамян Яков, 1997.
- Фукујама, Френсис, *Крајот на историјата и последниот човек*, Скопје, Култура, 1994.
- Griffits, Trevor, *Real Dreams*, from the story *Revolution in Cleveland* by Jeremy Pikser, London - Boston, Faber and Faber, 1987.
- Grotovski, Ježi, *Ka siromašnom pozorištu*, Beograd, ICS, 1976.
- Hellman, Lillian, *The Little Foxes*, in: *An Anthology of American Drama*, editors Natalia Klisurska and Boukisa Grinberg, Volume One, Sofia, Sofia University Press, 1993, pp. 171-227.
- Henderson, Mary C., *Theater in America. 250 years of plays, players and productions*, new, updated edition, New York, Harry Abrams Publ., 1996.
- Innes, Christopher, *Avant Garde Theatre*. Themes and definitions, in: *The Routledge Reader in Politics and Performance*, edited by L. Goodman, London - New York, Routledge, 2000, pp. 70-74.
- Istorija književnosti Sjedinjenih Američkih Država*, uredili Robert E. Spiller i dr., Cetinje, Obod, 1962.
- Ivanišević, Dr Katica, *Suvremena američka književnost*. Studije i eseji, II, Pula, istarska naklada, 1986 (Udžbenici Univerziteta u Rijeci).
- Jackson, Esther Merle, *The Broken World of Tennessee Williams*, Madison, The Wisconsin University Press, 1966.
- James, William, *The Meaning of Truth*, Cambridge (Mass.) - London, Harvard University Press, 1975, p. 38.
- Џејмс, Вилијам, *Прагматизам*, превод и предговор д-р Кирил Темков, Скопје, Метафорум, 1992.

- Jovanović, Raško V., *Pozorište i drama*, Enciklopediski prikaz, Beograd, izd. "Vuk Karadžić", 1964.
- Кајзер, Вини, *Уметничката креација во видео-уметноста и перформансите*, во: *Панорама на естетички идеи од втората половина на XX-от век*, избор Георги Старделов и Кирил Темков, едисија на Естетичката лабораторија, "Современост", Скопје, 1981, бр. 2-3, стр. 254-257.
- Kantor, Tadeusz, *Le Theatre de la mort*, Lausanne, L'âge d'homme, 1977.
- Klaić, Dragan, *Pozorište - 4.000 godina hronologije*, Beograd, Nezavisna izdanja, 1989.
- Кориган, Роберт В., *Театарот во портретот на своето висшеско место*, Скопје, Македонска книга, 1990.
- Kuvačić, Ivan, *Formalizam u sociologiji*. Sociološka hrestomatija, Zagreb, Naprijed, 1990.
- Larkin, Colin, *Stage and Film Musicals*. The Virgin Encyclopedia, London, Virgin and Muze, 1999.
- Leverich, Lyle, *Tom*. The Unknown Tennessee Williams, New York- London, W.W. Norton Comp., 1995.
- Liotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester, Manchester University Pres, 1984.
- Mamet, David, *Edmond*, in: *The Best of Off-Broadway*. Eight Contemporary Obie-Winning Plays, edited and with an introduction by Ross Wetzsteon, New York, Mentor, 1994, pp. 20-80.
- Markuze, Herbert, *Kontrarevolucija i revolt*, Beograd, Grafos, 1979.
- Marranca, Bonnie, *The Economy of Tenderness*, in: *The Theater of Maria Irene Fornes*, edited by Marc Robinson, Baltimor - London, A Paj Book, 1999, pp. 47-60.
- McDermott, John J., *Streams of Experience*. Reflections on the History and Philosophy of American Culture, New Delhi, Asian Books, 1989.
- Милер, Артур, *Вештините од Салем*, превел Илија Милчин (во ракопис).
- Милер, Артур, *Сите мои синови*, превод Мила Гулевска, Скопје, Наша книга, 1983.
- Miler, Artur, *Tragedija i običan čovek*, "Pozorište", Tuzla, 1970, br. 4, str. 427-430.
- Moderna teorija drame*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd, Nolit, 1981.
- Molinari, Čezare, *Istorija pozorišta*, Beograd, "Vuk Karadžić", 1982.

- Мороа, Андре, *Историја на Съединетите американски щати*, I-II, София, Книго-ЦВЕТ, 1992.
- Murray, Christopher, *Introduction to Part Three*, in: *The Routledge Reader in Politics and Performance*, edited by L. Goodman with Jane de Gay, London - New York, Routledge, 2000, p. 85-89.
- Насев, Сашко, *Естетика ефика*, Естетичките погледи на Бертолт Брехт, Скопје, Епоха, 1998.
- Nikčević, Sanja, *Subverzivna američka drama ili simpatija za losere*, Rijeka, CDM, 1994.
- Odnosi među umetnostima*. Teorijska razmatranja, priredila Branislava Milijić, Beograd, Nolit, 1978.
- Olbi, Edvard, *Koje pozorište je apsurdno?*, "Pozorište", Tuzla, 1970, br. 4, str. 430-434.
- O'Neil, Eugene, *Desire Under the Elms & The Iceman Cometh*, in: *An Anthology of American Drama*, editors Natalia Klisurska and Boukitsa Grinberg, Volume One, Sofia, Sofia University Press, 1993, pp. 5-170.
- O'Neil, Eugene, *Four Plays* (Beyond the Horizon - The Emperor Jones - Anna Christie - The Nairy Ape), Introduction by A.R. Gurney, New York, Signet Classic, 1998.
- О'Нил, Јудџин, *Црнина ѓриличи Елекѓри*, Трилогија, Београд, СКЗ, 1984.
- O'Nil, Judžin, *Dugo putovanje u noć*, Beograd, Rad, 1964.
- O'Nil, Judžin, *Maske*, "Pozorište", Tuzla, 1970, br. 4, str. 411-415.
- Панорама на естетичкиѓ идеи од вѓораѓа ѓоловина на XX-оѓ век*, избор Георги Старделов и Кирил Темков, едиѓија на Естетичката лабораторија, "Современост", Скопје, 1981, бр. 2-3.
- Piscator, Erwin, *Političko kazalište*, Zagreb, Cekade, 1985.
- The Playwright's Art*. Conversations with contemporary American dramatists, Edited by Jackson R. Bryer, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 1995.
- Playwrights and Playwriting Issue*, "The Drama Review", New York, vol. 21, Number 4, December 1977, pp. 2-84.
- The Puritans in America*. A Narrative Anthology, edited by Alan Heimert and Andrew Delbanco, Cambridge (Mass) - London, Harvard University Press, 1985.
- Putnik, Jovan, *Prolegomena za pozorišnu estetiku*, Novi Sad, Sterijino pozorje, 1985.
- The Reader's Companion to World Literature, general editor Calvin S. Brown, New York, Mentor Book, 1956.

- Reimagining America. The Arts of Social Change*, Edited by Mark O'Brian and Craig Little, Foreword by Bernice Johnson Reagon, Philadelphia - Santa Cruz, New Society Publ., 1989.
- Rich, Frank, *Hot Seat. Theater Criticism for 'The New York Times'*, 1980-1993, New York, Random House, 1998.
- Душан Рњак, *Режијџе на Кун и Вилсон во Делфи*, "Театарски гласник", Скопје, бр. 32, 1988, стр. 79-80.
- The Routledge Reader in Politics and Performance*, edited by L. Goodman with Jane de Gay, London - New York, Routledge, 2000.
- Santayana, George, *The Sense of Beauty. Being the outline of aesthetic theory*, New York, Dover Publications, 1955.
- Sasman, Voren, *Kultura kao istorija. Preobražaj američkog društva u XX veku*, Beograd, Rad, 1987.
- Sayler, Oliver M., *Our American Theatre*, New York, Brentano's Publishers, 1923.
- Schechner, Richard, *The Future of Ritual*, London and New York, Routledge, 1995.
- Schechner, Richard, *Selektivna nepažnja*, "Scena", Novi Sad, 1991, br. 3, str. 60-71.
- Selenić, Slobodan, *Dramski pravci XX veka*, Beograd, Umetnička akademija, 1971.
- Šepard, Sem, *Intervju*, "Pregled", br. 233, 1986, str. 50-51 + 58-61.
- Шепард, Сем, *Моделске хронике*, "Летопис Матице српске", Нови Сад, 1987, књ. 440, св. 4, стр. 513-539.
- Shepard, Sem, *Visualization, Language and the Inner Library*, "The Drama Review", New York, Vol. 21, Nr 4, December 1977, pp. 49-58.
- Shewey, Don, *Sem Shepard*. Updated Edition, New York, Da Capo Press, 1997.
- Sontag, Susan, *A Preface to the Plays of Maria Irene Fornes*, in: *The Theater of Maria Irene Fornes*, edited by Marc Robinson, Baltimor - London, A Paj Book, 1999, pp. 43-47.
- Stanislavski, K.S., *Moj život u umjetnosti*, Zagred, Cekade (Prolog), 1988.
- Stanislavski, Konstantin, *Sistem*, Beograd, Partizanska knjiga, 1982.
- Ставис, Бери, *Светилка во џолноќџа* (Драма за Галилео), превод Ѓулнихал Исмаил, Скопје, Метафорум, 1994.
- Stearns, Marshall W., *The Story of Jazz*, New York, The New American Library, 1964.
- Stein, Howard, *Prema nacionalnom pozorištu*, "Pregled", br. 233, 1986, str. 32-39.
- Стефанова, Калина, *Свџремена американска театарска критика*. Модел и особености, Софиа, Университетско издателство, 1995.

Стивънсън, Дъглас, *Американският живот и институции*, София, Интерпринт, 1992.

Шепард, Сем - види Shepard, S.

Šnajder, Herbert, *Historija američke filozofije*, Cetinje, Obod, 1971.

Тарантино, Куентин, *Глушница кучета*, София, Обединети издатели, 1997.

Театарот денес, избор и превод Кирил Темков, Естетичката лабораторија при Филозофскиот факултет - Отворен театарски универзитет, Скопје, 1976.

Темков, д-р Кирил, *Вилијам Џејмс јава непрекинато*, предговор кон книгата Вилијам Џејмс, *Прагматизам*, Скопје, Метафорум, 1992, стр. 7-28.

Темков, Кирил, *Естетичка лабораторија на Универзитетот во Скопје*, во: *Панорама на естетичките идеи од втората половина на XX-от век*, избор Георги Старделов и Кирил Темков, едиција на Естетичката лабораторија, "Современост", Скопје, 1981, бр. 2-3, стр. 234-239.

Theater in America, Editors Richard Dienelt and Ruth Traurig, Writers Michael J. Bandler and Savid Young, United States Information Service, 1976.

The Theater of Maria Irene Fornes, edited by Marc Robinson, Baltimor - London, A Paj Book (The Johns Hopkins University Press), 1999, p. 35.

Thompson, Kristin - David Bordwell, *Film History. An Introduction*, New York, McGraw-Hill, 1994.

Tischler, Nancy M., *The South-Stage Center: Hellman and Williams*, in: *The American South. Portrait of a Culture*, edited by Louis D. Rubin, Jr., Washington (D.C.), Voice of America Forum Series - United States International Communication Agency, 1980, pp. 345-355.

de Tokvil, Aleksis, *O demokratiji u Americi*, Sremski Karlovci - Titograd, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića - CIID, 1990.

Тозија, Љупчо, *Еден прелет над театарските ѕвезда на оф-оф-Бродвеј*, "Театарски гласник", Скопје, бр. 5-6, 1978, стр. 16-18.

Василевски, Георги, *Историја на филмот*, I: Раздобјето на немиот филм (1895-1927), Скопје, Кинотека на Македонија, 2000.

Vilijams, Tenesi, *Nežna ptica mladosti*, preveo Dragoslav Andrić (во ракопис).

Viljems, Tenesi, *Rimsko proleće Gospođe Ston*, Beograd i dr, Džepna knjiga, 1956.

Viner, Norbert, *Kibernetika*, Beograd, Nolit, 1965.

- Watson, Ian, *Towards a Third Theatre*, in: *The Routledge Reader in Politics and Performance*, edited by L. Goodman, London - New York, Routledge, 2000, pp. 241-247.
- Wertenbaker, Timberlake, *Three Birds Allighting on a Field*, London - Boston, Faber and Faber, 1992.
- Wetzsteon, Ross, *Irene Fornes*. The Elements of Style, in: *The Theater of Maria Irene Fornes*, edited by Marc Robinson, Baltimor - London, A Paj Book, 1999, pp. 25-38.
- Wilmeth, Don B. (with Tice L. Miller), *Cambridge Guide to American Theatre*, Cambridge, University Press, 1996.
- Wilson Robert, ...*I thought I was hallucinating*, "The Drama Rewiew", New York, Vol. 21, Nr 4, December 1977, pp. 75-78.