

Меѓународно научно списание за **изведувачки уметности**  
International scientific journal for **performing arts**

Број 8, година VII, Скопје 2020  
Number 8, Year VII, Skopje 2020



ArsAcademica 

The logo for ArsAcademica, featuring a stylized geometric design of two overlapping triangles. The top triangle is solid black and points upwards, while the bottom triangle is also solid black and points downwards, with its top edge overlapping the bottom edge of the top triangle.

Меѓународно научно списание за изведувачки уметности  
International scientific journal for performing arts

Број 8, година VII, Скопје 2020  
Number 8, Year VII, Skopje 2020

ISSN 1857-9477

ArsAcademica



Факултет  
за драмски  
уметности

Скопје/Skopje  
2020

## **Содржина**

<b>Ана Стојаноска</b>	
Кон осмиот број на Арс Академика	7
<b>Александра Павлова</b>	
Театарот во ерата на дигиталните медиуми	11
<b>Христина Цветановска</b>	
Гледачот и дигиталниот перформативен простор	23
<b>Бојан Лазаров</b>	
Улогата на податочната аналитика и визуализација во развивањето на телесната артикулација кај актерите	35
<b>Сашо Димоски и Деан Дамјановски</b>	
Копнеж по реализам: „Тој и таа“ скица за студија	51
<b>Кристина Леловац</b>	
Случајот „Свети Сава“ во ЈДП - влијанието на политичкиот контекст на рецепцијата на театарската претстава	65
<b>Али Мурат Кирик и Никола Настоски</b>	
Медиумите и нивното влијание врз луѓето во Северна Македонија	77
<b>Ana Stojanoska</b>	
Towards the eighth issue of Ars Akademika	93
<b>Aleksandra Pavlova</b>	
Theatre in the age of the digital media	97
<b>Hristina Cvetanovska</b>	
The spectator in the digital performative space	109
<b>Bojan Lazarov</b>	
Role of data analytics and visualization in development of actors' body articulation	121
<b>Sasho Dimoski and Dean Damjanovski</b>	
Longing for realism: “Him and her”, a study draft	137
<b>Kristina Lelovac</b>	
The “St. Sava” case in YDT – the impact of the political context on the reception of a theatre play	151
<b>Ali Murat Kirik and Nikola Nastoski</b>	
Media and its influences on people in North Macedonia	163
<b>OTHER VOICES</b>	
Mirsada Suljić - Karagoz	181
Miroslava Kortenska - Civilization paradox: Bulgaria – Europe	197



## КОН ОСМИОТ БРОЈ НА АРС АКАДЕМИКА

Овој осми број на меѓународното научно списание за изведувачки уметности „Арс Академика“ го објавуваме во време на светска пандемија и општа криза во културата околу нас. Општествениот контекст, уште повеќе, нè мотивираше да бидеме истрајни за да може да придонесеме во значителна мера да се подобри научната и културната мисла, посебно од областа на изведувачките уметности. Изведувачките уметности во ова време се во најзагрозената група – поради препораките на здравствените работници нема можност за директен контакт – а тоа е главната позиција од која едно изведувачко дело се раѓа. Се разбира, дека тематиката на бројот беше поставена пред да се појави здравствената криза, но се покажа нејзината апликативност, бидејќи е фокусирана на промената на медиумот за игра и начинот на кој современите перформативни уметности, но и теоретичарите и едукаторите од областа, може да придонесат за да се подобрат условите за работа. Медиумите во современата култура имаат огромно влијание и врз уметностите, а посебно врз изведувачките уметности. Овој број на списанието „Арс Академика“ е посветено токму на врската меѓу медиумите и изведувачките уметности и тоа од неколку клучни позиции: Влијанието на медиумите во појавата и развојот на изведувачките уметности; Новите медиуми и изведувачките уметности; Изведувачките уметности и односот кон медиумите во процесот на презентација. Бидејќи, списанието е фокусирано на наставниот и научен академски кадар од областа на изведувачките уметности, она што како уредник ме радува, за овој број е големиот интерес на помладите колеги докторанди – истражувачи да придонесат со своите трудови во списанието. Списанието го отвора одличната студија на Александра Павлова за „Театарот во ерата на дигиталните медиуми“, истражување што покажува на кој начин светската практика се носи со дигиталните медиуми и интернетскиот простор и можностите што ги нуди новиот медиум во однос на театарот. За тоа како гледачот (вториот најважен фактор во театарската уметност, покрај актерот) се однесува во новиот – дигитален простор, пишува Христина Цветаноска во нејзината студија „Гледачот во дигиталниот перформативен простор“. На овој начин може да се постави комплетната слика за новите медиуми актерите и гледачите, а истовреме-

но, ново истражување да се мотивира преку аналитичката студија на Бојан Лазаров за „Улогата на податочната аналитика и визуализација во развивањето на телесната артикулација кај актерите“. Бидејќи, секој научен труд треба да може да се аплицира и на конкретната парадигма, за овој број сметам дека е особено значајно што имаме две студии за конкретни претстави: „Копнеж по реализам: *Тој и Таа* скица за студија“ на Сашо Димоски и Деан Дамјановски и „Случајот 'Свети Сава' во ЈДП: Влијанието на политичкиот контекст на рецепцијата на театарски претстави“ од Кристина Леловац. Првата претстава е значајна затоа што се реализираше во време на пандемија, на интернет, според сите препораки, а втората, затоа што е една од најзначајните претстави во нашиот поширок културен и општествен контекст. Бројот (на македонски јазик) го заокружува исцрпната студија на Али Мурат Кирик и Никола Настоски за „Медиумите и нивното влијание на луѓето во Северна Македонија“, малку поширока тема, која на секој читател и истражувач ќе му помогне во создавањето увид на ситуацијата со медиумскиот простор. Новина на овој број е делот „Други гласови“, што го објавуваме само на англиски јазик, во кој се двете студии на нашите колеги од надвор – студијата „Караџоз“ на Мирсада Сулик и „Културален парадокс: Бугарија – Европа“ на Мирослава Кортенска. Сакавме на едно место да може да се презентираат и трудови кои може да помогнат и во едукативниот и во истражувачкиот процес.

Како што почнавме минатиот број, овој број исто така се објавува двојазично (македонски јазик и англиски јазик). Треба да се напомене дека сите трудови се рецензирани анонимно од респектабилни стручњаци од областите. За тоа во оваа прилика им благодарам на рецензентите и на сите соработници, на Факултетот за драмски уметности – Скопје, за поддршката што ни ја дава перманентно, како и на Универзитетот „Свети Кирил и Методиј“ за финансиската поддршка.

Идејата на авторите на ова наше списание е да стане едно од најзначајните списанија поврзани со научната верификација на изведувачките уметности да е секогаш современо и актуелно.

Ви посакувам да уживате во читањето, да ве мотивира за понатамошни истражувања и да биде литература што често ќе ја користите.

Ана Стојаноска

# ТЕАТАРОТ ВО ЕРАТА НА ДИГИТАЛНИТЕ МЕДИУМИ

## Апстракт:

Еволуцијата на новите технологии и медиуми во „дигиталната ера“ има огромно влијание врз театарот како специфична област на уметноста и културата. Новите технологии и медиуми овозможуваат создавање на комплетно нови форми на уметност, главно во рамките на дигиталната култура. Брзото и распространето ширење на интернетот, развојот на нови лични уреди за комуникација и појавата на социјални медиуми предизвикаа радикални промени во дистрибутивните канали на културните производи врз основа на нивната дигитализација и дематеријализација.

Целта на овој труд е да ги разгледа аспектите на технолошкиот напредок во дигиталната доба и нивното влијание врз изведувачките уметности, поточно театарот. Се осврнуваме на еволуцијата на новата театарска комплексна уметност почнувајќи од првите мултимедијални експерименти кон крајот на 50-тите години на XX век до дигиталните виртуелни интерактивни театарски платформи денес. При тоа, поаѓаме од сознанието дека користењето на виртуелна технологија не само што овозможува да се промени просторот на претставата во театарската зграда туку и создава нова форма на комуникација со публиката во театарот или надвор од него.

Првиот театар што како комбинација на претстава и кино, односно на актери во живо и филм стана водечки концепт, се појави во Прага, Чешка, во 1958 година, а беше претставен за прв пат на *Експо '58* во Брисел. Тој во суштина сè уште постои и се нарекува *Лајерна Маџика* (Laterna Magika).

Користејќи примери на конкретни театарски продукции во светски рамки, ќе се обидеме да одговориме на прашањето до кој степен дигиталните технологии и медиуми, директно или индиректно, ќе влијаат на концептот на театарска продукција и какво е нивното влијание врз публиката која гледа конкретна театарска претстава? Односно, дали и во која мера театарот ќе остане зачуван во својата класична појавност или ќе се претвори во „виртуелна игра“ во која ќе се загуби основната одлика на театарот, а тоа е директниот контакт со публиката?

**Клучни зборови:** театар, дигитални медиуми, хипертекст, виртуелна реалност, дигитална култура.

Александра Павлова

УКИМ Факултет за драмски уметности - Скопје

## Вовед

Една од клучните улоги на театарските и изведувачките уметности, историски гледано, е да ја предизвика публиката да гледа *над видливото*. Потпирајќи се врз сопствените вештини и техники, изведувачките уметници на публиката ѝ претставуваат одредена реалност со која таа на извесен начин се соединува. Свесна за *измисленоста на ситуацијата* (Лужина, 1998: 174), публиката влегува во димензијата креирана од изведувачите и заедно со нив го погледнува светот од различен агол. Во оваа смисла би рекле дека театарската претстава претставува интервенција во реалноста и сама по себе е *паралелна реалност* или *клиј* во директната реалност. Оттука, употребата на електронската и дигиталната технологија во рамки на театарот, всушност, претставува уметничка интервенција во театарската претстава како *паралелна реалност*, односно своевиден *хипертекст*<sup>1</sup> во самата драмска претстава.

Во последните години, дигиталната уметност го наметнува овој концепт до невидени граници. Преку различни инструменти на интерактивната технологија за видео и звук, сега е можно да се „измамат“ сетилата на гледачот кои го водат во фиктивниот свет, односно менувајќи ги сфаќањата на публиката се создава една „друга“ убедлива реалност. Она што театарот некогаш го правел преку прифаќање на *измисленоста на ситуацијата* од страна на публиката, сега се постигнува со технички средства.

Новите медиуми честопати најдобро го покажуваат својот естетски потенцијал во делата на изведувачките уметности. Честопати се случува тие да ја „земаат“ централната сцена и да ја претворат претставата во нешто повеќе од приказ на техничка виртуозност. Затоа неминовно се наметнуваат прашања како на пример: може ли новите медиуми да отворат нови хоризонти за театарот или го намалуваат неговиот обем? Дали новите медиуми ја менуваат врската меѓу изведувачот и гледачот или ја туркаат публиката назад кон положбата на пасивен примател?

<sup>1</sup> Хипертекст е текст што содржи линкови до други текстови. Терминот го измислил Тед Нелсон околу 1965 година. Хипермедиум е термин што се користи за хипертекст кој не е ограничен да биде само текст: може да вклучува графика, видео или звук, на пример. Хипертекстот се однесува на збор, фраза или парче текст што може да се поврзе со друг документ или текст. Основната идеја за хипертекст систем е дека овозможува несеквенцијално или нелинеарно читање. Резултатот е мултидимензионален документ што може да се „прочита“ со следење на различни патеки низ него.

Еволуцијата на новите технологии и медиуми во *ераџа на елекџроникаџа* има огромно влијание врз театарот како специфична област на уметноста и културата. Особено, треба да се истакне нивното функционирање во два сегмента: во начинот на создавањето на театарската уметност и во начинот на кој театарската уметност се испорачува до публиката. Во првиот случај, новите технологии и медиуми овозможуваат создавање на комплетно нови форми на уметност, главно во рамките на дигиталната култура. Во вториот случај, брзото и распространето ширење на интернетот, развојот на нови лични уреди за комуникација и појавата на социјални медиуми предизвикаа радикални промени во дистрибутивните канали на културните производи врз основа на нивната дигитализација и дематеријализација. Ваквиот технолошки напредок инспирира не само создавање на нови уметнички форми туку и влијае врз презентацијата на останатите традиционални уметности, особено преку овозможување на мултимедијални искуства и интерактивност.

Оттука, со појавувањето на новите технологии, театарот се здоби со невидени можности. Времето на дејство на претставата се прошири, овозможувајќи таа да биде зацврстена со употреба на технички уреди. Сцената ја изгуби конкретната адреса со внесување на ново поле на вклученост на публиката - виртуелното.

Користејќи примери на конкретни театарски продукции, ќе се обидеме да одговориме на прашањето до кој степен дигиталните технологии и медиуми, директно или индиректно, ќе влијаат на концептот на театарска продукција и какво е нивното влијание врз публиката која гледа конкретна театарска претстава. Односно, дали и во која мера театарот ќе остане зачуван во својата класична појавност или ќе се претвори во „виртуелна игра“ во која ќе се загуби неговата основната одлика, а тоа е *дирекџниони конџакџ* со публиката.

Овие дилеми за судбината на модерниот театар под влијание на дигиталните медиуми се предизвик за многу истражувачи и театарски и медиумски теоретичари, така што дел од нивните согледувања се појдовна основа за нашата анализа.

Значи, целта на овој труд е да ги разгледа аспектите на технолошкиот напредок во дигиталната доба и нивното влијание врз изведувачките уметности, поточно врз театарот. Ќе се обидеме да објасниме во која мера користењето на виртуелната технологија овозможува да се промени просторот на претставата во театарските објекти и каква нова форма на комуникација создава виртуелната технологија со публиката во театарот или надвор од него. За таа цел ќе се осврнеме и на еволуцијата на новата театарска комплексна уметност почнувајќи од првите мултимедијални експерименти кон крајот на 50-тите години на XX век до дигиталните виртуелни интерактивни театарски платформи денес.

## Театарскиот простор и виртуелната технологија

Главна карактеристика на театарот, како форма на уметност, е неговиот *дирекџен конџакџ* со гледачот. Дел од овој контакт е посебната атмосфера на сценскиот простор, која на гледачот му ја пренесува главната идеја на претста-

вата. Користењето на виртуелната технологија не само што овозможува да се промени просторот на претставата во театарските објекти туку и создава нова форма на комуникација со публиката во театарот или надвор од него. „Основните театарски просторни и изразни средства се модернизирани и на тој начин се променува и актерската игра и режисерскиот концепт“ (Стојаноска, 2018: 188). Гледачот е самиот вклучен во светот на играта, што значи има нови можности за директен контакт со претставата и нејзините изведувачи. „Во пострежисерскиот театар се деструктира идејата за режисерот како автор на претставата и колективното авторство се поставува како доминантно“ (Стојаноска, 2018: 189).

Современите режисери и сценографи се обидуваат да откријат нови можности на технологијата за збогатување на вербалната идеја. На пример, технологија *видеомоџирање* се користи за создавање илузии на тродимензионален виртуелен простор во кој може лесно да се креира и да се менува една сценска поставка со друга без употреба на сложени и скапи декорации. Ваквата изведба на работ меѓу театарот и киното создава преседан за нов жанровски феномен.

Од актерите се бара специфичен пристап за играње на улогите во така дефинирано сценографско опкружување. Ако традиционално, сценографијата овозможува да го чувствуваат театарскиот простор како првична средина на постоењето, тогаш *видеомоџирањето* кое веднаш менува еден простор во друг, создава јасни асоцијации во „клип свеста“ на современиот човек. За ова придонесуваат и медиумските содржини на интернет на кои се навикнати корисниците и кои ги принудуваат брзо да скокаат од една тема на друга, да гледаат многу илустрации, да реагираат на безброј паралелни информации, и самите да прават нешто во тоа пространство. Овој вид медиумски „тренинг“ ја формира оваа нова публика, подготвена да ги согледа новите експерименти во театарот.

Едновремено, електронската технологија овозможува да се создаде „демократски“ театарски јазик, разбирлив за повеќето корисници на персонални компјутери. Најчеста форма на претставување на современиот театар во општеството станува неговата презентација на интернет. Колку е подобра веб-страницата на театарот, толку е полесно за гледачот да го најде патот во неговото пространство и да се вклучи во интерактивната поврзаност што му се нуди. И во тоа пространство корисникот се движи во областа на фантазиите, виртуелните технологии не само што забавуваат, туку и создаваат поле за експериментирање и актуализирање на социјалните проблеми.

Во оваа смисла, секој театар е заинтересиран да го прошири кругот на своите симпатизери, така што е важно да создаде живописна интерактивна слика за својата дејност, до која, благодарение на истите технологии, би било лесно да се вклучат сите. Организирајќи разни фестивали и натпревари, за оние што би можеле да бидат заинтересирани да работат со камера, во уредување на сцената, со звук, светло и снимање на кратки спотови за претставите и репертоарот, театарот нуди огромни можности за професионалци, аматери и волонтери. Со тоа се создава чувство за подлабоко учество во театарската околина. Ова искуство овозможува да се види работата на театарот однатре, што на лицето му дава од-

реден „пакет“ на знаење и разбирање на театарската уметност преку призмата на сопственото искуство на интернет.

Во последно време сè повеќе се користи поимот *виртуелен театар*. Многу театри ги дополнуваат своите веб-страници со виртуелни гостувања по ходниците на нивните театри, и нудат да се гледаат фрагменти од претстави. На многу сајтови денес има можност да се гледаат претставите преку интернет. Авторите на ваквите проекти уверуваат дека ова е социјална програма насочена кон општата достапност на театарот за најголем дел различна публика.

### **Воведување на новите технологии во модерниот театар**

Наблудувањето на историскиот процес на воведување на новите технологии во модерниот театар и трансформациите што како резултат на тоа настануваат во театарскиот простор ја расветлува трансформацијата на театарот од неговата најрана форма како обреден театар до денешниот медијатизиран театар.

На крајот на XIX век, кога се појави киното, многумина беа сигурни дека театарот како жанр наскоро ќе изумре. Сепак, како што сликарството не исчезна со појавата на фотографијата, така и театарот соочен со интензивниот развој на дигиталните медиуми успеа да најде нови начини за дијалог со гледачите.

Во средината на XX век дојде до моќен развој на електронската технологија. Отпрвин, тоа се користеше во воени цели и во науката, но брзо стана интерес на уметниците кои добија можност да го прошират своето поле на креативен арсенал, замаглувајќи ги границите на жанровите, благодарение на техничките средства, претходно неприменети во уметноста. Неограничените технички можности ѝ овозможуваат на модерната уметност да се вклучи во најразновидните проблеми на нашето време, создавајќи нови области на експерименти, поврзувајќи различни жанрови на уметноста во еден производ.

Воведувањето на електронската технологија во театарската пракса не е скопчен изум. Тродимензионални модели и тродимензионални фотографии веќе долго време се користат во историјата на театарската архитектура. Првите мултимедијални експерименти датираат од 1890-тите. Нивната еволуција поминува низ слични фази насекаде каде што биле спроведени. Во првата фаза се додава наратор на немиот филм, во втората фаза се комбинира проекција на позадината во театарот со актери во живо, во третата фаза се воведува неизменична проекција на филм и настаните на сцената, и во четвртата фаза се случуваат интеракции меѓу актерите во живо на сцената и фигурите на филмското платно.

Првиот театар што како комбинација на претстава и кино, односно на актери во живо и филм, стана водечки концепт, се појави во Прага, Чешка, во 1958 година, а за прв пат е претставен на *Експо '58* во Брисел. Тој во суштина сè уште постои и се нарекува *Laterna Magika*. По идеја на режисерите Јозеф Свобода и Алфред Радок во театарскиот простор се соединија звук, светло, пантомима, театар на сенки, циркус, куклен театар и друго. Звукот и видеото, проектирани

од кабината на операторот како во кино, како опиплива изведба не го оптоваруваат говорот на актерите, туку го исполнуваат со посебно значење чија смисла постои на работ на апстракцијата. Ова беше нов начин на влијание врз публиката, каде што изведбата е обединета не само со музика туку и со медиумски технологии што го подобруваат и го засилуваат аудиовизуелното дејствие.

„Авторите Јозеф Свобода и Алфред Радок целосно го спроведоа принципот на интерактивност меѓу театарот и филмот и решија бројни специфични технички проблеми со цел да се постигне синтетичка форма на уметност. Од техничка гледна точка, за да дојде до идеална интеракција помеѓу жив актер на сцената (танчар, музичар и сл.) и акцијата прикажана на екранот, потребна е совршена синхронизација. Двете компоненти (театар и филм) не се ниту споени во механичка ротација, ниту, пак, служат само за да се надополнуваат или илустрираат едни со други, туку тие се рамноправни партнери кои генерираат разновидни врски и нова органска целина.

Огромниот успех на *Laterna Magika* како форма на *експериментален театар* инспирираше широка дискусија за понатамошните можности на новиот иновативен жанр. Се исполнија очекувањата дека тоа доведе до сеопфатен развој на настаните во сценските структури, и на крајот дури и до појава на нови драматичари“ (Tajtková, 2014: 3).

Оттука, процесот на истражувањето ги разоткрива промените што настанаа во театарот и театарската уметност под влијание на модерните медиумски технологии.

### **Театарот и дигиталните медиуми**

Театарската пракса, творештвото во театрите и промените што настануваат под влијание на техничкиот развој на медиумите ги набљудуваме низ неколку конкретни примери.

Во тримесечната специјализирана публикација (*New Theatre Quarterly Essay*) од август, 2001 година, во издание на универзитетот (Cambridge University Press), британскиот професор Баз Кершоу ја нагласува загриженоста поради уназадувањето на статусот на британскиот театар, состојба што тој ја опишува како *театар на крајот од соисивената јамка*, веќе во насловот на неговиот напис (Kershaw, 2001: 203). Лесли А. Веид во својата анализа на есејот на Кершоу вели: „За Кершоу, театарот во Британија е во опасност, со намалена улога во културната конверзација, стагнација во артистичкото експериментирање, и самосвесност дека многумина ја гледаат неговата сегашна форма и практика како нереална и необична. Неговиот есеј го потенцира разочарувањето на многу театарски режисери и продуценти, кои изразуваат загриженост во врска со исчезнувањето на довербата во театарот и чувството на авантуризам, неговата немоќ да ги решава и да одговори на актуелните општествени потреби. Оценувајќи ги растечките сомнежи дека британскиот театар ја губи својата соодветност и моќ на ангажираност, Кершоу го идентификува културното свртување од аналогно

кон дигитално како првична причина на кризата – и причина за страхувањето на многу театарски актери“ (Curry, 2001: 54).

Ако есејот на Кершоу упатува на експлозијата од дигитални перформанси во 1990-тите и на стравот од нивниот „упад“ во театарот, Лесли А. Веид смета дека „2009 година е историска година кога новата медиумска технологија ја потврдува својата легитимност и целосно победува во британските театарски перформанси“ (Curry, 2001: 55).

Денес, без сомнение може да се тврди дека британскиот театар е *медијатизиран* (*медијатизација* тука вклучува и сателитски симулации, дигитални снимки, преземања преку интернет, како и ефекти на дигитални медиуми, користени во сценски претстави). И покрај предупредувањата и претходната паника во театарската заедница, театарот ги „прегрна“ и соработуваше со дигиталните медиуми на начини на кои само неколку години претходно тоа не можеше да се замисли. Годината 2009 е период на огромен број нови вложувања кои го носат британскиот театар во глобалните дигитални мрежи, вложувања кои предизвикаа не само поинаква концепција за публиката и испораката на „производителите“ туку и за дефиницијата на самиот театар. „Летото таа година се појави првиот дел од проектот во живо на *Националниот театар*, симулација на високоценетото производство на *Федра*, во кое глумец Хелен Мирен и Доминик Купер. Перформансот се емитуваше во живо во Велика Британија и во повеќе од шеснаесет други земји, вклучувајќи ги: САД, Австралија, Нов Зеланд и Малта. Најавувајќи го како голем успех, емитувањето се појави во над 270 кина пред околу 50.000 гледачи. Таа година, исто така, започна и проектот „Сцена на екранот на Гринич театар, со Доктор Фауст и Факултет за скандали“ (Curry, 2001: 55).

Едноставен пример за дигитален театар може да се смета прикажувањето во живо на театарските претстави на оддалечени локации. Така, премиерата на лондонската продукција на *Хамлеј*, на пример, може да се гледа во кино во регионален град на стотици километри оддалеченост. Сепак, ваквите настани на скрининг во живо не се без ограничувања. Таквото искуство може да носи „опасност“ за изведбата во живо, бидејќи учесникот во регионалната публика е всушност изложен на филмски размислувања, при што неговото око е водено да се фокусира на одредени аспекти кои веќе се одбрани од страна на квалификуван режисер и техничар. Покрај тоа, постои тенденција на ненамерно отуѓување, бидејќи актерите, изведувајќи во живо, ја следат публиката како реагира пред нив во Лондон, но не и во некој оддалечен театар. Во таков случај, се јавува одреден *дисјаритети* на сензација и таквото искуство многумина го сметаат за традиционална бариера на екранот, низ кој театарот, како што го доживуваме, се обидува да се пробие.

„Најсовремената уметничка технологија навлегува во концептот на театарска продукција, преку 3Д-слики, заменувајќи ја сценската и театарската техника. Московската продукција на Шекспировиот *Хамлеј* со наслов *Хамлеј | Колаж* изведена од Роберт Лепаж во *Театарот на народите* во 2013 година служи како

добар пример. Еден единствен актер врамен во празна меко обложена коцка ги игра сите единаесет ликови во претставата. Ова „one-man show“ е засилено со промена на амбиентот преку технолошката магија на светла во боја, слики и ротации на коцката. Претставата опфаќа технолошко софистицирано ракување со хиперволуменскиот квадрат во која продуцентите прават секаков вид магија со просторот, па дури и создаваат бестежинска состојба. Преку неколку отвори на коцката, актерот може да поминува внатре и надвор од „неговиот космички простор“, притоа менувајќи ги маските, јазикот и гестовите, кои се трансформираат во зависност од изгледот на ерата во која се наоѓаат. Режисерот го отсликува *Хамлет* како пациент на „болни времиња“ – на минатото, кога тој беше оправдан за убиството на Полониј, и на современото „болно време“ кога човечкото дејствување станува сè повеќе зависно од новата технологија која ја презема контролата врз неговото однесување и донесување одлуки.

Совршени звук, музика и видеослики го одземаат здивот додека актерот повторно не заврши во лудачка кошула. Технолошки предизвикувачкиот перформанс вклучува синхронизирана акција на неколку „скриени актери“. Московската изведба како дело на еден еминентен и меѓународно познат режисер е огледало на светот во кој живееме, на игра во игра, или *прејисјава во прејисјава* без оглед на земјата во која претставата е востановена“ (Podmaková, 2015: 78).

Современите медиуми имаат силно влијание и врз *Хамлеј* на Шекспир, продуциран од европски познатиот унгарски режисер Роберт Алфолди. „Приказната на неговиот *Хамлет* изведена на словачката сцена во 2001 година е приказна на еден млад човек во отуѓено и емоционално испразнето опкружување во кое природната комуникација постепено се заменува со 'паметна' технологија. *Хамлет* доаѓа на сцената со ролшуи и го гледа духот на неговиот покоен татко на компјутерскиот екран и комуницира со него преку компјутер. Користејќи ги информациите од овој извор, *Хамлет* презема акција што не е само трагична за кралското семејство, туку и за земјата. Тој нема ни најмала идеја дека бил жртва на хакирање како дел од политичките игри и борбата за моќ. Во овој поглед, продукцијата на Алфолди не е само портрет на еден млад човек кој се бори за правда и казнување на злото туку и исклучителен приказ на злоупотребата на технологијата за лична корист и во интерес на една поголема група. Режисерот користи голем екран за публиката да ги прочита пораките на мртвиот крал до неговиот син, додека, пак, последната сцена на дуелот меѓу *Хамлет* и *Лаерт*, публиката има можност да ја следи на малите монитори инсталирани на сидовите“ (Podmaková, 2015: 79).

### Театарот како виртуелна реалност

Оваа анализа треба да биде во функција на знаењето и разбирањето на влијанието на дигиталните медиуми врз театарската уметност со цел разрешување на дилемата дали тоа го унапредува театарот или, пак, придонесува театарот да ја изуби својата изворна уметничка пројава како еден вид „обреден театар“.

При тоа, треба да се има предвид дека западните театролози смело го дефинираат театарот како *прва виртуелна реалност во историјата*. За театарските уметници од Истокот, пак, театарот е пред сè „живот“ и сè уште еден вид „обреден театар“.

Дебатата на тема „театарот во XXI век“ е главно поделена. Монографијата за „Виртуелните театри“ од Габриел Џанаки (2004) е карактеристична за оваа тема која стана сериозна академска научна расправа. Рускиот театролог Трубочкин (Дмитрий Владимирович) вели: „Некои американски театролози сметаат дека тродимензионалните модели во театарот му помагаат на гледачот подобро да го замисли театарскиот простор. Противниците на оваа теза од руската школа, пак, тврдат дека тродимензионалната слика не може ни оддалеку да ја репродуцира динамиката на реалноста, а самиот модел само ја гуши фантазијата со што губат и театарската уметност и публиката“ (Трубочкин, 2006: 3).

Како што веќе напоменавме, за театарските уметници од Истокот театарот е пред сè „живот“ и поврзаноста на театарот и реалноста е премногу голема, така што за нив е тешко прифатливо дефинирањето на театарот како *прва виртуелна реалност*. Тоа најверојатно произлегува и од различното поимање на поимот „виртуелен“.

Термините виртуелност, виртуелна стварност, виртуелен реализам потекнуваат од втората медиумска ера од крајот на XX век и се непосредно врзани за новата компјутерска технологија. Синтагмата *виртуелна стварност* (virtual reality) е кованица на Џерон Ланијер, претседател на компанијата за визуелни програмски јазици (VPL) од Калифорнија. Ланијер измислил посебни ракавици, костим и кацига со вграден монитор за „нурнување“ во симулираната стварност, т.е. физички престој во „графички и аудиосветови кои се заемно експресивни“. Терминот *виртуелна стварност* опишува непосредно доживување на симулирана стварност, средба со компјутерски оживотворени тела и интеракција на примарното човечко биотело со суштества и светови што ги произведува компјутерската технологија. Проблемот на виртуелноста не е само технолошки, туку длабинско философско и културолошко прашање на преминот од XX во XXI век. Новите виртуелни поими не се само мода, тие се нов поглед на нештата. Внатрешната тавтологија, очигледна во спојот на придавката „виртуелен“ со именката „стварност“ и „реализам“, уште со првиот допир произведува силен ефект на очудување – најавува средба со некој нов тип можна стварност, еднакво стварна или постварна од стварноста на која сме навикнати. Многу е интересна етимологијата на самиот термин, кој е необичен и по амбивалентното значење на придавката „виртуелен“ (лат. *virtus* – храброст, сила, доблест): 1. силен, јак, способен, но и 2. нестварен, замислен, вообразен или скриен, можен, потенцијален“ (Ораиќ-Толиќ, 2013).

Крајно спротивставеното значење на поимот „виртуелен“ од силен, јак до скриен, нестварен, вообразен, е во основата на различното поимање кога станува збор за театарот и новите медиуми. Оттука, воспитувачот на младиот наследник на престолот би можел да се нарече „виртуелен крал“, односно „вистински

крал“, бидејќи според неговите својства тој е токму кралот, иако според неговата позиција тој не е. Но, истиот збор значи спротивно на различни јазици: рускиот „виртуелен крал“ воопшто не е никаков шеф, тој исто како да не постои, додека англискиот „виртуелен крал“, напротив, останува поголем крал отколку и самиот крал!

Различните семиотички сфаќања на еден ист термин како што е „виртуелен“ ни говорат за длабоките промени низ кои минува современата култура и за улогата што тие промени ја имаат во театарот и во уметноста во целина. Суптилната граница меѓу модерниот и традиционалниот театар, како степен на модификација на суштината на театарската уметност, ќе зависи токму од помалото или поголемо користење на новите дигитални технологии во театарската практика.

### **Заклучок – Од обреден до медијатизиран театар**

Театарскиот простор, како место за интелектуално истражување, во ерата на новите технологии отвора неколку важни позиции на театарот.

Прво, театарот, како важен урбан културен „објект“, го надминува својот концепт на постоење и станува дел од севкупното културно и општествено живеење. Самите гледачи, „вооружени“ со технички средства и голема желба да бидат вклучени во експериментот, играат активна улога во овој напредок.

Второ, местото на публиката во новиот театарски простор се менува. Ако во традиционален театар гледачот е пасивен набљудувач, тогаш денес тој е *директен учесник* во експериментот, активно вклучен во акцијата. Тој не само што учествува во театарските настани, туку го анализира и го поправа процесот со помош на неговите уреди, создава нови теми за дискусии со пријателите и со оние што не ги познава на интернет, всушност, дејствува како еден вид менаџер за рекламирање.

Трето, во модерниот театар старите претстави се прилагодени на современиот живот. Поентата на оваа адаптација е во „платното“ на претставата да се „втркаат“ некои важни социјални проблеми што е олеснето со примена на „паметните“ технологии и електронските средства. Благодарение на тоа театарот отвора нови можности за вклучување на поединецот во културниот живот на неговото опкружување.

Ваквата медијатизираност на модерниот театар го наметнува впечатокот за негова целосна трансформација и за театарот како многу оддалечен од неговата изворна појавност. Но, без оглед на дигитализирањето на театарскиот простор, менувањето на улогата на театарскиот гледач со помош на интернетот и надминувањето на основниот театарски концепт при што театарот станува главен социолошки и културолошки феномен, сепак, во суштина на театарот останува ритуалноста на актерска изведба како „свет древен обред“ меѓу актерот и натсетилниот свет.

## Користена литература:

- Лужина, Елена. (1998). *Теорија на драмата и театралноста*. Скопје: Детска радост.
- Ораиќ-Толиќ, Дубравка. (2013) *Виртуелност – истражување на онтологија*. Мираж (пристапено на 22.12.2019).
- Стојаноска, Ана. (2018). *Театар: Преизвик ситуација и есеи*. Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“.
- Трубочкин, Д. В. (2006). *Театар в Киберпространство*. Зав. научным отделом Российской академии театрального искусства–ГИТИС.
- Auslander, Philip. (2003). *Performance: pt. 1. Foundations and definition*. London and New York: Routledge.
- Baker C. Camille., Sicchio, Kate. (2017). *Intersecting Art and Technology in Practice: Techne/Technique/Technology*. New York and London: Routledge.
- Bay-Cheng Sarah., Parker-Starbuck Jennifer., Saltz Z. David. (2015). *Performance and Media: Taxonomies for a Changing Field*. University of Michigan.
- Brockett, G. Oscar. (1995). *History of the Theatre 7<sup>th</sup> Edition*. s: Allyn and Bacon.
- Bryan, Alexander. *The New Digital Storytelling: Creating Narratives with New Media*. Greenwood publishing group.
- Carlson, Marvin. (1993). *Theories of the Theatre*. Ithaca&London: Cornell University Press.
- Counsell, Colin; Wolf, Laurie. (2001). *Performance Analysis*, London: Routledge.
- Davydova, Marina. (2019). *Some Thoughts on Russian Theatre at the Turn of the Century*. RTL.B. ru <http://www.rtlb.ru/page.php?id=634> (accessed on 22.12.2019).
- Johnson Kelly, Ann. (2011). *Theatrical Productions and Digital Technology*.
- Jenkins, Henry. (2006). *Convergence culture: Where Old and New Media Collide*. London and New York: New York University Press.
- J. K. Curry. (2011). *Theatre Symposium, Vol. 19: Theatre and Film*. The University of Alabama Press.
- Kershaw, Baz. (2001). *Dramas of the Performative Society: Theatre at the End of its Tether*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Klich, Rosemary., Scheer, Edward. (2012). *Multimedia Performance*. Palgrave Macmillan.
- Lehmann, Hans-Thies. (2006). *Postdramatic Theatre*. London and New York: Routledge
- Pavis, Patrice. (1992). *Theatre at the crossroads of culture*. Routledge.
- Petersen Jensen, Amy. (1967). *Theatre in a Media Culture: Production, Performance and Perception Since 1970*. USA: Mc Farland & Company Inc.
- Podmaková, Dagmar. (2015). *Is theatre under the influence of new media?*. Bratislava: Slovak Academy of Sciences.
- Rasmussen, Terje., Morrison, Andrew. *Media Revisited: Theoretical and Conceptual Innovations in Digital Domains*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press.
- Tajtaková, Mária (2014). *Theatre in the Digital Age: When Technology Meets the Arts*. Vysoká škola a manažmentu v Trenčine/City University of Seattle, Bratislava, Slovakia.
- Thompson, Craig., Boniface, Ted. (2011) *Beyond the curtain: How Digital Media is Reshaping Theatre*. Canada: Ballinran productions limited and Digital wizards inc.
- Various Researchers. (2017-2018). *Digital Theatre- A Casebook*. ETC (European Theatre Convention).

# ГЛЕДАЧОТ И ДИГИТАЛНИОТ ПЕРФОРМАТИВЕН ПРОСТОР

## Апстракт:

Појавата на интернетот имплицира и активира нов сооднос помеѓу театарот и технологијата, во кој техничкиот изум не е искористен само како инструмент при обликување на изведбата, туку е основна платформа на која се остварува перформансот. Станува збор за т.н. феномен на *интернет/дигитален/онлајн театар* или уште наречен и *сајберформанс*. Во фокусот на ова истражување е прашањето која е позицијата на гледачот во едно такво дигитално/виртуелно театарско искуство. За да одговори на прашањето, оваа студија најпрво ќе се обиде да го дефинира и да го анализира *дигиталниот перформативен простор*. Новите театарски тенденции на 20 век го проширија полето на театарот инсистирајќи на непосредноста меѓу изведувачот и публиката и бришење на границата помеѓу гледалиштето и сцената. Што се случува со релацијата *изведба-изведувач-гледач* во услови кога перформансот е посредуван преку екран? Каде, всушност, се случува перформансот? Каде е моќното *овде* на театарот во масовната мрежа на комуникација? Колку се губи (или ако не се губи, како се трансформира) размената на енергија меѓу изведувачот и гледачот, онаа придвижна сила поради која театарот толку долго време ја имал моќта да биде медиум *par excellence* во културолошката практика.

Повикувајќи се на современата театролошка литература, истражувањето ја анализира положбата на гледачот во дигиталниот театар, имајќи ги како референтна подлога параметрите на традиционалната рецептивна теорија и експериментирајќи со нивната (не)апликативност врз новиот театарски модел. На тој начин, сосема ненаметливо, трудот се обидува да креира нова естетска перспектива соодветна за дигиталната театарска практика.

**Клучни зборови:** интернет-театар, современ театар, сајберформанс, дигитален простор, медиуми, гледач.

Христина Цветаноска

УКИМ Факултет за драмски уметности - Скопје

## Наместо вовед:

### Драга публико, ве молиме да ги вклучите вашите електронски уреди, претставата започнува!

Продирајќи во сите сфери на човековото живеење и делување, информатиката револуција не го заобиколи ни театарот како медиум кој отсекогаш се реализирал и дефинирал преку основната максима *овде и сега*. Доколку направиме краток историски преглед на односот меѓу театарот и технологијата, ќе дојдеме до заклучокот дека уште од V в.п.н.е. театарот знаел да ги препознае предностите на технологијата, креативно имплементирајќи ги технолошките пронајдоци како дел од својот театарски јазик. Сепак, кога станува збор за примената на новите електронски информациски системи на XX век како основна платформа на којашто се случува изведбата, од страна на театарот (со исклучок на одредени индивидуални искуства), се чувствува извесен отпор формулиран во скептичната изјава дека таквиот театар, всушност, и не е театар. Со оглед на фактот дека врската меѓу театарот и технологијата датира од многу одамна и дека таа врска отсекогаш давала плодни резултати стимулирајќи нови естетски стандарди во театарската практика, се наметнува прашањето на што се должи оваа технофобија? Зошто е толку тешко да се прифати интернетот како креативен потенцијал во откривањето на нови театарски простори?

Интересно во таа смисла е да си го поставиме прашањето каков би бил театарот денес ако античките театарски мајстори се спротивставеа на употребата на сценската машинерија во театарската продукција, ако во доцниот XIX век не се применеше електричното осветлување во театарот, ако на почетокот на XX век, со појавата на подвижната слика, Пискатор (Piscator)<sup>1</sup> и Брехт (Brecht)<sup>2</sup> го негираа потенцијалот на видеопроекцијата како дел од изведбената артикулација итн. Театарот треба да дише според пулсот на времето во кое се создава. Тоа го знаеме уште од Брехт кој, расправајќи за тоа каков треба да биде театарот

<sup>1</sup> Ервин Пискатор (1893 - 1966), германски режисер, основоположник на политичкиот театар. Создавајќи ја својата поетика во судир со конформизмот и граѓанскиот театар, во 1920 година го формира *Пролејтерскиот театар* во Берлин.

<sup>2</sup> Бертолт Брехт (1898 - 1956), германски режисер, драмски автор, поет, основоположник на театарот *Berliner Ensemble*. Поставува нови естетски стандарди во театарската практика, засновајќи ја својата режисерска и авторска поетика врз ефектот на зачудност (Verfremdungseffekt).

на своето време, повикува на нужноста да се твори имајќи го секогаш предвид фактот дека сме *деца на научна доба*<sup>3</sup>, т.е. на доба чиј основен двигател е техничкиот, индустрискиот напредок. Ако театарот во времето на Брехт беше соочен со предизвиците на индустриската револуција, денес тој е соочен со една нова револуција, информатичка, дигитална. Во еден таков контекст, денес повеќе од кога било се активира прашањето за опстанокот на театарот - дали естетиката на дигиталното ќе ја надвлее човечката потреба за непосредност и физичка присутност и со тоа конечно ќе го уништи театарот? Меѓутоа вака формулирано, прашањето потсетува на она кое си го поставија театарските уметници на почетокот на XX век, а за кое времето и искуството докажаа дека се темели на неоснован страв - дали филмот ќе го преземе приматот над театарот? Прашањето несомнено треба да се постави од поинаква, не толку апокалиптична перспектива бидејќи, како што истакнува Шекнер, не е од суштинско значење да се одговори *дали новиот театар е добар или не, туку како е изграден и што ѝ е основата, која е неговата функција и како се поврзува со новиот начин на животи кој го живееме индивидуално и колективно?* (Schechner, 1988: 40)

Главен предмет на ова истражување е публиката во интернет-театарот. Публиката е есенцијална компонента на претставата и го дефинира театарот како таков. Без гледач - нема театар. Истражувањето ќе се обиде да одговори на прашањето каков е профилот на *сајберпубликата*, која е нејзината позиција во однос на перформансот, која е нејзината улога и каков е односот меѓу изведбата/изведувачот и гледачот. Со цел да се разгледа што попрецизно ваквата проблематика, потребно е да се постави работната хипотеза преку која ќе се одвива истражувањето: **интернет-театарот ја оневозможува непосредната размена на енергија меѓу изведувачот и гледачот, но за сметка на таа сенилна енергетска размена нуди поинакви искуства кои ја дефинираат оваа нова естетика како театарска. Притоа, во некои свои форми, интернет-театарот го задржува концептот на размена во новите естетски стандарди кои ги поставува. Всушност, во одредени модели на интернет-театарскиот концепт, партиципацијата на гледачот е ставена на прв план.**

Поради недостигот од соодветна театролошка литература која ја истражува теоријата на рецепцијата во интернет-театарот, истражувањето ја анализира положбата на гледачот во дигиталниот театар, имајќи ги како референтна подлога параметрите на традиционалната рецептивна теорија и експериментирајќи со нивната (не)апликативност врз новиот театарски модел. Статијата е конципирана на начин што ја рефлектира позицијата на гледачот. Со други зборови: ги анализира етапите низ кои минува гледачот за да ја проследи изведбата паралелно коментирајќи ги новите конвенции и естетски стандарди кои интернет-театарот ги поставува во театарската практика наспроти оние традиционалните.

<sup>3</sup> "(...) we have to think of ourselves as children of a scientific age. Our life as human beings in society - i.e. our life - is determined by the sciences to a quite new extent." ([http://tenstakonsthall.se/uploads/139-Brecht\\_A\\_Short\\_Organum\\_for\\_the\\_Theatre.pdf](http://tenstakonsthall.se/uploads/139-Brecht_A_Short_Organum_for_the_Theatre.pdf). Пристапено на 15.4.2020).

Првата конвенција која се крши е токму онаа која се отчитува од самиот наслов на овој прв дел од истражувањето. Насловот е преземен од најавната шпица на овогодинашниот петнаесетти по ред *Фестивал на интернационален сити-генитски театар* (FIST). Пред почетокот на секоја претстава, на гледачите им беше порачано удобно да се сместат пред светлосниот екран. Ова мото не е пародичен одговор упатен кон нам добро познатиот и сосема вообичаен театарски бонтон, ниту, пак, станува збор за една обична провокација. Ваквата најава претставува сериозен чекор кон редефинирањето на една утврдена театарска конвенција. Чекор кон создавање на една нова театарска естетика. Во своето капитално дело *Амбиентален театар* (*Environmental Theatre*), Ричард Шекнер го поставува основното прашање од кое тргнува ова истражување - **што се случува со изведбата кога ќе се изместат вообичаените правила/конвенции помеѓу изведувачот и гледачот?**

Што е тоа што условот содржан во ова мото (да се вклучи електронскиот уред), ќе го измести во контекст на релацијата изведувач - гледач? Пред сè, ќе ја оневозможи непосредноста на заедничкото, физичко соприсуство на публиката и изведувачите во еден конкретен, опиплив простор. А моќта на театарот *се гледа туку во нејосредниот дојир со публика и во можноста да се оствари заемна комуникација со публиката*. (Стојаноска 2018: 185) Доколку повторно се навратиме на оној базичен, краток историски преглед на односот меѓу театарот и технологијата, ќе забележиме дека сите претходни иновации во поглед на примената на технолошките придобивки во театарот, се случија на самата театарска сцена, во театарската зграда, без да се разделат физички гледалиштето и сцената. Со појавата на интернетот се случи нешто друго: театарот доби можност да ја напушти театарската зграда, да го напушти сценскиот простор дефиниран преку трите параметри, должина, ширина, висина и да се пресели на светлосниот екран, во сајберпросторот!

### Претставата почнува!

*Дури и најавангардно дело ќе биде врамено во простор, а еден ден, тој простор ќе биде буквално вселенски, меѓузвезден простор.*

(Шекнер, 1988: 15)

Тргнувајќи од самата етимологија на терминот *театар*, кој означува *место каде што некој нешто гледа*, може да се констатира дека просторот е првиот елемент од театарскиот чин со кој се соочува публиката. Според тоа, за да се дефинира позицијата на гледачот во интернет-театарот, треба да се постави клучното прашање - каде се случува изведбата? Овој дел од трудот ќе се обиде да ги експлицира спецификите и законитостите на дигиталниот перформативен простор.

Дигиталниот перформативен простор најдобро се дефинира ако се спореди со она што го знаеме за начинот на кој е организиран театарскиот простор/сцената, т.е. со сè она што досега го подразбиравме под терминот театарски

простор/сцена. Театарскиот простор може да биде ограничен од архитектонските обележја на театарската зграда, но може да биде и ослободен од таа конструкција, алтернативен. Во театарската зграда разликуваме простор наменет за сценска игра (сцена) и простор наменет за публиката (гледалиште). Конвенционалната театарска практика, изведбата ја сместува на театарската сцена т.н. *италијанска*, почитувајќи ја, пред сè, конвенцијата на *чејврџиој суг*, додека алтернативата секогаш е во потрага на нови простори во кои јасно исцртаната граница меѓу сцената и гледалиштето (меѓу театарот и животот) станува флуидна, се замаглува или потополно исчезнува. Самиот начин на кој е организиран просторот ја променува и улогата на гледачот: од воајер во учесник.

Хрватскиот театролог Никола Батушиќ, театарскиот простор го дефинира како *месџо шџо до инџеџрира исџовременоџо содеџсџивување меѓу изведуваџиџе и џледаџиџе*. (Батушиќ, 1991: 227) Според тоа, тој заклучува дека просторот што не ја содржи оваа врска меѓу гледалиштето и сцената, ова заедништво, не може да биде театарски делотворен. Ако театарскиот простор е дефиниран како просторна структура која го регулира односот меѓу изведувачите и публиката, се поставува прашањето, како во услови на физичка дистанца предизвикана од дигитално кодираниот простор се доаѓа до воспоставување на овој есенцијален однос? Каде е изведувачот, а каде гледачот и каде, всушност, се одвива изведбата? За да одговориме на ова прашање, треба да тргнеме од основните својства на дигиталноста и интернет-технолојата.

Дигиталниот перформативен простор е конфигуриран во сајберпросторот<sup>4</sup> и симулиран на екранот. Според тоа, конвенциите на таквиот простор ќе зависат од законитостите според кои функционира сајберпросторот, но и од екранот како изразно средство кое е типично за еден друг уметнички израз, филмот. Токму поради тоа што гледачот изведбата ја доживува преку екран, многумина ја ставаат под знак прашалник театарската природа на интернет-театарот. Тука треба да се спомене дека моќта на театарот се согледува во спацио-темпоралното единство меѓу изведувачите и публиката содржано во синтагмата „сега и овде“. Во тој контекст под терминот интернет-театар се подразбира дигиталната театарска практика остварена преку *вклучување на неколку џлаџформи за да се најрави џреџсџава комџлеџно во живо и да се џрикажува во миџоџ низ целџџа мрежа!* (Стојаноска, 2018: 193). Интернет-театар не се претставите чија снимка, направена за време на некоја од изведбите, е прикачена на интернет и достапна за сите. Снимениот материјал не е претставата, тоа е само документација. **Интернет-театарот ја задржува темпоралната димензија на формулацијата која го дефинира театарот како таков – овде и сега!** Неможноста да се стопира изведбата, да се премота нанапред или наназад го оддалечуваат ваквото искуство од естетиката на филмот. Чувството дека гледаме нешто што се случува токму во овој момент и никогаш веќе нема да се повтори, останува да постои и во дигитални просторни рамки. Пред да анализираме што се случува со просторната димензија „овде“, потребно е да се осврнеме на уште неколку

<sup>4</sup> Терминот за прв пат е употребен од страна на еден од највлијателните автори на научна фантастика, Вилијам Гибсон (William Gibson) во неговиот роман *Неуромансер* од 1984 г.

аспекти на дигиталниот медиум. Екранската слика која го симулира перформативниот простор нуди можност интернет-публиката да ја следи изведбата од ист агол. За разлика од различниот ракурс на кој е условена публиката во гледалиштето, екранот овозможува иста перцепција за сите гледачи. На тој начин сценскиот простор е демократизиран. Гледачите може да уживаат во најминутниот детали на фаџијалната експресија на актерите, без притоа да бидат условени да платат поскапи билети за да седнат во првите редови.

Како што претходно напоменавме, дигиталниот перформативен простор се создава во сајберпросторот. Што е всушност сајберпростор? Станува збор за вештачки генериран простор во компјутерската програма. Тој се остварува *преку создавање на џовраџни сџреџи (feedback) џо меѓу корисничкоџо сензорен сџџем и доменоџ на сајберџросџороџи, корисџеџки се со инџеракџија во реално време меѓу физички и вирџуелни џела* (Шуваковиќ, 2001: 415). Во интернет-театарот, сцената и гледалиштето се физички оддалечени, засебни места кои се сретнуваат во еден трет простор – сајберпросторот. Тој простор, во зависност од театарскиот концепт, е помалку или повеќе обременет со интерактивен наратив кој за време на изведбата овозможува да се оствари односот меѓу изведувачите и публиката, а со тоа и да се почувствува нивното заедништво. Перформативниот простор може да биде во рамките на социјалните медиуми (Facebook, Twitter) или посебно создадена платформа на која, преку видеоконференциска технологија, изведувачот ќе може да го пренесе во сајберпросторот реалното физичко место во кое се наоѓа. Изведувачите, всушност, може да коеџистираат во одреден простор што ќе биде симулиран во живо на екранот на корисничкиот уред кој се наоѓа во кој било дел на светот, но може и да се наоѓаат на различни локации кои преку интернетот ќе се „сретнат“ во сајберпросторот и ќе создадат заеднички перформативен простор. Просторот на изведба може да биде комбинација од повеќе места симулирани како едно, со што всушност, се добива една кумулативна сцена.<sup>5</sup> Понатаму, изведбениот простор благодарение на интернет-технолојата е мултиплициран за x-пати. Тоа значи дека изведбата има глобална публика. Во контекст на тоа, да разгледаме каков е односот кој се создава меѓу просторот во кој се наоѓа публиката и просторот на изведувачите. За воопшто да пристапи во просторот на изведбата, гледачот мора да „општи“ со интерфејсот преку влезен уред (тастатура, глумче и сл.) и да го активира просторот, т.е. да го „донесе“ тој простор во своето интимно, секојдневно опкружување. Таквиот пристап ги исклучува церемонијалните чувства кои, како што заклучува Шекнер, се појавуваат при организирањето на спортски, театарски, религиозен настан, најпрво поради специјалната намена на просторот во кој се изведуваат овие настани, а потоа и во однос на чувството на заедништво на една толпа луѓе присутни на едно место. Наспроти овие перформативни простори, компјутерот и телефонот се уреди кои се користат секојдневно. Според тоа, сајберпросторот е простор во кој луѓето секојдневно пристапуваат. Тој не е специјално наменет за театарска изведба, но за време на изведбата добива ка-

<sup>5</sup> Интернет-театарот овозможува на најекономичен можен начин, изведувачите од различни делови на светот да се сретнат на едно место и да творат. На тој начин, изведбата станува значајна и од интеркултурален аспект.

ратеристики на перформативен простор. Иако заедничкото физичко присуство на изведувачите и публиката е дефинитивно оневозможено, дигиталниот перформативен простор сепак е заедничка креација на изведувачите и публиката. Без кликот на гледачот врз одреден линк, без неговото вклучување на платформата одредена за изведба, впрочем без вклучувањето на светлосниот екран, тој простор не би ни постоел.<sup>6</sup> Носејќи го просторот во своето интимно опкружување, сајберпубликата, всушност, го проширува перформативниот простор. Сајберпросторот овозможува **компресија на глобалниот простор и негова дe-територијализација!** Дигиталниот перформативен простор е **проширен простор**. Моќното „овде“ станува „насекаде“. И токму овој аспект ја предизвикува парадоксалноста на дигиталниот перформативен простор – тој е исто толку интимен колку што е и масовен. Во поглед на тоа, може да се заклучи дека интернет-театарската изведба, според динамиката на дигиталниот перформативен простор во кој се одвива, го губи аспектот на општествен настан – гледачот не може да ја почувствува колективната екстаза предизвикана од моќта на толпата, но сепак е свесен дека е дел од една заедница. Таа свесност најпрво е предизвикана од темпоралната димензија која беше претходно разгледана, но и од самата организација на перформативниот простор во кој може да се забележи активноста на публиката. Впрочем, може да се констатира дека гледалиштето и сцената коегзистираат во дигиталниот перформативен простор преку низа алатки (делот наменет за разговор, т.е. live chat, дел кој допушта да се прикачи видео- или аудиоматеријал итн.) што го трасираат присуството на публиката во изведбата. Всушност, тоа зависи од самиот театарски концепт.

### Гледачот и неговата улога

*Основниот материјал на театарот не е актиерот, ништо просторот, ништо шекспирот, туку вниманието, забележувањето, гледањето, слушањето, разумот на гледачот.*

(Барба, 1995: 37)

Во рамките на XX век, театарските практики успешно срушија многу конвенции поврзани со елементите на театарската претстава, а последователно и со естетичките концепции на традиционалниот европски театар. Авангардните театарски тенденции револуционерно го променија начинот на кој публиката гледа театар, рушејќи го митот за воајерскиот, пасивен гледач. Во центарот на театарскиот чин, но и во центарот на театарските истражувања, се постави прашањето за позицијата на гледачот и начинот на кој ја доживува изведбата. Театарот на XX век е во знакот на партиципативниот, активен гледач. Одредени режисерски практики ќе го активираат гледачот инсистирајќи да ја вклучат неговата свест, неговиот разум и критички потенцијал во однос на изведбата, практики кои се надоврзуваат на естетиката на Брехт, други пак, ќе инсистираат на емотивното учество на гледачот во изведбата на начин што ќе ја избришат границата меѓу

<sup>6</sup> Ваквата вклученост е наједноставниот облик на вклученост на гледачот во интернет-театарот. Оваа проблематика ќе биде подетално разгледана во третиот дел од ова истражување.

изведувачите и публиката, дразнејќи ги неговите сетила од сите можни страни (Шекнер, Гротовски, Барба, Ливинг Театар итн.). Големите режисерски имиња на XX век ќе го препознаат проучувањето на начинот на кој реагира публиката за време на изведбата, како значаен фактор во понатамошното обмислување на сопствената театарска практика. Впрочем, Барба, таткото на театарската антропологија, театарот ќе го дефинира како *уметноста на гледачот*.

Се поставува прашањето на кој начин и во колкава мера интернет-театарот го овозможува она што Барба го нарекува - *ианц меѓу сејлаиџа и разумот на гледачот?*

Како што заклучивме претходно, организацијата на самиот простор ја диктира и улогата на гледачот. Во зависност од моделот на интернет-театар, тој е секогаш повеќе или помалку партиципативен благодарение на партиципативната природа на интернетот и дигиталната технологија. Овој дел од истражувањето треба да одговори на прашањето што, дигитално конфигурираниот простор, нуди во замена на енергетската размена меѓу изведувачите и публиката, со оглед на тоа што го оневозможува телесното присуство во единствен физички, опиплив простор. Направеното истражување покажа дека интернет-театарот разликува два профили на гледачи: гледач кој не учествува во изведбата и гледач – коавтор/гледавор<sup>7</sup>. Првиот тип на публика, впрочем, е онаа публика која ја става под знак прашалник театарската природа на интернет-театарот. Во овој случај, временската димензија е единствената компонента која на дигиталното искуство му го дозволува атрибутот – театарско. Во свеста на гледачот присутна е идејата дека е дел од една сајберзаедница/сајберпублика, но тоа сознание останува само на психолошко ниво. Темпоралната димензија не е доволна за да се случи концептот на размена кој е од суштествено значење за театарското искуство. Размената се остварува само преку просторот во кој се делува. Интернетскиот театарски модел чиј интерфејс не е обременет со сет елементи кои му овозможуваат на гледачот да се вклучи во изведбата е еднокомуникациски систем. Меѓутоа, дали навистина тој тип гледач може да се категоризира како пасивен или т.н. гледач – воајер? Односот кон театарската изведба како подвижна слика емитувана во живо, на екран, мора да биде анализиран од поинаква перспектива од односот кон театарската претстава проследена од аудиториумот во театарската зграда. Екранот, сфатен како бариера, ја овозможува дистанцата на која инсистира Брехт во рецепцијата на театарскиот чин. Го активира критичкиот став на гледачот. Всушност, не е исклучено ни емотивното, катарзично доживување. Тоа зависи, пред сè, од индивидуалниот, емотивен потенцијал на гледачот. Во таа насока, истражувањата на каталонската театарска трупа Ла Фура Делс Баус (La Fura Dels Baus), една од пионерите во интернет-театарот, се од особено значење и за рецептивната теорија на оваа нова театарска форма. Во создавањето на нивниот најнов интернет-театарски проект, *Проклејството на крунаџа*,<sup>8</sup> покрај актерската екипа и режисерот, вклучена е и група науч-

<sup>7</sup> Кованицата е формулирана по аналогија на терминот на Боал - гледактер (spectactor).

<sup>8</sup> Станува збор за адаптација на шекспировата *Макбети*. Во оригиналниот наслов, *Maldicion de la Corona*, присутна е играта со зборови која се однесува на актуелниот корона-вирус. Станува збор

ници од различни области, и тоа: катедрата по филозофија на универзитетот во Барселона, групата која ги проучува когнитивните функции на мозокот и пластичноста во склоп на Биомедицинскиот истражувачки институт и Центарот за компјутерска визија. На овој начин, театарскиот чин е резултат на еден сложен процес во кој треба да се одговори на низа суштински прашања кои ја дефинираат естетиката на дигиталниот театар, меѓу кои и прашањето како виртуелната средина влијае врз когнитивниот систем.<sup>9</sup> Ова е несомнено доказ дека клучните зборови кои се врзуваат за оваа нова театарска форма се **соработка и интердисциплинарност**.<sup>10</sup>

На самиот почеток на XX век, индустриската револуција предизвика чувство на алиенација, додека информатичката, според Бодријар, доведува до *комуникациска експлозија*! Во тој контекст, со појавата на новите комуникациски технологии, т.е. интернетот, кулминира и идејата за публика која активно учествува во изведбата. Уште пред да стане актуелен и модерен т.н. стриминг во живо на претстава која се одигрува на класична сцена пред аудиториум, евидентирани се низа експерименти кои го користат партиципативниот потенцијал на интернетот за да ја стимулираат синхроната интеракција меѓу гледачот и изведувачот, односно да пронајдат автентичен начин преку кој релацијата актер - гледач ќе продолжи да егзистира и во дигитални услови на физичка оддалеченост. Ако улогата на сценографот во интернет-театарот се трансформира во веб-дизајнер, ако актерот треба да поседува вештина да изведува повеќе задачи во исто време (да коментира, да кажува текст и истовремено да го контролира својот аватар во виртуелната реалност, да ја игра својата улога и да ги чита/следи коментарите на публиката), ако режисерот треба да има познавања од информатичката технологија и видеоигрите, се наметнува прашањето како се трансформира улогата на гледачот? Гледачот, благодарение на интеракцијата која ја овозможува интернетот, може да биде **кокреатор на претставата**. Тој може да интервенира во драмскиот текст, т.е. текстот што се зборува или што се пишува, преку онлајн пораки или други форми кои овозможуваат интерактивна повратна информација, но може да интервенира и во текстот на претставата, прикачувајќи визуелни или аудиосодржини. Според тоа, гледачот може да биде во улога на коавтор, кореограф, сценограф, па дури и помошник режисер на изведбата.

Првата форма на интернет-театар каде што публиката е во функција на коавтор на претставата е евидентирана во 1993 година. Станува збор за *chat* театар-

---

за комплексна мрежа од сцени на платформата jitsi.org. Дел од нив се одвиваат во живо, а дел се претходно снимен видеоматеријал или компјутерски дизајнирани сцени. Претставата може да се погледне на следниов линк: <https://www.youtube.com/watch?v=4t6opJPRbD8>.

<sup>9</sup> <https://spainsnews.com/la-fura-dels-baus-pioneers-of-digital-theater-without-knowing-it-babelia>. (пристапено на 16.5.2020).

<sup>10</sup> Заклучокот е воедно и насока која сугерира дека во дефинирањето на поезиката на интернет-театарот, театролозите треба да обрнат внимание на динамиката што се креира преку учеството на различни дисциплини во заедничката цел – создавање на театарски чин. Рамките на ова истражување не дозволуваат таков пристап, па затоа оваа студија е насочена само кон профилирање на основните карактеристики на интернет-театарската рецепција.

ска претстава, *Хамнеј*<sup>11</sup>, која се одвива преку софтверот *Internet Relay Chat (irc)*. Процесот на создавање на претставата се одвива низ следниве фази: откако ќе се изберат актерите, преку електронска пошта им се распределуваат соодветните реплики кои се нумерирани и притоа, не е дозволена никаква проба.<sup>12</sup> Според тоа, до денот на изведбата никој, освен режисерот и продуцентот, нема увид во целиот текст (базиран на осумдесет избрани реплики од шекспировата трагедија). Впрочем, дури и самиот режисер не е сосема сигурен во која насока ќе се одвива дејствието. Во суштина, неговата замисла е само една од многуте варијанти. Во ваквиот концепт потребна е публика за текстот да се напише целосно, за да се контекстуализира дејствието. Може да се заклучи дека со секоја изведба се создава нов текст. Гледачите се пријавуваат под корисничко име и можат слободно да коментираат за време на изведбата. Текстот на актерите е испишан во една боја, а текстот на гледачите во друга. На актерите, дозволено им е да ги адаптираат своите реплики во однос на коментарите од публиката. Од ваквото искуство се издвојуваат неколку важни аспекти. Најпрво, ова е пример на една нова форма на драматургија, која може дури и да се нарече анонимна (корисничкото име на гледачите не мора да значи дека е нивно вистинско име). Понатаму, анонимноста е одличен стимул за поголема вклученост на гледачот во изведбата. Ослободен од соочувањето со последиците на инструкциите кои ги сугерира во однос на дејствието, гледачот похрабро се вклучува во изведбата и полесно го изразува сопственото мислење. *The Hamnet Players*, трупата која ја создаде оваа прва интернет-претстава, ќе понуди уште многу вакви проекти меѓу кои попознати се: *PCbeth: an IBM clone of Macbeth* и *An irc channel named #desire*.

Во 2010 година, *The Royal Shakespeare Company* ќе експериментира со овој начин на вклучување на гледачот, преку коментари, така што ќе ја адаптира *Ромео и Јулија* и ќе ја постави на Твитер. Претставата се случува во период од пет недели. Јулија, Ромео, Меркуцио, Тибалт и останатите ликови од драмата, имаат свои профили на Твитер, свои следбеници и фанови кои може слободно да коментираат на нивните твитови. На тој начин, покрај главната линија на приказната која ја создаваат актерите, се формира и една периферна приказна од страна на реципиентите.

Речиси истовремено со првите искуства на *chat-тхеатр*, ќе се појават и други експерименти од областа на перформативните уметности кои гледачот ќе го вклучат на еден поинаков начин. Во 1995 година Стеларк, еден од најзначајните уметници во сферата на технологијата и визуелната уметност, го изведува перформансот *Ping Body*. Со користење на специфични електронски уреди, неговото тело е поврзано на компјутерски инсталиран систем преку кој, со помош на интернет-конекцијата, реципиентите можат да ги стимулираат неговите мускули. Во тој случај, движењето на телото не е производ на неговиот внатрешен

---

<sup>11</sup> Скрагена и адаптирана верзија на шекспировата *Хамлеј*.

<sup>12</sup> Се работи за интернационална екипа со актери од Словенија, Норвешка, Англија, Израел и Америка. Податоците за претставата се собирани од следниов линк: <https://www.marmot.org.uk/hamnet/about.htm>.

нервен систем, туку на надворешно предизвикан импулс, резултат на приливот на податоци. На тој начин, гледачот станува кореограф на перформансот. Понатаму, интересен е примерот со *Open Online Theatre*, чија идеја тргнува од потребата да создадат онлајн театарска зграда. Нивните перформанси се секогаш резултат на активноста на публиката. Актерите се присутни на сцена, перформансот го следи и публика која физички го дели просторот со актерите, меѓутоа само публиката која е приклучена онлајн може да интервенира во изведбата. На видеобим во позадина се емитуваат коментарите од публиката приклучена онлајн, а актерите релативно брзо реагираат на насоките кои ги дава сајбер-публиката. Интересно во овој случај е како импулсите што доаѓаат од далечни места се материјализираат на конкретната театарска сцена. Уште еден аспект кој тука треба да се спомене е аспектот на интеркултуралноста. Идеи и сензитивитети од најразлични култури, соработуваат, се спојуваат и формираат нови културни форми, нови потенцијали и нови значења.

Провокативни се и примерите во кои публиката може да прикачува аудио-визуелни содржини со кои ќе ја збогати изведбата, но и примерите каде што публиката може да кликне на одредена понудена опција и да погледне како ќе се одвива дејствието според изборот кој го направила. Во прилог на тоа, го посочувам следниов пример: <http://www.liveart.org/motherboard/MLB/index.html>.

На македонската театарска сцена моделот на интернет-театар за прв пат е евидентиран во 2013 година. Станува збор за пренос во живо на театарската претстава *Привид*, во продукција на Театра. Примерот се поврзува со првиот модел на интернет-публика.

Заклучокот што може да се произнесе од разгледаните примери е следниов: естетиката на интернет-театарот е естетика на игра, на симултана интеракција, на постојан дијалог, на партиципација. **Отсуството на непосредната енергија меѓу изведувачот и гледачот се пополнува со инвентивна лудичност која го поттикнува гледачот да заземе активен однос кон изведбата.**

**U+1F44F или аплауз во емотикон**

## Користена литература:

- Брук, Питер (1995) *Празан ѓросѿор*. Београд: Лапис.
- Стојаноска, Ана (2018) *Театрар: ѓрегрзвнк – сѿугуи и есеи*. Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“.
- Batušič, Nikola (1991) *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički Zavod Hrvatske.
- Barba, Eugenio (1995) *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*. London and New York: Routledge.
- Schechner, Richard (1988) *Performance Theory*, New York-London: Routledge.
- Schechner, Richard (1989) *Between Theater and Anthropology*, 3d ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Šuvaković, Miško (2001) *Paradigmi tela/figure*. Beograd: CENPI

## Интернет-страници:

- <https://www.theguardian.com/culture/2010/apr/12/shakespeare-twitter-such-tweet-sorrow>
- <http://www.medienkunstnetz.de/works/ping-body/>
- [http://tenstakonsthall.se/uploads/139-Brecht\\_A\\_Short\\_Organum\\_for\\_the\\_Theatre](http://tenstakonsthall.se/uploads/139-Brecht_A_Short_Organum_for_the_Theatre)
- <https://spainsnews.com/la-fura-dels-baus-pioneers-of-digital-theater-without-knowing-it-babelia>.
- <https://www.youtube.com/watch?v=4t6opJPRbD8>.
- <https://www.marmot.org.uk/hamnet/about.htm>.
- <https://www.openonlinetheatre.org/live-performances/>
- [https://www.youtube.com/watch?v=m0IXh\\_ICbek](https://www.youtube.com/watch?v=m0IXh_ICbek)

# УЛОГАТА НА ПОДАТОЧНАТА АНАЛИТИКА И ВИЗУАЛИЗАЦИЈА ВО РАЗВИВАЊЕТО НА ТЕЛЕСНАТА АРТИКУЛАЦИЈА КАЈ АКТЕРИТЕ

Бојан Лазаров

УКИМ Факултет за драмски уметности - Скопје

## Вовед

Влијанието и потенцијалот на новите медиуми несомнено е големо во сите области на денешницата, вклучувајќи ја и уметноста. Тие го креираат начинот на кој се поврзуваме, комуницираме, соработуваме и се изразуваме. Дигиталните технологии и компјутерите наоѓаат широка примена во креирањето на мултимедијални, дигитални перформанси, сајбер перформанси, компјутерско креирање на фигури и аватари за потребите на разни перформанси и претстави итн... (Dixon, 2007). Тие освен за откривање на нови стилови, форми и начини на уметничко изразување, наоѓаат примена и во истражувања во областа на изведувачките уметности.

Корисноста од новите медиуми во изведувачките уметности може да се види и преку истражување претставено во трудот насловен како „Податочни науки во служба на изведувачките уметности: Примена на машинско учење во предвидување на преференциите на публиката“ (Data Science in Service of Performing Arts: Applying Machine Learning to Predicting Audience Preferences). Во овој труд е прикажана анализа на податоци, за да се разбере типот на настани кои публиката ги претпочита со цел подобрување на маркетинг-стратегијата и донесување подобри одлуки за репертоарот, односно да се постигне поголема посетност на понудената програма (Abernethy et al., 2016).

Но, која е примената на новите медиуми во едукацијата во областа на изведувачките уметности, поконкретно во тренингот на актерите? Примената на новите медиуми на ова поле допрва почнува да се развива. Од постоечката литература може да се издвојат два примери за користењето на новите медиуми и дигиталните технологии во актерскиот тренинг. Првиот пример е МООК, односно „Масивно отворени онлајн курсеви“ (Massive Open Online Courses – MOOC). Во 2014 година Џонатан Пичес (Jonathan Pitches) од Универзитетот од Лидс (University of Leeds) поставува онлајн курс насловен како „Физички театар:

## Апстракт:

Една од основните задачи на актерот е да биде одличен комуникатор со публиката. За тоа, тој мора да тренира секојдневно работејќи на имагинацијата, гласот и телото. Актерот треба да поседува артикулирано тело. Овој термин се однесува на тело кое е спремно соодветно да реагира на разни околности на сцена, кое е свесно за себе и за просторот, кое е пластично, чувствително, спремно за акција, флексибилно, со убав став и јаснотија во пренесувањето на идеите. На Факултетот за драмски уметности во Скопје, студентите на додипломски студии од Катедрата за актерска игра работат на усовршување на телесната артикулација преку вежбите од предметот Сценски движења и танци.

Податочната аналитика и визуализацијата генерално се користат за откривање и интерпретација на податоци, кои се значајни како примероци за донесување заклучоци и решенија. За да се истражи развојот на телесна артикулација, вежбите беа поделени на три дисциплини: балетски вежби, сценски движења и танци. Развојот на артикулацијата беше анализиран со помош на компјутерски софтвер, статистички методи и видеа од испити по предметот Сценски движења и танци, преземени од архивата на Факултет за драмски уметности. Истражувањето беше спроведено на примероци од две групи: група на дипломирани актери кои се дел од театрите во Македонија и група на студенти кои во моментот на спроведување на истражувањето беа дел од додипломските студии на Факултетот за драмски уметности. За да се дојде до резултати беа користени техники за податочна анализа. Резултатите, статистички и претставени визуелно покажаа јасна слика за развојот на телесната артикулација кај идните актери.

**Клучни зборови:** Податочна аналитика; визуализација; балетски вежби; сценски движења; танци; видео.

Мејерхољд и Биомеханиката“ (Physical Theatre: Meyerhold and Biomechanics)<sup>1</sup> користејќи веб-платформа како нов начин за изучување на одредени аспекти од актерскиот тренинг (Camilleri, 2015). Вториот пример е креирањето и продукцијата на „Физички актерски тренинг – онлајн A-Z“ (Physical Actor Training – an online A-Z or PATAZ)<sup>2</sup>, во кој истражувајќи ги можностите на новите медиуми и дигиталните технологии, во 2018 година Пол Алеин (Paul Allain) и Франк Камилери (Franck Camilleri) заедно со нивниот тим креираат дигитален актерски тренинг (Allain, 2019).

Но, дали всушност можеме да ги искористиме новите медиуми и дигитални технологии како алатка за спроведување на квантитативни методи за истражување на важноста на вежбите од актерскиот тренинг? Како тие методи ќе ни помогнат во добивање конкретни резултати и дали истите резултати можат да бидат искористени за усовршување на актерскиот тренинг? Истражувачите од оваа област претежно ги користат квалитативните методи за истражување, но овој труд прикажува нов пристап со користење на квантитативни методи, преку новите медиуми – компјутери и податочна аналитика во областа на актерскиот тренинг. Во овој труд се изнесени сознанијата од истражување спроведено во 2016 година кое беше основа на магистерски труд на одделот за Балетска педагогија при Факултетот за музичка уметност на Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, насловен како „Улогата на предметот сценски движења и танци на патот кон телесна артикулација на идните актери“. Целта на магистерскиот труд беше да го истражи влијанието на вежбите од предметот Сценски движења и танци што го изучуваат студентите од Катедрата за драмски актери како задолжителен предмет во текот на осум семестри, односно да се осознае дали и колку вежбите од дисциплините на овој предмет им помагаат во усовршување на телесната артикулација и се неопходни во актерскиот тренинг.

### **Предмет на истражување**

Основната задача на актерите е да креираат и успешно да воспоставуваат комуникација со публиката, пренесувајќи ги нивните идеи, емоции и карактери. За да се успешни во тоа, многу е важно да се изразуваат доволно јасно со својот говор, но и со своето тело. Актерите мора да се ослободат од манирите и ограничувањата. Тие треба да ги знаат можностите на своето тело, за успешно да владеат со него (Dennis, 1995). За да имаат артикулирано тело, тие треба да поминат и соодветен тренинг. Во зависност од традицијата, школата, кадарот и неговата спремност, актерскиот тренинг е различен и се изучуваат разни системи, техники и вештини за движења преку кои се постигнува артикулацијата на телото кај актерите. Едно од клучните прашања, на кое истражувачите од областа на актерски тренинг постојано се навраќаат е, всушност, кои се вештините и техниките што треба да ги изучуваат актерите, односно искусствено да ги поминат и во која мера истите се потребни во актерскиот тренинг?

<sup>1</sup> <https://www.futurelearn.com/courses/physical-theatre> (пристапено на: 1.6.2020).

<sup>2</sup> <https://www.dramaonlinelibrary.com/pages/physical-actor-training-an-online-a-z> (пристапено на: 1.6.2020).

Предметот Сценски движења и танци е еден од предметите кои им помагаат на студентите од Факултет за драмски уметности, при Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ Скопје да ја усовршат телесната артикулација. Целта на предметот е развивање на контрола, координација, свест за себе и за просторот, правилна поставеност и држење на телото, правилно дишење, креирање на јасни телесни изрази и слики и усовршување на психо-физичко единство. Тој е составен од три дисциплини - сценски движења, ритмика и танци и секоја има свои наставни единици, задачи и цели. Неутрално тело, бавен од, нормален од, трчање, вежби за дизајн, интензитет и ритам на движење, етиди, беспредметно дејство, песна како инспирација за движење, импровизации, квалитет на простор, квалитет на движење, животни и растенија како инспирација за движење, „Четири темпераменти“, „Маска“, „Типови на луѓе“, „Метаморфози“ се вежбите кои се користат во дисциплината сценски движења. Тие се наменети за усовршување на елементите на движење, свеста за просторот, физичката осетливост во просторот, развивање и усовршување на држење на телото, откривање и работа на физички блокади, контакт со партнери, креативност, фантазија, внимание, фокус, јасно изразени чувства и емоции и креирање на јасни карактери. Дисциплината ритмика опфаќа вежби кои се наменети за усовршување на ритмот не само како музикалност, туку и како телесна култура - култура на движење кај идните актери. Голем дел од оваа дисциплина се усовршува и преку вежбите од дисциплината танци во која се вклучени вежбите од балетски и карактерни танци и историски и карактерни танци. Овие вежби, пак, наменети се за усовршување на координација, правилно развивање на телото, правилно дишење, исправање на одредени деформитети, усовршување на подвижност и специфична естетика, јакнење на мускули, но и на мисловен процес – концентрација и паметење и запознавање на студентите со стил, однесување, поклони и став карактеристичен за времето и танцот што се изучува.

### **Материјал за истражување**

Со цел добивање на конкретни резултати вклучени се две групи испитаници. Првата група – контролна, составена од девет актери дипломирани студенти на Катедрата за драмски актери од различни генерации (класи) кај кои се забележува евидентен развој во телесната артикулација и кои покажале одлични резултати во исполнување на задачите од предметот. Втората група – експериментална, составена од дваесет студенти од различни генерации (класи) од Катедрата за драмски актери, кои во моментот на истражувањето беа дел од студиите на Факултет за драмски уметности.

За испитаниците од двете групи беа направени индивидуални видеа, со цел истражување на развојот во три дисциплини, односно балетски вежби, танци и сценски движења. Составени од видеоматеријали преземени од архивата на Факултетот за драмски уметности, видеата за контролната група содржеа материјали од балетски вежби (втори и четврти семестар), танци (од први до шести семестар) и сценски движења (од први до шести семестар), за на крај да се

заокружи со кореографија од професионален ангажман во театар. Видеата за експерименталната група ги содржеа истите дисциплини, започнувајќи од прв семестар, па до семестарот во кој беше студентот за време на истражувањето.

Поради големината на материјалот кој е опфатен во истражувањето, истиот се оценуваше од страна на две комисији на оценувачи – стручни лица од областа на изведувачките уметности, магистри и еден доктор на науки, од кои тројца се универзитетски професори. Првата комисија беше составена од три членови и ја оценуваше само контролната група, додека втората комисија беше составена од двајца членови и ги оценуваше и контролната и експерименталната група. Комисиите имаа можност да го оценат развојот на испитаниците преку три оценки/критериуми: задоволителен (минимален) развој, забележителен развој и особен развој.

Овие критериуми означуваат дека индивидуално кај секој од испитаниците во соодветната дисциплина која се оценува има задоволителен, забележителен или особен развој во правилниот развој на телото и физичките способности, правилното држење, техниката на изведување на вежбите, координацијата, силата, истрајноста, леснотијата, изразната моќ на рацете и свеста за себе и за просторот.

Големината на примерокот од оценки за контролната група се состои од 45 индивидуални оценки, односно оценки за 9 актери оценувани од 5 оценувачи, во сите дисциплини одделно, додека за експерименталната група примерокот се состои од 40 индивидуални оценки, односно оценки за 20 студенти оценувани од 2 оценувачи во секоја од дисциплините одделно.

Како дел од истражувањето, за добивање на дополнителни конкретни информации и согледување на личните ставови беше спроведена и анкета на двете групи – актери и студенти, која се состоеше од девет прашања од затворен тип. На седум прашања испитаниците даваа мислење преку оценка од 1 до 5, а на другите две прашања преку понудени одговори - ДА или НЕ.

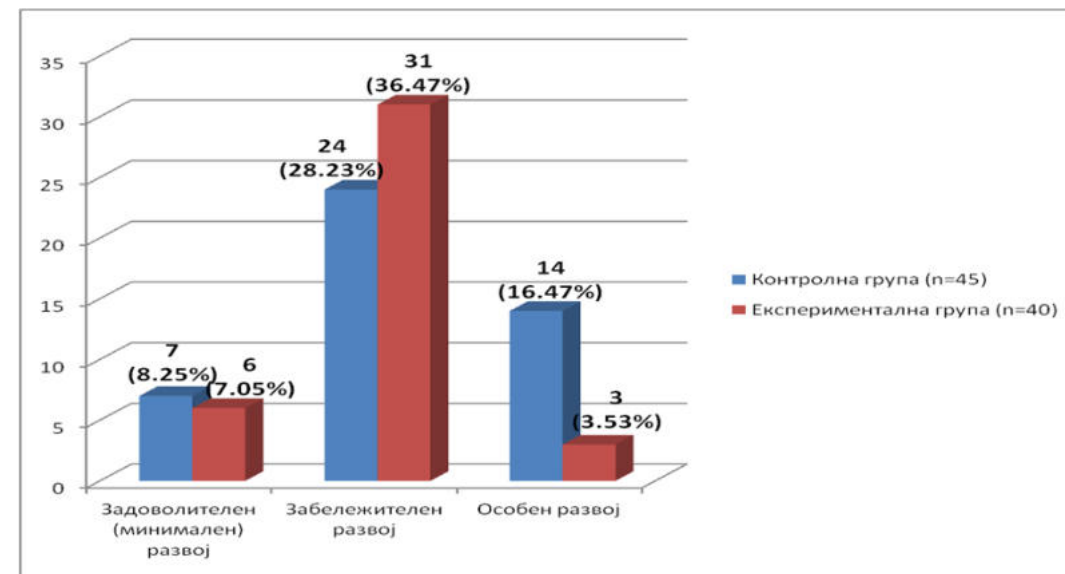
### Методи на истражување

Материјалот е анализиран со помош на повеќе статистички методи, односно фреквенција, процент, табела на контингенција, хи-квадрат тест, фишер егзакт тест (ФЕТ), р-индекс на статистичка значајност, средна вредност и стандардна девијација. Истиот е анализиран преку JASP програмата со отворен код за статистички анализи, изработен и поддржан од Универзитетот во Амстердам. Во табелите на контингенција се прикажани фреквенциите во апсолутни вредности и проценти. Поврзаноста на анализираните променливи се одреди со хи-квадрат тестот. При анализата на податоците, доколку р-индексот е помал или еднаков на 0,05, тоа значи дека постои статистички значајна разлика помеѓу двете групи – контролна и експериментална, а доколку е поголем од 0,05, значи дека не е детектирана статистички значајна разлика помеѓу групите.

### Резултати од истражувањето и нивна визуализација

Добиените резултати ни укажаа на видлива разлика во нивото на телесна артикулација помеѓу контролната и експерименталната група. Истите се прикажани во табели, но за нивно подобро разбирање и јасно согледување и споредување на развојот кај двете групи, тие се прикажани и графички. Визуелното претставување на резултатите е дефинирано како „Интерпретација и презентација на податоци за да се овозможи нивно разбирање“ (Kirk, 2016: 31).

По направените статистички анализи на примероците од првата дисциплина – балетски вежби, добивме статистички значајна разлика во степенот на развој



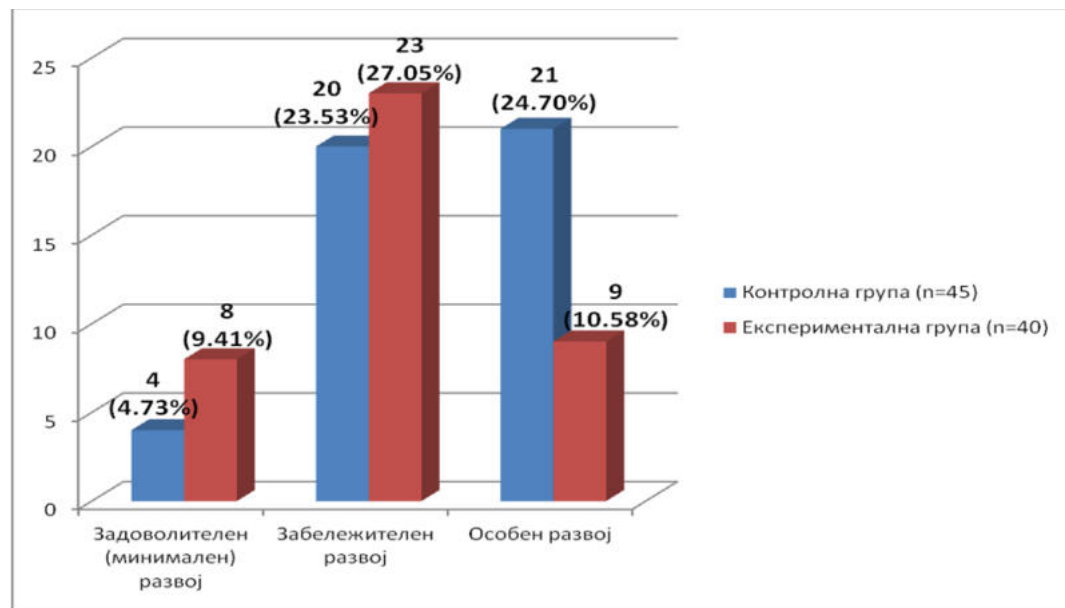
Графикон 1. Графички приказ на дистрибуцијата на степенот на развој на балетските вежби кај контролната и кај експерименталната група

на ниво  $p=0,021$  ( $\chi^2=7,82$ ; с.с.2). Од резултатите прикажани на табела 1 и графикон 1, може да се забележи дека во оваа дисциплина, особен развој е забележан само кај мал број студенти, односно 3,53% (3), за разлика од актерите - 16,47% (14).

Група	Задоволителен (минимален) развој	Забележителен развој	Особен развој	$\chi^2$ ; с.с.
Контролна група (n=45)	7 (8,25%)	24 (28,23%)	14 (16,47%)	0,021
Експериментална група (n=40)	6 (7,05%)	31 (36,47%)	3 (3,53%)	(7,82; 2)

Табела 1. Дистрибуција на степенот на развој на балетските вежби кај контролната и експерименталната група

Резултатите, добиени од анализите на примероците од следната дисциплина – танци, ни укажаа на статистички значајна разлика во развојот на двете групи на ниво  $p=0,049$  ( $\chi^2=6,07$ ; с.с.2). Во оваа дисциплина, како и во балетските вежби детектирана е разлика во степенот особен развој, но сепак помала, односно



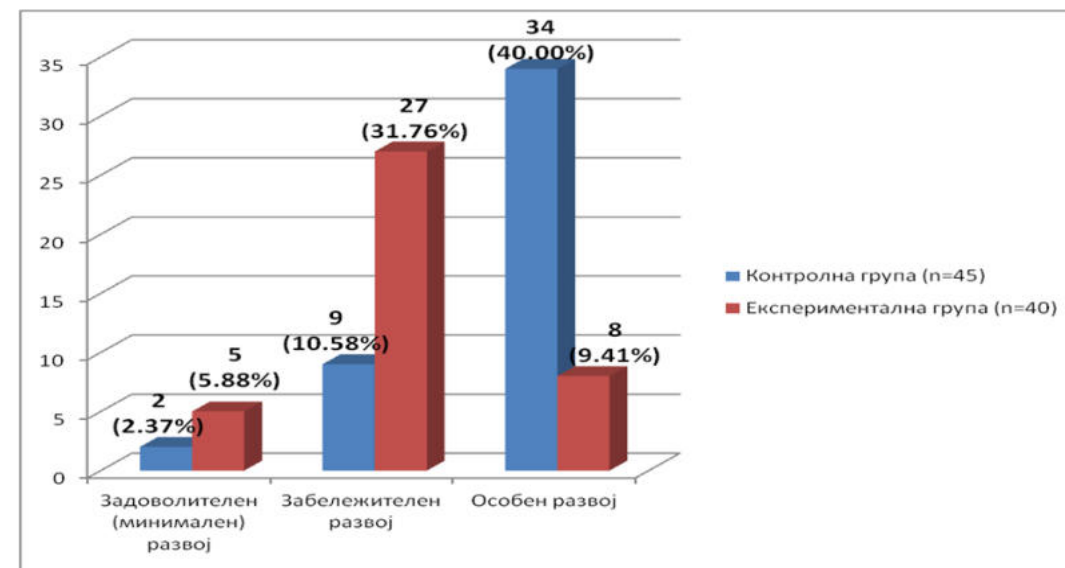
Графикон 2. Графички приказ на дистрибуцијата на степенот на развој на танците кај контролната и кај експерименталната група

10,58% (9) од студентите оценети со особен развој, наспроти 24,70% (21) од актерите. Дистрибуцијата на степенот на развој во оваа дисциплина е прикажан во табела 2 и графикон 2.

Група	Задоволителен (минимален) развој	Забележителен развој	Особен развој	$\chi^2$ (с.с.)
Контролна група (n=45)	4 (4,73%)	20 (23,53%)	21 (24,70%)	0,049 (6,07; 2)
Експериментална група (n=40)	8 (9,41%)	23 (27,05%)	9 (10,58%)	

Табела 2. Дистрибуција на степенот на развој на танците кај контролната и експерименталната група;

Резултатите од третата дисциплина – сценски движења прикажани во табела 3 и графикон 3, ни укажаа на статистички значајна разлика во развојот на групите на ниво  $p<0,001$ . Во дисциплината сценски движења, детектирана е особено голема разлика во третиот степен на развој каде што од контролната група има 40% (34), а од експерименталната група 9,41% (8).



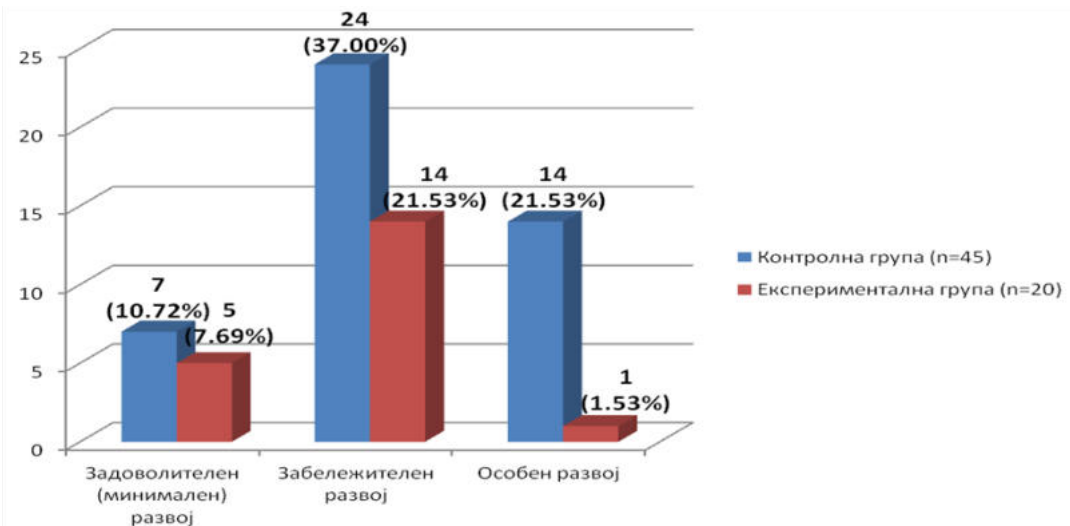
Графикон 3. Графички приказ на дистрибуцијата на степенот на развој на сценски движења кај контролната и кај експерименталната група

Група	Задоволителен (минимален) развој	Забележителен развој	Особен развој	p ФЕТ
Контролна група (n=45)	2 (2,37%)	9 (10,58%)	34 (40,00%)	< 0,001
Експериментална група (n=40)	5 (5,88%)	27 (31,76%)	8 (9,41%)	

Табела 3. Дистрибуција на степенот на развој на сценски движења кај контролната и кај експерименталната група

Со цел согледување на развојот во телесната артикулација на студентите по години, на податоците се направи уште една анализа, односно експерименталната група ја поделивме на две групи – студенти почетници (студенти на прва година од студиите) и студенти повисок степен (студенти од втора и трета година на студиите). Постепениот напредок во развојот по групи во дисциплините балетски вежби и танци е забележителен.

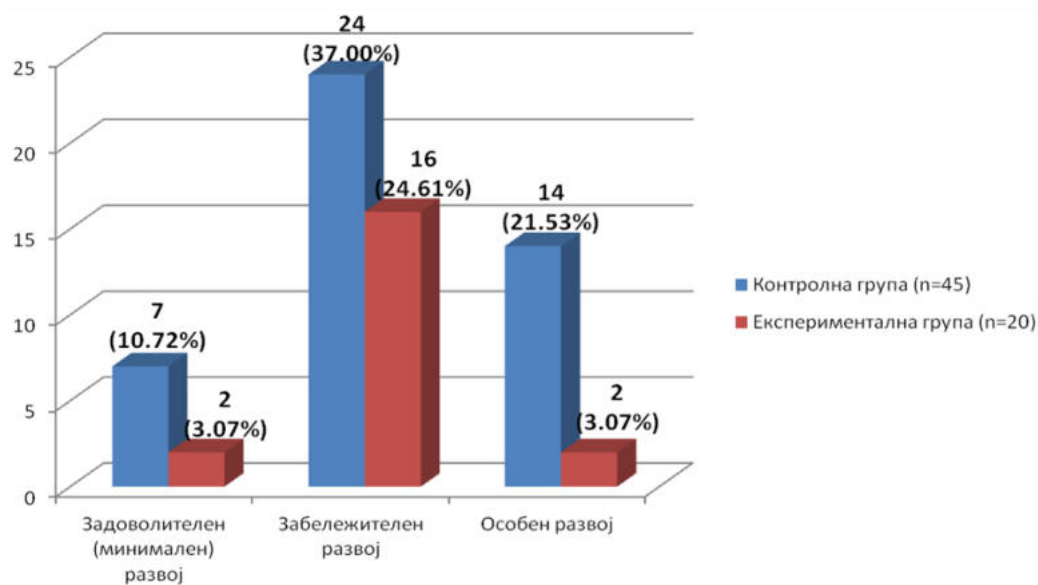
Во дисциплината балетски вежби беше детектирана статистички значајна разлика во степенот на развој кај групата актери и групата студенти почетници на ниво  $p=0,053$ , додека помеѓу групата актери и групата студенти повисок степен не беше детектирана статистички значајна разлика ( $p=0,110$ ). Дистрибуцијата на степенот на развој во оваа дисциплина кај групата актери и групата на студенти почетници е прикажана во табела 4 и графикон 4, додека за групата актери и втората група на студенти е прикажана во табела 5 и графикон 5.



Графикон 4. Графички приказ на дистрибуцијата на степенот на развој на балетски вежби кај контролната група - актери и експерименталната група - студенти почетници

Група	Задоволителен (минимален) развој	Забележителен развој	Особен развој	P ФЕТ
Контролна група (n=45)	7 (10,72%)	24 (37,00%)	14 (21,53%)	0,053
Експериментална група (I година) (n=20)	5 (7,69%)	14 (21,53%)	1 (1,53%)	

Табела 4. Дистрибуција на степенот на развој на балетските вежби кај контролната група - актери и експерименталната група - студенти почетници

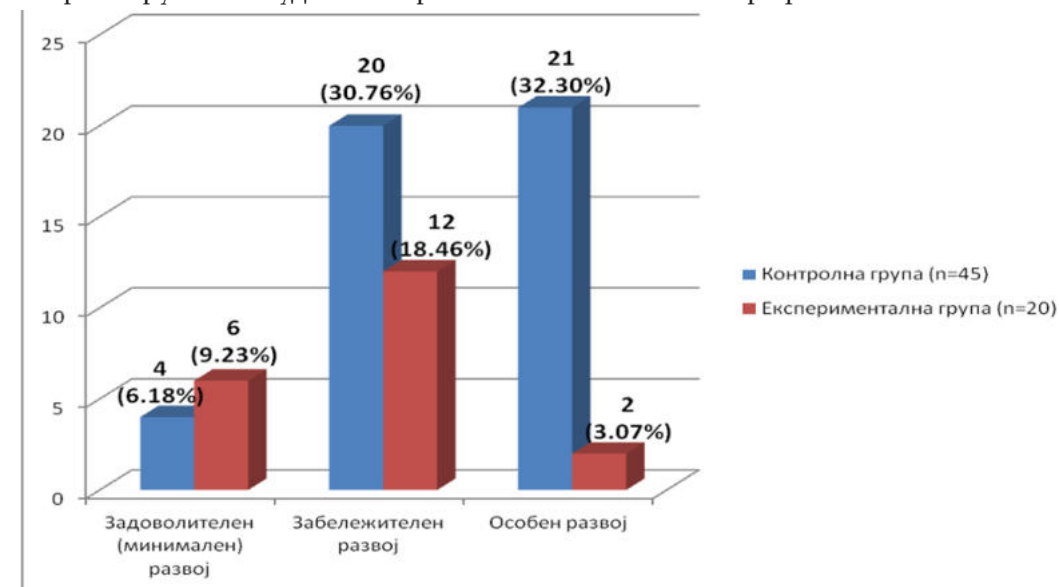


Графикон 5. Графички приказ на дистрибуцијата на степенот на развој на балетски вежби кај контролната група - актери и кај експерименталната група - студенти повисок степен

Група	Задоволителен (минимален) развој	Забележителен развој	Особен развој	P ФЕТ
Контролна група (n=45)	7 (10,72%)	24 (37,00%)	14 (21,53%)	0,110 н.с.
Експериментална група (II година + III година) (n=20)	2 (3,07%)	16 (24,61%)	2 (3,07%)	

Табела 5. Дистрибуција на степенот на развој на балетски вежби кај контролна група - актери и кај експериментална група - студенти повисок степен

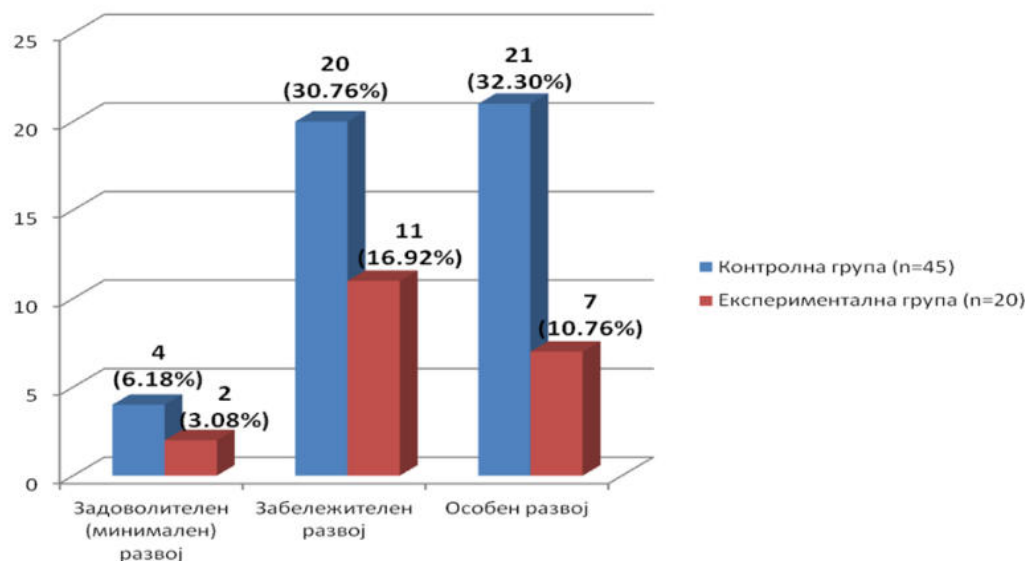
Анализата на развојот во дисциплината танци покажа дека е детектирана статистички значајна разлика помеѓу групата актери и групата студенти почетници на ниво  $p=0,005$  и не е детектирана статистички значајна разлика помеѓу групата актери и студентите од повисок степен ( $p=0,622$ ). Дистрибуцијата на степенот на развој во оваа дисциплина кај групата актери и групата на студенти почетници е прикажана во табела 6 и графикон 6, додека за групата актери и втората група на студенти е прикажана во табела 7 и графикон 7.



Графикон 6. Графички приказ на дистрибуцијата на степенот на развој на танци кај контролната група - актери и кај експерименталната група - студенти почетници

Група	Задоволителен (минимален) развој	Забележителен развој	Особен развој	P ФЕТ
Контролна група (n=45)	4 (6,18%)	20 (30,76%)	21 (32,30%)	0,005
Експериментална група (I година) (n=20)	6 (9,23%)	12 (18,46%)	2 (3,07%)	

Табела 6. Дистрибуција на степенот на развој на танците кај контролната група - актери и кај експерименталната група - студенти почетници

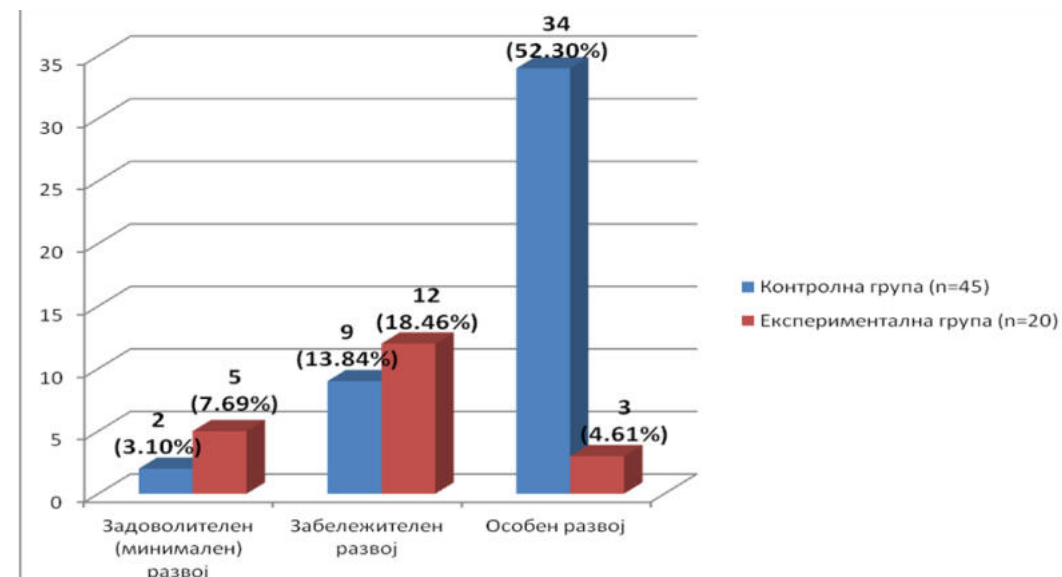


Графикон 7. Графички приказ на дистрибуцијата на степенот на развој на танците кај контролната група - актери и кај експерименталната група - студенти повисок степен

Група	Задоволителен (минимален) развој	Забележителен развој	Особен развој	Р ФЕТ
Контролна група (n=45)	4 (6,18%)	20 (30,76%)	21 (32,30%)	
Експериментална група (II година + III година) (n=20)	2 (3,08%)	11 (16,92%)	7 (10,76%)	0,622 н.с.

Табела 7. Дистрибуција на степенот на развој на танците кај контролната група - актери и кај експерименталната група - студенти повисок степен

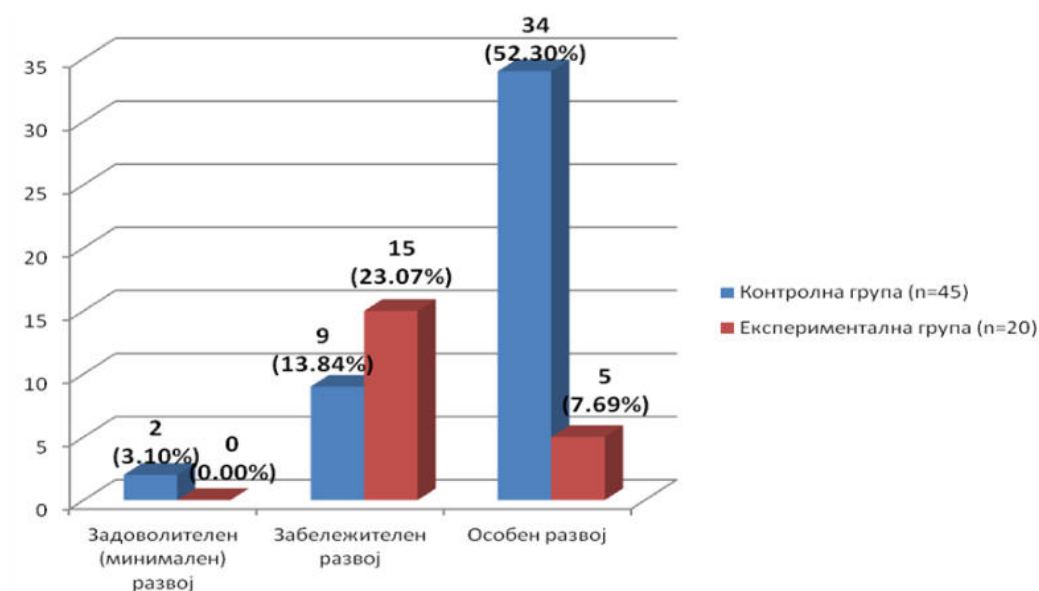
Резултатите од дисциплината сценски движења ни укажаа на статистички значајна разлика и во двете групи на ниво  $p < 0,001$ . Голема разлика се забележува во степенот особен развој и во двете групи одделно, односно од групата на актери со особен развој оценети 52,30% (34) наспроти групата студенти почетници само 4,61% (3) и групата студенти повисок степен 7,69% (5). Во групата на студенти од повисок степен резултатите ни укажаа на помали разлики кај забележителниот развој и ниту еден студент со оценка за задоволителен развој, односно 3,10% (2) наспроти 0% (0) за групата на актери во однос на групата на студенти од втора и трета година на студии. Резултатите од оваа дисциплина прикажани во табела 8, графикон 8, табела 9 и графикон 9, ни укажаа дека студентите сè уште не го постигнале развојот кон кој се стремиме, но потврда дека вежбите од оваа дисциплина имаат влијание на развивање и усовршување на телесната артикулација е намалувањето на разликата од студенти почетници до повисок степен и ниту еден студент оценет со минимален развој од групата на студенти од втора и трета година.



Графикон 8. Графички приказ на дистрибуцијата на степенот на развој на сценски движења кај контролната група - актери и кај експерименталната група - студенти почетници

Група	Задоволителен (минимален) развој	Забележителен развој	Особен развој	Р ФЕТ
Контролна група (n=45)	2 (3,10%)	9 (13,84%)	34 (52,30%)	
Експериментална група (I година) (n=20)	5 (7,69%)	12 (18,46%)	3 (4,61%)	< 0,001

Табела 8. Дистрибуција на степенот на развој на сценските движења кај контролната група - актери и кај експерименталната група - студенти почетници



Графикон 9. Графички приказ на дистрибуцијата на степенот на развој на сценски движења кај контролната група - актери и кај експерименталната група - студенти повисок степен

Група	Задоволителен (минимален) развој	Забележителен развој	Особен развој	P ФЕТ
Контролна група (n=45)	2 (3,10%)	9 (13,84%)	34 (52,30%)	
Експериментална група (II година + III година) (n=20)	0 (0,00%)	15 (23,07%)	5 (7,69%)	< 0.001

Табела 9. Дистрибуција на степенот на развој на сценските движења кај контролната група - актери и кај експерименталната група - студенти повисок степен

### Анкета

Во анкетата, на седумте прашања на кои испитаниците оценуваа од 1 до 5, резултатите ни покажаа средна оценка во интервал од 3 до 4 и со тоа се дадоа позитивни одговори на клучните прашања за истражувањето и дополнително ја потврдија хипотезата.

Резултатите од анкетата се прикажани во Табела 10.

ПРАШАЊЕ	Средна оценка на скала од 1 до 5 ± станд. девијација (n= 29, 9 актери + 20 студенти )
1. Заокружете го нивото на вашата психофизичка подготвеност при отпочнување на студирањето	3,21 ± 1,17
2. Колку вежбите ви помогнаа во зајакнувањето на подвижноста, пластиката и јакнењето на мускулите, како и држењето на телото и став?	4,83 ± 0,46
3. Колку дисциплината ритмика, односно ритмичките вежби ви помогнаа да научите за темпо, ритам, акценти, метар, динамика, фраза и колку наоѓа примена во движењето на телото?	4,72 ± 0,70
4. Колку историско – карактерните танци ви помогнаа да се запознаете со стилот, однесувањето во разни епохи и карактеристиките на танците?	4,34 ± 0,61
5. Колку работата на етиди дава придонес во развивањето на имагинацијата и креативната мисла?	4,83 ± 0,38
6. Колку програмата по овој предмет влијае на креирање, откривање и градење на ликовите по предметот актерска игра?	4,03 ± 0,86
7. Заокружете го нивото на вашата психофизичка подготвеност во моментот	4,48 ± 0,63

Табела 10. Дистрибуција на средните оценки на одговорите од анкетата спроведена на контролната и на експерименталната група

### Заклучок

Овој труд го покажува користењето на дигитални медиуми и компјутерски технологии за квантитативен метод на истражување во областа на изведувачките уметности. Методот на истражување несомнено ни даде позитивни одговори на прашањата за примената и потенцијалот на новите медиуми во изведувачките уметности. Со помош на компјутер, статистички методи, податочна аналитика и визуелно претставување на резултатите добивме конкретни одговори – факти, кои можат да бидат во полза на усовршување на образовниот процес.

Големата разлика во дисциплината сценски движења насочи кон преиспитување и реално согледување на бројот на часови предвидени за вежбите од оваа дисциплина. За дополнителни позитивни и подобри резултати и намалување на големата разлика во дисциплината сценски движења, предлагаме поделба на предметот сценски движења и танци на два сродни предмети, односно предмет сценски движења и предмет танци. Со ова дисциплината сценски движења ќе добие свој фонд на часови и ќе има можност да се посвети поголемо внимание на вежбите од истата. Вежбите за сценски движења се клучни во тренингот и во усовршувањето на телесната артикулација и треба да добијат соодветно место, внимание и време. Временската рамка за изучување на трите дисциплини во еден предмет е мала за резултатите кои би сакале и би требало да ги постигнеме.

Новите медиуми сè повеќе се развиваат и се клучен дел од животот во 21 век во сите области. Тие создаваат можности за развивање нови методи и техники за истражувања во изведувачките уметности. Со дигиталните и компјутерските технологии се креираат софтвери за детектирање на движења и за изучување на танци. Од тука се наметнува прашањето дали може да се искористи интеракцијата човек – компјутер и во актерскиот тренинг? Во овој период се случува пандемија предизвикана од вирусот COVID-19. Наставата се одвива со користење на платформите ЗУМ (ZOOM) и Мајкрософт Офис 365 (Microsoft Office 365) кои се решенија од привремен карактер и се користат за традиционалниот начин на пренесување на материјалот да продолжи онлајн. Иднината наметнува неминовна потреба за долгорочни решенија за учење на далечина и усовршување во сите области вклучувајќи ги и изведувачките уметности, а тоа подразбира креирање, надоградување и софистицирање на интерактивни софтверски програми за физички тренинг на актерите со помош на дигиталните технологии, вештачката интелигенција и машинското учење. Ова поле на истражување е на својот почеток, но има голем потенцијал за дигитална револуција во актерскиот тренинг.

## Користена литература:

- Abernethy, J., Anderson, C., Chojnacki, A., Dai, C., Dryden, J., Schwartz, E., Shen, W., Stroud, J., Wendlandt, L., Yang, S. and Zhang, D. (2016). Data Science in Service of Performing Arts: Applying Machine Learning to Predicting Audience Preferences. Bloomberg Data for Good Exchange Conference. New York City
- Allain, P. (2019). Physical actor training 2.0: New digital horizons. *Theatre, Dance and Performance Training*, 10:2, pp. 169-186
- Camilleri, F. (2015). Towards the study of actors training in an age of globalized digital technology. *Theatre, Dance and Performance Training*, 6:1, pp. 16-29
- Dennis, A. (1995). *ARTICULATED BODY-The physical training of the actor*. New York: Drama Book Publishers
- Dixon, S. (2007). *Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press
- Kirk, A. (2016). *Data Visualisation A Handbook for Data Driven Design*. London: Sage Publications

# КОПНЕЖ ПО РЕАЛИЗАМ: „ТОЈ И ТАА“ СКИЦА ЗА СТУДИЈА

## Апстракт:

Во овој текст се дава приказ на драматуршките и режисерските постапки користени во создавањето на интернет-проектот „Тој и Таа“, нов производ на културата во време на физичка изолација, настанат преку вмрежување на интернет-платформите и перформативноста. Станува збор за проект, уметнички рефлекс од кризата, производ на културата во вирусна состојба, чија цел е максимално користење на комуникацијата која ја овозможуваат интернет-платформите со цел да се создаде обединувачка рамка меѓу перформативноста и митимедиумот, нов *и* празен простор. Драмскиот материјал кој го потпишува Жан Пјер Маргинез за потеките на проектот е адаптиран во карантински контекст и обликуван според плуримедиијална режисерска постапка. Режисер на претставата е Деан Дамјановски, драматургија и превод на Сашо Димоски, а адаптацијата на Димоски и Дамјановски. Учествуваат: Благојчо Стојанов, Талија Настова, Васил Зафирчев, Славица Манаскова, Самоил Стојановски, Маја Љутков, Зорица П. Панчиќ, Симона Димковска, Слободанка Чичевска, Жарко Спасовски, Исидор Јованоски и Кети Борисовска. Дизајнер на проектот и техничката реализација е на Филип Коруновски. Продукцијата е на театарот НТ „Јордан Хаџи Константинов – Џинот“, Велес.

**Клучни зборови:** перформативност, интернет-култура, *Тој и Таа*, Жан-Пјер Маргинез, производ на културата во време на изолација.

Сашо Димоски и Деан Дамјановски  
УКИМ Факултет за драмски уметности – Скопје

## Од дневник кон оваа скица за студија

*Интернетот е архивен систем кој направи револуција во комуникацијата и комерцијалните методи преку дозволување на различни комуникациски мрежи низ своите меѓусебно да се поврзат. До 2020 година, околу четири и пол милијарди луѓе имаат пристап до интернет.*

*Енциклопедија Британика*

*Можам да го земам кој било простор и да го наречам отворена сцена. Човек истајува во овој изразен простор додека некој друг го гледа и тоа е сè што треба за театарски чин.*

Питер Брук

Белешките на драматургот и режисерот запишувани од процесот на создавање на *Тој и Таа*, производ на интернет-културата во време на изолација, запишувани од Деан Дамјановски (режија и адаптација) и Сашо Димоски (превод, драматургија и адаптација), во овој текст преработени се во скица за теза која може понатаму да се развива. Натомашното развивање се однесува на потенцијалот/капацитетот на видовите мултимедиијални нарации и производите на интернет-културата. Дневникот е сумиран во наслов кој најавува интерес кон интернет-просторот и перформативноста под иста рамка и се однесува на бележење на постапките преку кои е создаден *Тој и Таа*, како производ на интернет-културата настанат во вирусен контекст кој инсистира на физичка изолација/дистанца.

## ВИРУСНИОТ КОНТЕКСТ, ДРАМСКИОТ ТЕКСТ И ИНТЕРНЕТОТ

**Лајтмотив:** *Љубовници 2* од Рене Магрит.

На сликата *Љубовници 2* од Р. Магрит се прикажани маж и жена што се бакнуваат преку бели превези, метафора за неможност да се љуби, пречка во елементарната меѓучовечка комуникација, пречка во слободата и изразувањето на слободната волја. Во таков тип односи сме заглавени и веќе не се (пре)познава-

ме поради белите превези, маските кои самите си ги купивме и унифицирајќи се стравуваме да ги тргнеме од главата, да си ги откриеме лицата и конечно – да се бакнеме. Во отсуство на белиот превези бакнежот е фатален.

**Појдовни точки:** контекстот како пречка кон можноста за текст

Драмскиот квалитет на вирусниот контекст е толку силен што ја надминува амплитудата/силата/капацитетот за драмската напнатост која е возможна преку сценско подражавање: контекстот не ја дозволува непосредноста, инсистира на посредник. Контекстот доминира (физички) над можноста за текст<sup>1</sup>. Изнаоѓањето посредници во комуникацијата и нивното вмрежување стануваат предизвик кон простор, можност за празен простор, рамка од пиксели, простори во виртуелниот простор и создавање гледач доминантно трениран на пиксели. Создавање рамки на актуелната, вирусна епоха, учество во градењето на нејзината парадигма.

Посредниците во комуникацијата, архитектонскиот систем детерминиран медијално, ја чинат мрежата исткаена од можностите за дигитална уметност, како и презентацијата на уметноста, уште еднаш детерминирана медијално, односно дигитално. Во оваа насока, завршниот производ (со *нежив* предзнак!) станува видеоинсталација, колаж од дигитални, виртуелни, интернет-простори/нарации.

**Изведување на постапката:** облици на интернет-културата

**Трендот**<sup>2</sup> на користење интернет-простор со цел да ги пренесување на сценскоизведувачките уметности блиску до гледачот (да го продухови во време на криза и физичка изолација настаната од вирусниот контекст) го интензивираа театрите, отстапувајќи им ги архивските снимки од своите претстави на некои од телевизиите или поставувајќи ги на своите јутјуб-каналы или официјални веб-страници, често и парадоксално најавено како ексклузивен настан. Наспроти оваа *електронска сликовитост*<sup>3</sup>, одредени домашни и меѓународно афирмирани уметници изнаоѓаат иновативни начини на користење на интернет просторот и видеокомуникациите за осмислување и реализирање интернет-производи на културата во чија основа е перформативноста. Се создаваат и платформи наменети за испитување/пласирање на перформативноста и перфомерите.

**Концептот за интернет-перформативноста и интернет-културата** не е никаква новост. Во регионот се издвојува бугарскиот перформер со интернационална кариера Иво Димчев кој често ги користи интернет-платформите и преку нив ги изведува своите перформанси, дозволувајќи му на гледачот да ги следи на своето екранизирано секојдневие, во живо, а потоа да ги гледа и на интер-

<sup>1</sup> Терминот текст овде е употребен во својата широчина и ги синтетизира видовите говор кои артикулираат тип текст.

<sup>2</sup> Трендот се однесува во широчината на изведувачките уметности; чести се примери кога поп-пејачи одржуваат онлајн концерти или музеи кои организираат виртуелни тури низ музејот, а претходно немале пракса за тоа.

<sup>3</sup> Електронската сликовитост овде не е употребена во смислата за која зборува Леман теоретизирајќи ја употребата на екранот во сценскиот говор-од-говори (2005: 321) туку во пејоративна смисла.

нет-платформи специјализирани за видео кои имаат свои архиви, како што се Јутуб и Вимео, каде што најчесто и премиерно ги емитува, како и на социјалната мрежа Фејсбук/Инстаграм преку опцијата *live video*. Неговите перформанси (костимирани, изведени во сценографиран простор), покрај ваквата интермедијалност<sup>4</sup>, ја вклучуваат пулбиката на два начини. Од една страна, постои публика со платен билет која ја гледа премиерата во најчесто нестандартен простор, а нестандартноста е често толкава, што некои перформанси се изведуваат во тоалет. Од друга страна, перформансот се снима со неколку камери кои се монтираат во живо (Димчев сам ја осмислува режијата на преносот) и се пренесува на платформа – Јутјуб/Вимео/Фејсбук, се случува дигитализација за перформативноста<sup>5</sup>. Во овој случај, особено во неговите соло-перформанси, позицијата на перформерот се сведува на позицијата на *уметник осџавен сам на себеси*, приказ на *вид јавна осаменост* во која *електронската слика дојдува и инсистира да се види дури и невозможното* (Lehmann, 2004: 325).



**Фотографија 1:**

Тој и Таа, епизода 1: *Првата брачна ноќ*;

Тој: Благојчо Стојанов

Таа: Талија Настова

Автор на фотографија:

Филип Коруновски

Извор:

Архив на НТ „Јордан Хаџи Константинов – Џинот“, Велес.

### За продукцијата

Драмскиот текст *Тој и Таа* од современиот француски автор Жан-Пјер Мартинез беше предвиден како театарска продукција на Народниот театар „Јордан Хаџи Константинов – Џинот“ во вториот дел од театарската сезона 2020. За-творавњето на вратите на театрите поради пандемијата предизвикана од опасниот корона-вирус ја преформатираше оваа продукција (замислена, нели како стандардно сценски изведен производ) во нов тип производ на културата која може да се остварува само преку посредник, бидејќи непосредноста на теата-

<sup>4</sup> Патрис Павис ја изведува интермедијалноста преку образецот на интертекстуалноста и ја детерминира како *однос меѓу различни медиуми, особено во поглед на нивните специфични својства и нивниот учинок во изведбата* (Pavis, 2004: 140).

<sup>5</sup> Каналите на комуникација од лингвистичката Сосировска смисла овде се транскрибираат во синтеза на дигитални канали кои ја носат пораката/изведбата до примачот на пораката/интернет-корисникот/екранот.

ското искуство во секојдневието е невозможна како таква; *иразниот простор*<sup>6</sup> е забранет. За оваа цел, истражувајќи ги новите начини на реализација на перформативното, текстот на Мартинез е адаптиран во предлошка за производ на културата во време на изолација, сфатена како *одвојување од околината, сичување кониакт со одредена средина*.<sup>7</sup> Целта е да се најде нов вид празен простор, односно да се адаптираат рамките во кој е обликуван интернет-просторот и во него да се случи *поинаков* тип изведбеност кој подразбира хипертекст<sup>8</sup>.

Покрај авторите на текстов, уметничката екипа која стои зад проектот е следна: видеодизајнот и монтажата се на Филип Коруновски, а учествуваат: Благојчо Стојанов, Талија Настова, Васил Зафирчев, Славица Манаскова, Самоил Стојановски, Маја Љутков, Зорица П. Панчиќ, Симона Димковска, Слободанка Чичевска, Жарко Спасовски, Исидор Јованоски и Кети Борисовска. Продукцијата е на Народниот театар „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“.

### Организација на процесот на работа

Пробите се закажуваа и се одвиваа преку видеоповици на социјалната мрежа *Фејсбук*, преку апликацијата на *Фејсбук – Месинџер*. Сите учесници се сретнаа за групен чет, потоа се направија шест групи кои ги вклучуваа: режисерот, драматургот, дизајнерот и еден актерски пар. Секој од групите/колективните четови користеше како папка за процесот во која се складираа видеоматеријали и забелешки за секоја од episodите. Целта на пробите е да се уточни текстот и да се организира и да се фиксира минималната мизансцена, која потоа актерите сами ќе го снимаат со своите мобилни телефони и интернет-камери. Откако актерите сами ќе се снимаат, според прецизно договорените насоки (кои актерите ги добиваат како ремарки во завршниот текст) и сите ги праќаат своите фајлови до дизајнерот кој ги монтира во единството на episodата, градејќи ја *есетешката на сервискиот производ*<sup>9</sup>.

Во една од своите седмични колумни објавувани на платформата *www.pzavise.mk* насловени *Дневник од карантинот на еден актер*, зборувајќи за вирусот и уметничката реакција кон него, Васил Зафирчев го сублимира проектот *Тој и Таа* на следниот начин:

*Во обид да дадеме уметнички одговор на кризата, карантинот и физичката изолација, но и да ја истражуваме перформативноста на интернетот, заедно со колегите од мојот мајичен Велешки театар го создадовме ионерскиот интернет-проект „Тој и Таа“. Целта на овој производ на културата во вирусна состојба е преку максимално корисење на*

<sup>6</sup> Овде повикувањето на Брук и теоријата за празниот простор се однесува во ресемантизирањето на просторот во интернет-простор/празнина која се пополнува со перформативен полнеж од поинаков вид, што е детално објаснето во делот од текстов кој се однесува на режисерската постапка.

<sup>7</sup> Дигитален речник на македонскиот јазик.

<sup>8</sup> Хипертекст – текст кој содржи врски до други текстови и функционира како мултидимензионална целина.

<sup>9</sup> Ековата *есетешка на сервисноста* е детално објаснета натаму во текстот.

*комуникацијата што ја овозможува интернетот да се истражува изведбеноста во нестандартни облици. Виртуелна е и самата технолошка изведба на проектот, пробите се изведуваат „онлајн“, постоа актерите сами се снимаат себеси со своите мобилни телефони, за на крајот, во процесот на монтирањата да се обликува видеодизајнот од карантинската приказна. А така, интернет медијално обединува меѓусебни односи на шест епарови, поделени во 12 епизоди кои театарот секоја сабота во 20 часот ги објавува на својата веб-страница.*

Бидејќи веб-страницата на театарот станува сцена на која се изведува производот на вирусната култура, а со цел негов пласман меѓу публиката, за секоја од episodите се изработува фотографија на која се двајцата изведувачи. Фотографијата е споделена со соодветен текст на официјалната фејсбук-страница на театарот, а потоа споделувана од учесниците во проектот како најава.



**Фотографија 2:**

*Тој и Таа*, епизода 2: *Времето на црешата*;

Тој: Васил Зафирчев

Таа: Славица Манаскова

Автор на фотографија:

Филип Коруновски

Извор: Архив на НТ „Јордан Хаџи Константинов – Џинот“, Велес.

**Драмскиот текст** на современиот француски (доминантно комедиографски) писател Жан-Пјер Мартинез „Тој и таа“ е организиран во тринаесет сцени, врани во пролог и епilog. Текстот е метатеатарски зададен, се случува во театар, односно во гледалиштето каде што двајца странци се среќаваат прв пат. Тринаесетте сцени што следат се епизоди од нивниот заеднички живот, драматуршки организирани меѓу тривијалност и суштински, речиси филозофски (дијалогизирани) расправи.

**Драматуршката постапка** е изведена од алатките на кои вирусниот контекст инсистира, односно на адаптирање на драмската сцена од изворникот во текст за интернет-изведба во контекст на изолација. Конечниот текст за изведба има многу повеќе одлики на филмското сценарио отколку на драмскиот текст, што се гледа во текстуалните наводи за ентериер/екстериер/кадар. Адаптирањето на текстот го следи контекстот и ја користи неговата драмска напнатост<sup>10</sup> со цел

<sup>10</sup> Се алудира на детерминацијата на Швацов според која драмската напнатост се разликува од секој друг вид напнатост заради тоа што таа го тангира опстанокот.

да транскрибира во текст чиј спроводник е интернет-просторот (и самиот *нај-нај* како таков). Тринаесетте сцени од текстот се реорганизирани во две целини од по шест сцени, или пластично – драмскиот текст е преформатиран во дваесет сцени низ кои се прикажуваат по две епизоди од карантинскиот однос на шест парови. Важна напомена е дека карантинот трае долго и меѓу првите шест и вторите шест сцени има временска дистанца пресметана во години. Во оваа насока, направена е интервенција во секоја од сцените со цел да се добие физичката изолираност меѓу оние кои го чинат парот (двојка која вообичаено седи на кауч во текстот на Мартинез), а некаде е променета и вредноста во бинарот физика/метафизичко. Детална илустрација на операционализирањето со текстот за првата сцена, насловена *Првата брачна ноќ*, ќе биде од помош при детерминирање на начинот на кој е создаден новиот, адаптиран текст.

#### **Практична апликација: транскрипција на драмски текст во текст за интернет-изведба**

Во првата сцена, транскрибирана во прва интернет-епизода, веднаш по мета-театарскиот пролог од оригиналот, Мартинез го сместува својот пар на тросед и уште во воведните дидаскали ја опишува нивната прва брачна ноќ. Фабулата на сцената е сплетена во статичен разговор меѓу невестата и младоженецот. Составот на собитија во адаптацијата е ист, со тоа што е направена интервенција во фабулата, преку допишување перипетија пред самиот крај на оригиналната сцена на Мартинез. Перипетијата, чија функција е да ја контекстуализира сцената за вирусното секојдневие, ја расплетува сцената во крајот на првата епизода, најавувајќи го карантинот во/од кој ќе се создаваат следните епизоди. Во финалниот текст вметнати се нови дидаскалии, индикации за актери нивни позиции по однос на објективот од кој се снимаат себеси, како и нови ремарки за атмосфери, ентериер и екстериер, обете наложени од контекстот во кој производот се создава.

#### **Нефилтриран препис од дневник: His majesty, екранот**

Во кризниот, вирусен контекст, доминира екранот. Содржината од сите видови екрани на кои во пиксели сме окружени со симулации од нашето секојдневие ни го организира животот. Се симулираат<sup>11</sup> и уметностите, под присила на контекстот. Симулациите, заради физичката дистанца, стануваат единствена *можност за оригинал, технологијата станува огледало, двојник, алтер-еџо* (Dixon, 2007: 250). Се истражуваат нови практики, од нивните филозофски предлошки до аспектите на материјализација на идеите.

<sup>11</sup> Во *Симулакруми и симулација* Бодријар (Jean Baudrillard) ја прави разликата меѓу симулација и симулакрум на следниот начин: симулацијата е подражавање на реалноста која во основата има некаков стварен објект/процес, додека симулакрумот е симулација која е самиот објект/процес, симулација која стои на местото на стварното, која како таква не се препознава. Стварниот објект/процес, театарот како објект/процес, односно чинот на создавање и гледање театарска претстава, во контекст на изолација,возможен е само како симулација.

## **РЕЖИЈА НА ДИСТАНЦА**

### **ФИЛОЗОФИЈА НА ПРОЕКТОТ**

(Нова реалност – нов реализам)

Проектот „Тој и Таа“ излегува од рамките на (само) практичен изведувачки проект, зашто го контекстуализира односот помеѓу драмата и медиумот за нејзино изразување, во специфичната ситуација во која се наоѓа цивилизацијата – физичката и социјалната дистанца. Премисите врз кои се базира се следните:

1. Надминување на поделбата помеѓу теорија и пракса така што: 1) теоретските конструкции ќе бидат претворени во конкретни, изведувачки дејствија, а 2) од практичните резултати и искуства ќе формулираме нова теорија. „Учење низ правење“ (Practice-based learning).
2. „Уметничкиот“ експеримент се разликува од „научниот“ во тоа што неговите изводи се искуства на поединци и групи, сега и овде (Шекнер). Да се практикува вербално/писмено опишување на креативните процеси и искуства со цел нивно подобро структурирање за понатамошна анализа.

### **ЦЕЛИ НА ПРОЕКТОТ**

Проектот „Тој и Таа“ претставува продолжување на истражувањата на Дамјановски на парадигматичниот однос помеѓу драмата и претставувањето во различните медиуми. Тргувајќи од оваа позиција, целите на проектот „Тој и Таа“ се:

- Анализирајќи различни медиумски концепти, како и досегашни форми на „медијатизирана“ изведба да ја дефинира позицијата на театарот и драмата во време на физичка/социјална дистанца.
- Да систематизира начини и средства за генерирање на медијатизирани театарски форми, приложувајќи концепти од теоретското истражување.
- Практично да ги приложи начините и средствата во конкретен театарски процес – создавањето на изведувачкиот производ „Тој и Таа“.
- Да го опише процесот, како и проблемите, прашањата и заклучоците кои ќе произлезат за време на работата врз проектот.
- Да создаде нова теорија(и) и да даде насоки за понатамошен развој на истражувањето по проблемот на односот меѓу театарот/контекстот/медиумите, како и насоки за практично приложување на резултатите.

### **ПОДОВНИ МЕДИУМСКИ КОНЦЕПТИ**

Интернет-проектот „Тој и Таа“ тргнува од неколку теоретски концепти кои се однесуваат на современите медиуми.

#### **„Медијатизација“ и „ремедијатизација“**

Теоретичарот на изведувачките уметности Филип Аусландер, го предизвикува сфаќањето дека „медијатизираното“<sup>12</sup> стои како секундарно во однос на

<sup>12</sup> Терминот „медијатизиран“ е позајмен од Жан Бодријар. Авторот често го користи за да означи дека определен културен објект е производ на мас-медиумите или на медиумските технологии.

„живото“. Аусландер, во својот труд „Живост: Изведбата во медијатизираната култура“ (Liveness: Performance in a Mediatized Culture) им приоѓа на живата и медијатизираната изведба како на „паралелни форми кои партиципираат во заедничка културна економија“. Според авторот, „новите технологии на претставување постапуваат така што ги реформираат или 'ремедираат' претходните“<sup>15</sup>.

### Медиумот како „екстензија на Човекот“

Меклуан ги користи термините „медиуми“ и „технологија“ како заемно заменливи, зашто за медиум го смета „секој продолжеток (екстензија) на себеси“ или, кажано најопшто, секоја нова технологија. Така, покрај формите како весници, радио или телевизија, Меклуан во својата дефиниција за „медиуми“ ги вклучува и сијалиците, автомобилите, говорот и јазикот. Сите овие како технологии ја посредуваат нашата комуникација, така што нивните форми или структури влијаат на тоа како го перципираме и го разбираме светот околу нас. Во таа смисла, театарот е „парадоксален“ медиум, зашто е и сам по себе медиум (како посредник во комуникацијата), но и таква форма што користи други медиуми, уште од времето на своето настанување.

### Естетика на „сериското производство“

Во својата широка дефиниција за естетиката како филозофска дисциплина, Умберто Еко разликува два принципи врз кои се базира самата уметност, како и естетската теорија – принципот на иновативност и принципот на репетитивност. Анализирајќи го сегашниот историски период, се чини дека повторувањето (iteration, repetition) доминира со светот на уметничката креација, во кој често е тешко да се направи разлика помеѓу повторувањето во медиумите и повторувањето во т.н. „високи уметности“. За Еко, проблемот на повторувањето во уметноста претставува проблем на „новата естетика на серијалноста (seriality)“, при што „серијалноста“ ја транспонира во контекстот на масовните медиуми каде што повторувањето и „серијалноста“ се третираат како разлика и „оригиналност“.

### Уметничкото дело како „репродукција“

Во својот есеј, „Уметничкото дело во раздобјето на својата техничка репродуктивност“, кој е можеби највлијателниот текст на 20 век што се однесува на медиумите и нивното толкување, Валтер Бенјамин, зборувајќи за репродуктивните медиуми го оспорува целиот концепт на автентичноста на уметничкото дело. Бенјамин обрнува најмногу внимание на тогаш современите средства за технолошка репродукција – фотографијата и киното – не само заради нивната актуелност, туку и затоа што отвориле цела една гама од можности за намалување на дистанцата помеѓу уметноста и општеството. Во денешно време, „доминантниот медиум“ околу кој полека се организира, не само општеството, туку и целата цивилизација, во ситуација на ваква глобална закана и кој отвора

„Медијатизирана изведба“ е изведба која циркулира на телевизија, како аудио- или видеозапис, или некоја друга форма базирана на технологиите на репродукција.

<sup>15</sup> Auslander, P. (2007), p. 6.

една огромна гама на можности за намалување на дистанцата помеѓу уметноста и општеството е интернетот.



Фотографија 3:

Епизода 3, Телевизиски слом

Тој: Самоил Стојановски

Таа: Маја Љутков

Автор на фотографија:

Филип Коруновски

Извор: Архив на НТ „Јордан Хаџи Константинов – Џинот“, Велес.

## ПОЈДОВНИ ТЕАТАРСКИ (ИЗВЕДУВАЧКИ) КОНЦЕПТИ

Проектот „Тој и Таа“, е на работ помеѓу „перформативноста“ и интернет-просторот, за свои појдовни точки има и неколку театарски (изведувачки) концепти/теории.

### „Трите единства“

Правилото за „трите единства“ на време, место и дејствие е фундирано во барањата за „целосност“ и „завршеност“ на драмското дејствие, формулирани во дефиницијата на трагедијата на Аристотел, која е понатаму прифатена од драматичарите на ренесансата и претворена во своевиден канон во драмата на класицизмот.

### Актерот како „изведувач“ (перформер)

Бројни теории и практики се занимаваат со уметноста на актерот, но не како техника со која истиот би можел подобро да го претстави ликот и неговите емоции, туку како позиција во која актерот не само што претставува некој друг, туку и го претставува својот однос кон контекстот кој ја создал ситуацијата во која се наоѓа како човек и актер.

Една од тие теории е онаа за *Акџероџи* како „надмарионетџа“ (ubermarionette) на англискиот режисер Едвард Гордон Крег (1872-1966), којашто претставува актер, кој успева да ги контролира своите промени на расположението и човечки „грешки“ за сметка на една поголема дисциплинираност и прецизност и служење на идејата на режисерот. Рускиот авангарден режисер, Евгениј Вахтангов (1883-1922) го користи терминот *акџер ексценџерик* за да го дефинира актерот кој од методолошка гледна точка, успева да ги доближи спротивностите на, од

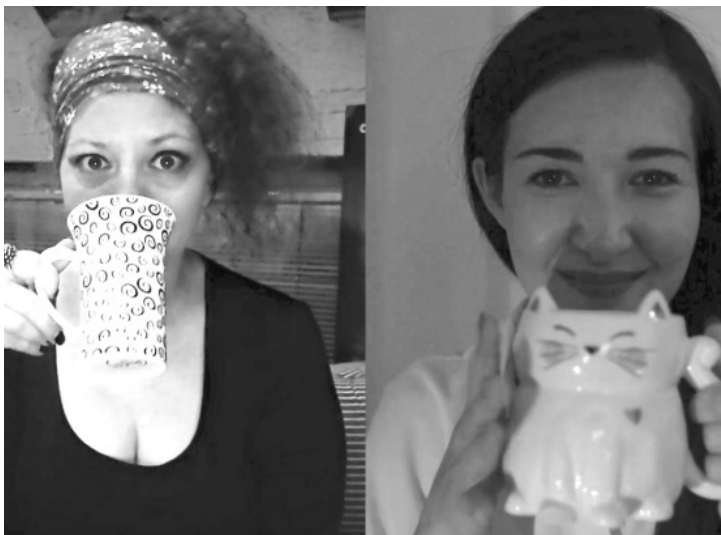
една страна, експресивниот надворешен израз, а од друга, внатрешната психолошка оправданост, во една дијалектичка конструкција, којашто се потпира токму на таа спротивставеност и конфликтност. Германскиот режисер и драмски автор Бертолт Брехт (1898-1956) во својот „епски театар“ воведува специфичен начин на актерска игра кој е познат како „зачудна игра“ или „ефект на зачудност“ (*Verfremdungseffekt*), при која актерот не се соживува со ликот и не ги „преживува“ неговите чувства, туку се стреми да создаде личен коментар на ликот што го толкува.

### „Режисерот диктатор“

Режисерот, според рускиот авангарден режисер, Всеволод Емиљевич Мејерхољд (1874-1940), треба да биде *режисер диктатор* (според Товстоногов) или *режисер организатор*. Режисерот е организатор на просторот и времето на претставата и е функција којашто служи за организирање на сите елементи во рамките на целото. Актерите и нивното присуство на сцената се функции на режисерската замисла и на просторната организација.

### Монтажа во театарот

Познатиот авангарден режисер Еуџенио Барба, за монтажата во театарот вели: „*Монтажа е термин кој во генешно време го заменил терминот 'композиција'. Да се комбинира, вклопи, истио така значи и да се склопи, сосстави, прејлети дејствието, да се создаде (нов) драмски текст. Композицијата е нова синтеза на материјалот и на фрагментите кои се преземаат од оригиналниот текст. Тоа е синтеза која е еквивалентна на сиварните односи кои истата ги навеситува или прејставува... монтажите е всушност создавање на смисла*“<sup>14</sup>.



Фотографија 4:

*Тој и Таа*, епизода 4:

*Повторна средба;*

Таа: Зорица П. Панчиќ,

Таа: Симона Димковска

Автор на фотографија:

Филип Коруновски Извор:

Архив на НТ „Јордан Хаџи

Константинов – Џинот“,

Велес.

## АПЛИКАЦИЈА НА КОНЦЕПТИТЕ ВРЗ КОНКРЕТНИОТ ПРОЦЕС

### Методолошки пристап

Методот, сфатен како „систем од начини и средства“ претставува своевиден приод кон одреден материјал со цел негово структурно преобразување. Во случајот на театарот, неговите основни супстанцијални компоненти се **времето и мотивацијата**. Би можело да се рече дека основната супстанца на театарот е **времето** сфатено како 1) *физичка категорија* - информација во единица време и 2) времето како филозофска категорија – *парадокс* помеѓу реалното и театарното време. Времето од своја страна, поради ограниченоста на нашите сетила има потреба од **носител**, којшто во театарот е најчесто актерското тело (психо-моторика).

Втората супстанцијална компонента на театарот е *мотивацијата*. Што ја мотивира специфичната театарската (перформативна) форма? Условно, мотивацијата ја делам на:

- **Надворешна** - општествено-социјалната мотивација. Во случајот на проектот „Тој и Таа“, надворешната мотивација би биле физичките и социјалните ограничувања кои се воведоа како последица на актуелната пандемија и за кои се најавува дека ќе станат дел од некоја идна „нова реалност“ на светот.

- **Внатрешна** - психолошката мотивација на секој учесник во проектот да одговори, со средствата на изведбата, физичките и социјални ограничувања во кои се наоѓа. Да се најде „новата изведувачка слобода“ во рамките на физичкото и социјално дистанцирање.

### Појдовни точки во практичната апликација

Проблемот со којшто се занимавав во текот на работниот процес врз драмскиот текст „Тој и Таа“ од современиот француски автор Жан-Пјер Мартинез го формулирав како „Откривање метод/и за пристапување кон одреден драмски материјал при негова подготовка за претставување на медиумот на интернет, во рамките на новонастанатиот контекст на физичка и социјална изолација“. Практичната работа е концентрирана врз три елементи од театарскиот систем и тоа 1) врз *драматургијата* и 2) врз *актерското огнесување* и 3) *режијата*. Четвртиот елемент, *односот со публика*, засега не е предмет на интерес на овој проект.

### Практични проблеми во текот на процесот.

#### Поставување и решавање задачи

##### А: Драматургија

1. Избор на драмски текст. Драмскиот текст „Тој и Таа“ е избран по следните критериуми: серијалност, единство на време, место и дејствие, потенцијал за адаптација.

2. Адаптација на драмата по следните критериуми: контекстот, најдогледниот медиум, простор/време, актери изведувачи.

<sup>14</sup> Барба, Е. и Саварезе, Н. (1996) *Речник позоришне антропологије: Тајна Уметности Глумца*, Београд: Publikum.

3. Од деловите да се создаде една нова целина, која ќе носи определена смисла во контекстот во кој е создадена. Краен резултат од оваа фаза – 12 адаптирани сцени за 6 двојки актери.

#### **Б: Актерска игра**

1. Работа со режисер и драматург „онлајн“ (што/зошто правам?).
2. Работа со режисер и дизајнер/монтажер „онлајн“: како го правам? Првите две точки се одвиваат во рамките на 2-3 средби.
3. Работа со партнер „онлајн“. Уточнување на композицијата на дејствија и текст која секој од нив треба индивидуално да ја изведе и да ја сними.
4. Изведба и снимање на материјалот. Монтажа на изведувачот. „Премьерата“ на актерот е пред камера.

#### **В: Режија**

1. Анализа на драмскиот текст и негово прилагодување на работа „на дистанца“.
2. Проби „онлајн“. Наоѓање на пристапи за „режија на дистанца“.
3. Работа со монтажерот. Изнаоѓање на сите пропратни „маски“, ефекти, визуелни материјали потребни за конкретната сцена.
4. Работа на монтажерот – правење „груба“ монтажа на добиените материјали од актерите.
5. Работа на режисерот со монтажерот и со драматургот: создавање значења.
6. Презентација на сцената во „реално време“, како и оставање да биде достапна за нејзино понатамошно гледање.

### **Резиме**

Целиот проект претставува еден процес на мислење, расудување, однос, отфрлање. Самиот проект е и процесот и резултатот. Уметничкиот експеримент е „лов во матно“ и секогаш започнува од почеток и во таа смисла стои наспроти научниот експеримент.

Овој проект опстојува на територијата помеѓу теоријата и праксата, дефинирајќи ја на тој начин мојата позиција на истовремен учесник, набљудувач и опишувач да *пракџикуваш* значи да *учесџуваш* во настанот со инфантилен однос на дете, примитивец или лудак. Теоретичарот *набљудува, сисџемаџизира и оџишува* од позицијата на возрасен. Ако ги синтезираме и двете нешта истовремено, тогаш се наоѓаме во позицијата на Шутот на Шекспир, во постојана динамична позиција или можеби во постојана *о-џозиција*?

**Размислувањата за понатаму**, најавени на почетокот од текстов, со оглед на технолошката доминација со светот, проектираат наслови од типот на *Робџикаџа, вирџуелноџи џросџор и џерформџивниџе умџиноџи* или сродни истражувања кои ќе се однесуваат на интеракција меѓу традиционално сфатените производи на културата и технолошкиот развој на човештвото, со соодветни теориски размисли/забелешки. За полимедиијалните производи од овој вид сигурно би се нашло место меѓу производитите на уметноста во (пост)вирусната ера.

### **Користена литература:**

- Аристотел. *За џоеџикаџа*. Скопје: Култура, 1990.
- Барба, Е. и Савареџе, Н. *Речник џозориџне анџроџолоџиџе: Таџна Умеџиноџи Глумџа*. Београд: Publikum, 1996
- Брук, Питер. *Празан џросџор*. Београд: Лапис, 1995.
- Добрев, Чавдар. *Реализмоџи на Ваџанџов*, Софија: Наука и изкуство, 1967
- Зафирџев, Васил. *Дневник од каранџиноџи на еџен акџер*. [www.nezavisen.mk](http://www.nezavisen.mk)
- Џепароски, Ивица. *Оџаџе Сисџемоџи*, Скопје: Култура, 2000
- Auslander, P. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London: Routledge Taylor & Francis e-Library: 2007
- Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility*, Gesammelte Schriftell, VII, 1935
- Bodrijar, Zan. *Simulakrumi i simulacija*. Novi Sad: Svetovi, 1991
- Dixon, Steve. *Digital performance, a history of new media in theatre, dance, performance art and installation*. London: The MIT Press, 2007
- Encyclopedia Britannica, e-edition.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko kazalište*. Београд/Загреб: CDU/ТкН, 2004.
- McLuhan, Marshall (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man*; 2<sup>nd</sup> edition, New York: New American Library.
- Pavis, Patrice. *Pojmovnik teatra*. Загреб: Izdanja Antibarbarus, 2004.
- Sontag, Susan. *Film and Theatre*. Tulane Drama Review, 1966.
- Švacov, Vladan. *Temelji dramaturgije*. Загреб: Školska knjiga, 1976.

#### Апстракт:

Оневозможувањето на изведбата на претставата „Свети Сава“ од Синиша Ковачевиќ во продукција на Народниот театар од Зеница, БиХ и во режија на Владимир Милчин, во Југословенскиот драмски театар во Белград на 31.5.1990 година, е несомнено клучна пресвртница во историјата на цензурата на поранешните југословенски простори и симболичен почеток на крајот на заедничкиот југословенски културен простор. Текстот се обидува да ја претстави условноста и неизбежното влијание на општествениот и политички контекст врз театарот и оние кои го создаваат, преку примерот на претставата позната како официјалниот почеток на распаѓањето на заедничката држава граѓана на концептот на братство и единство. Одговорот на прашањето за парадоксално спротивставените восприемања на оваа претстава не подразбира само реконструкција на внатрешноуметничкиот хоризонт на очекувања кој го имплицира самата претстава т.е. кои идеи, кои прашања сака да ги отвори и кои пораки таа претендира гледачот да ги прими. Потребна е и анализа на вонуметничките очекувања, норми и улоги, посредувани од светот во кој тој гледач живее, кои примарно ги насочуваат нејзините/неговите интереси за таа претстава. Тие очекувања, норми и улоги произлегуваат од историската ситуација во која е сместен светот на таа гледачка/тој гледач.

**Клучни зборови:** театар, политика, контекст, рецепција, цензура.

# СЛУЧАЈОТ: „СВЕТИ САВА“ ВО ЈДП ВЛИЈАНИЕТО НА ПОЛИТИЧКИОТ КОНТЕКСТ НА РЕЦЕПЦИЈАТА НА ТЕАТАРСКАТА ПРЕТСТАВА

Кристина Леловац

УКИМ Факултет за драмски уметности - Скопје

„Чиста ѝерцејџија е речиси невозможна.“

- Волфганг Изер<sup>1</sup>

Во драмата „Свети Сава“, Синиша Ковачевиќ (Siniša Kovačević)<sup>2</sup> се занимава со најголемиот просветител и најтрајниот и насилен култ на Србите - Свети Сава. Но текстот не е хагиографија, ниту романтизирана историја наменета за сценско изведување, туку политичка драма, која го поставува прашањето - актуелно во Југославија на крајот на осумдесеттите години на 20-тиот век - за артикулирањето на националните држави и средствата со кои тоа се остварува.

Дводимензионалниот светец од иконите и возвишените владетели од портретите со позлатени рамки, во „Свети Сава“ се само луѓе од крв и месо, со сите свои противречности кои тоа ги чинат. Клучните сцени од средновековната српска историја се напишани како сцени на разврат, оргии и пијанства, интриги, сурово насилство и убиства. Основоположниците на српската држава навредуваат, клеветат, колнат и пцујат, но текстот на Ковачевиќ никако не е антисрпски, ниту ја омаловажува православната религија. Тој сосема прецизно и соодветно на исклучително критичниот општествено- политички момент, го отвора прашањето на односот помеѓу националниот мит, националната историја и употребата на тој мит и историја во политички цели.

Драмата во 1988 година ја добила годишната награда за најдобар драмски текст на Здружението на драмските писатели на Србија (Udruženje dramskih pisaca Srbije) – „Бранислав Нушиќ“ (Branislav Nušić) и била публикувана во списанието „Сцена“ (Scena). Но и покрај потврдената афирмираност на авторот - кој не се стегал јавно да се декларира како православец и националист, и кој подоцна и фактички ќе се активира на српската политичката сцена во десниот

<sup>1</sup> Pure perception is quite impossible (Wolfgang Iser, 1980).

<sup>2</sup> Синиша Ковачевиќ, српски драмски писател, роден во 1954 година во с. Шуљам во Срем, Војводина, Србија. Дипломирал на отсекот Драматургија на Факултетот за драмски уметности во Белград. Редовен професор е на Академијата за уметност по предметот Драматургија и автор на многубројни театарски и телевизиски драми и филмски сценарија.

блок формирајќи го т.н. Српски татковински фронт (Srpski otadžbinski front), секоја релативизација на митот во зголемената тензија на предвоената атмосфера која, всушност, инсистира на втемелени митови, не можела да помине без повеќеслојни проверки и опструкции.

Режисерот Владимир Милчин<sup>3</sup> - уште кога прв пат во 1988 година од тогашниот директор Миодраг Вучелиќ (Miodrag Vučelić) ја добил понудата да го режира текстот во театарот „Звездара“ во Белград (Zvezdara Teatar Beograd), бил загрижен што би можела да предизвика одлуката режисер Македонец да работи текст кој на овој начин го третира најголемиот српски култ, во време на застрашувачко јакнење на национализам и ксенофобија. Во разговорот што го водевме во врска со претставата, Милчин детално ја опиша прикриената цензура на текстот во Белград: „Одам во Звездара. Таму ме чекаа Љуба Тадиќ (Ljuba Tadić), Пера Божовиќ (Petar Božović), Лазар Ристовски (Lazar Ristovski), Данило Стојковиќ-Бата (Danilo Bata Stojković). Им кажувам дека имам дилема. А тие немаат дилема, па со Вучелиќ треба да се договориме кога ќе почнеме. И излегуваме, Бата Стојковиќ вика: 'И јас одам... имам состанок.'... Јас се враќам во Скопје потоа. И некаде читам или некој ми јавува дека е почнат скандал - Бата Стојковиќ отишол на состанок во Патријаршија и таму ги предупредил дека ќе се прави нешто што е против српството и против православието.“ Проектот во „Звездара“ пропаѓа.

Истата нелагодност продолжила да го следи и година подоцна кога стасала втората покана да го режира текстот во Босна и Херцеговина во Народниот театар во Зеница (тогаш Narodno pozorište, Zenica, денес Bosansko narodno pozorište, Zenica), со кој во тоа време раководел Радован Марушиќ (Radovan Marušić)<sup>4</sup>. Милчин, несомнено бил свесен дека ќе работи во време во кое вријат националните, но и националистички тензии и како да го насетил насилството што доаѓа и кое од пароли и скандирања, набрзо ќе се трансформира во гранатирање и воени злосторства.

Кога ја прашав Борка Павичевиќ (Borka Pavičević)<sup>5</sup>, што мисли за тоа што токму Милчин го режирал „Свети Сава“ во таквиот општествен контекст, таа ми одговори: „Пред сè Милчин е голем познавач на таа епоха, на тоа време, на Свети

<sup>3</sup> Владимир Милчин, македонски театарски режисер и педагог, роден во 1947 година во Скопје. Дипломирал во 1970 година на отсеког за Режија, во класата на професорот д-р Хуго Клајн на Академијата за театар, филм, радио и ТВ во Белград. Еден од основачите на Не/театарот Кактус и Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“. Од 1982 до 2013 г. работи како професор по предметот Актерска игра на Факултетот за драмски уметности во Скопје.

<sup>4</sup> Радован Марушиќ (Radovan Marušić), драматичар, сценограф и костимограф, роден е во 1932 година во Метковиќ, Хрватска. Дваесет и пет години бил директор на Босанскиот народен театар во Зеница. Умира во 2008 година во Зеница, БиХ.

<sup>5</sup> Со Борка Павичевиќ (Котор, 1947 – Белград, 2019) - драматург, колумнистка и мировна и културна активистка, разговарав на 18.6.2017 во CZKD во Белград. Целта ми беше што поавтентично да се долови општествената атмосфера во која се случил скандалозниот прекин на изведбата на „Свети Сава“ во ЈДП, од перспектива на директен учесник во настанот, како и да се разберат причините кои довеле до таквата реакција на публиката и политичките превирања што следеле по настанот. Павичевиќ ја препознав како соодветен соговорник зашто, покрај широките познавања за (политичкиот) театар и следењето на театарското творештво на В. Милчин од неговите почетоци, имаше и истакната улога во општествените случувања во Србија пред и во текот на војната во БиХ, како мировна активистка и жестока критичарка на режимот на Слободан Милошевиќ.

Сава, на оригиналниот ритуал, тој е познавач на христијанството, на историјата на црквата. Милчин беше многу добро упатен во сето тоа, и мене ми е прво тоа фантастично, дека тој режираше. Второ, интересно е тоа дека претставата беше работена таму... во Зеница во која тогаш прашањата и интерпретациите на религијата навистина постојат, каде што навистина има основа за една таква расправа.“<sup>6</sup>

На 15 декември 1989 година бил одржан состанок на Уметничкиот совет на театарот, на кој е утврдена поделбата на улогите и составот на уметничкиот тим. Покрај дваесетината актери и уште толку статисти од театарот во Зеница, насловната улога, како гостин од Југословенскиот драмски театар во Белград (Jugoslovensko dramsko pozorište), ја игра Жарко Лаушевиќ (Žarko Laušević)<sup>7</sup>, во тоа време еден од водечките театарски актери во Југославија и филмска ѕвезда на врвот на својата популарност, особено познат по своите улоги на големи српски херои како Милош Обилиќ (Miloš Obilić), Вук Караџиќ (Vuk Karadžić).

Работена по текст на деклариран националист и десничар, од режисер атеист со левичарски убедувања, во која главната улога ја игра најпопуларниот национален актер, инаку верник и пулен на Православната црква, естетската специфичност и идеите кои ги заговара оваа претставата се директен резултат на идеолошки позиции на нејзините клучни автори. „Свети Сава“ на Милчин го отвора прашањето кои средства се навистина неопходни во борбата за националната држава и националниот идентитет и која е цената на воспоставувањето на тој идентитет како неприкосновена цел. Во текстот наменет за програмчето за претставата, Милчин ќе запише: „Свети Сава“ е сценско преиспитување на проблемот дали во себе го имаме надминато романтизмот и потребата за митовите, дали излеговме од XIX век. Драмата го релативизира митот така што ја открива болната свест на протагонистот за жртвата која ја принесува на олтарот на историјата.“<sup>8</sup>

Но она непријатно претчувство на Милчин, полека, но сигурно почнало да се остварува уште со првите изведби. Пред самата премиера на претставата, за разлика од дотогашната сосема мирна атмосфера во која непречено поминал креативниот процес на етнички мешаниот ансамбл, стасале првите закани: „Она што пред премиерата беше некој знак на аларм, беше дека во близина на Зеница, има едно големо српско село, Шишево. И имаше најава дека од таму

<sup>6</sup> Pre svega Milčin je jako veliki poznavalac epohe, vremena, Svetog Save, rituala u originalu, on je poznavalac hrišćanstva, istorijata crkve... Milčin je jako dobro upućen bio u to i meni je prvo to fantastično, da je on to režirao. A drugo zanimljivo je da je to upravo rađeno... tad je Radovan Marušić bio u Zenici... da je to rađeno u Zenici u kojoj tad pitanja i interpretacije religije zapravo postoje, gde postoje osnove za jednu takvu raspravu (Pavičević, 2017).

<sup>7</sup> Жарко Лаушевиќ, српски и југословенски театарски и филмски актер, роден во Цетиње, Црна Гора во 1960 година. Дипломирал глума на Факултетот за драмски уметности во Белград. Бил член на Југословенскиот драмски театар каде што има остварено голем број улоги. Играл во повеќе филмови и телевизиски серии и освоил многу актерски награди и признанија.

<sup>8</sup> „Sveti Sava“ je scensko preispitivanje problema da li smo u sebi prevazišli romantizam i potrebu za mitovima, da li smo izašli iz devetnaestog stoleća. Drama relativizira mit tako što открива болну свест protagonist o žrtvi koju prinosi na oltar istorije. цитирано во Milosavljević, 1994.

ќе дојдат на премиерата да направат *йичвајз*. И пред премиерата салата беше проверена со детектори за експлозив. Да, дојдоа од Државната безбедност...“<sup>9</sup> Среќа, алармот бил лажен, а премиерата се одиграла непречено и завршила со овации. Но, откако претставата била селектирана за фестивалот Стериино позорје во Нови Сад (тогаш Jugoslovenske pozorišne igre Sterijino pozorје, денес Festival nacionalne drame i pozorišta Sterijino pozorје), почнале да стасуваат уште пострашни закани. Милчин раскажува дека повторно имало најави за поставен експлозив во гледалиштето, но и закани за ликвидација: „Истото се случи и пред претставата во Нови Сад. Имаше и таму најави за немири. Влегоа со детектори, ја проверија целата сала и фоајето, да не има експлозив. И во двата портала, со поглед кон публика, зашто имаше најави дека ќе пукаат во Жарко, имаше двајца спремни со пиштоли... ако видат некој, да пукаат.“<sup>10</sup> Но и покрај тензијата атмосфера, претставата на 30 мај се одиграла без инциденти на сцената на Народниот театар во Нови Сад (тогаш Narodno pozorište - Novi Sad денес Srpsko narodno pozorište - Novi Sad). На тркалезната маса на критиката, Милчин вели дека хрватските и словенечките критичари главно молчеле, додека комплиментите за претставата дошле од српските, црногорските и босанските критичари. По завршувањето на тркалезната маса, некои хрватски критичари дури и лично му рекле дека сметаат оти претставата е *йросрпска*.

На 31 мај 1990 година, само една вечер по успешната изведба на фестивалот во Нови Сад, закажана е изведбата на сцената на Југословенскиот драмски театар во Белград. Под силно полициско обезбедување, пред полн салон, но и со демонстранти наоружани со црквени знамиња на балконот во гледалиштето, почнува изведбата на претставата, која никогаш не е завршена, и која, наспроти несомнениот квалитет на претставата, потврден со гледаноста и со наградите, останува да биде првата асоцијација кога ќе се спомене оваа претстава. По 31 мај 1990 година, текстот на Ковачевиќ веќе никогаш не е поставуван, Милчин не го канат да режира во Србија, а Жарко Лаушевиќ добива препорака од полицијата да набави пиштол за самоодбрана поради заканите по живот кои почнува да ги добива.

Уште пред изведбата, гласноговорници на подмладокот на Светосавската партија (Svetosavska partija) и Радикалната партија на Србија (Radikalna partija Srbije), предводени од распопот Жарко Гавриловиќ (Žarko Gavrilović) и радикалот Војислав Шешељ (Vojislav Šešelј), барале претставата да не се одигра за да се речи „валкањето на српските светци од луѓе потонати во перверзии и грев“<sup>11</sup>, за потоа, на самиот ден на изведбата да се соберат на протест пред театарот зашто „драмата на Ковачевиќ 'Свети Сава' е пцучко, простачко, вулгарно, барем од историска гледна точка неистинитото и лажно дело. Да, тоа ги навредува нашите најдлабоки, најсветли и најинтимни верски и национални чувства.“<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Милчин, 2019.

<sup>10</sup> Милчин, 2019.

<sup>11</sup> blaćenje srpskih svetinja od nekih ljudi koji su u perverzijama i grehu (<http://www.elektrobeton.net/bulevar-zvezda/kovacevic-sinisa/>, пристапено на 10.12.2018).

<sup>12</sup> Razlog našeg protesta jeste taj što je Kovačevićev pozorišni komad 'Sveti Sava' psovačko,

Протестот, за кој подоцна ќе се појават основани сомненија дека бил поддржан и од Српската православна црква (која никогаш официјално не се оградила од истиот) и од полицијата (која евидентно не интервенирала да се спречи ескалацијата) најпрвин започнал со демонстрација на учениците на богословската школа (Bogoslovija Svetog Save) кои, држејќи црковни знамиња и мирно пеејќи светосавски песни, ја пречекале публиката пред театарот. Ним им се приклучиле демонстрантите од Светосавската партија, кои претходно уредно го најавиле својот протест. Но до вистинско вриење на атмосферата придонело пристигнувањето на претставниците на српската милитантна младина – фудбалски навивачи, израснати по масовните тепачки на трибините, застрашувачкото обележје на стадионите во Белград, Загреб, Сплит, Риека, на почетокот на деведесеттите.

*Имаше многу момчиња во оние кожени, како блузони, кожени јакни...*

*Некоја йојенцијално машка ситиуација... Остйра.*

*Насекаде беа йије йарамилийарци, йије бодигараци,*

*йије луѓе ние многу добро йи знаеме, навивачи, еве сеја йак ќе йи барааи.<sup>13</sup>*

Покрај црковните знамиња осамнале и транспаренти со четнички, националистички и шовинистички пароли: „Марш надвор!“, „Србија на Србите!“, „Свети Сава“, „Бласфемија!“, светосавските песни ги надгласиле пцости и закани. Театарот бил опколен од воени оклопни возила.

Потоа во салата, со уредно купени билети, најверојатно за прв пат во своите животи, влегле триесетина од демонстрантите и со силни свирежи и навреди упатени од балконот кон актерите на сцената и останатата публика, се обиделе да го оневозможат почетокот на претставата. Лаушевиќ побарал да им се дозволи да ја одиграат претставата, а потоа за неа да донесат суд. Сеќавајќи се на овие моменти, Лаушевиќ во својата книга пишува: „Залудна беше таа наша упорност. Денес ми се чини и тажно, зашто очигледно е дека Некому многу му значеше да се случи тој скандал. Србија на Милошевиќ да им покаже заби и на Југославија и на мангупите од сопствените редови. И им ги покажа.“<sup>14</sup>

Реагирале и колегите кои не играле во претставата – од сцената актерите Бранко Цвејиќ (Branko Cvejić) и Александар Берчек (Aleksandar Berček), најпознатата југословенска актерка Милена Дравиќ (Milena Dravić) дури се качила на балконот во обид да ја вразуми разјарената толпа која ѝ довикувала: „Курво комунистичка!“, а Борка Павичевиќ (пророчки) викнала од партерот „Ќе бидете одговорни за концентрационите логори во оваа земја! А вие сте само последица!“<sup>15</sup>

prostačko, vulgarno, neistinito, barem sa istorijske tačke gledišta, i lažno 'sačinjenje'. Da, ono vreda naša najdublja, najsvetija i najintimnija verska i nacionalna osećanja (<http://www.oslobodjenje.ba/za-one-koji-znaju-citati/kolumne/braca-po-replici/182748>, пристапено на 10.12.2018).

<sup>13</sup> Bilo je puno momaka u oni kožnim kao bluzonima, one kožne jakne... i pogotovo galerije... Neka potencijalno muška situacija... Oštra.... Svuda su bili ti paramilitarci, ti bodigardovi, te ljude mi jako dobro znamo, navijače, evo sad će opet da ih traže (Pavičević, 2017).

<sup>14</sup> Залудна је та наша упорност била. Данас ми и тужно делује, јер је толико очигледно да је Неком било јако стало да се тај скандал догоди. Да Милошевићева Србија покаже зубе и Југославији и мангупима у сопственим редовима. И показала је. (Лаушевиќ, 2011)

<sup>15</sup> Бићете одговорни за конц-логоре у овој земљи! А ви сте само последица! (<https://www.youtube.com/watch?v=h6UxmXdpwXM>)

Во тензична атмосфера, ансамблот успеал да одигра само три сцени од претставата. Поради довикувања, свирежи и скандирања од балконот, изведбата била прекината. Во целата таа гужва и врева од пцости и навреди, од групата шокирани и расплакани актери, се издвоил Лаушевиќ и успеал да се избори за правото да изговори еден од монолозите на Свети Сава.

*Срби, браќо и сестри, браќа мои мили, Вукане, Стефане,  
подајте си ѝ еден на друг рацејте и срцајте. Господ ѝ чува Србијте!  
Мораме и ние малку да му помогнеме во ѝоа.*<sup>16</sup>

Додека тој на сцената концентрирано го говорел монолотот, во салата завладеал молк, за што Александар Милосављевиќ во својот текст *Случајот на ѝосиувањето на ѝрејсѝавајта* „Свети Сава“ во Белград ќе напише: „Во тој миг, и покрај сите медиумски извештаи кои го тврдат спротивното, се чинеше дека претставата сепак е одржана.“<sup>17</sup> И Милчин во текстот *Светосавски лузни* го опишува токму овој драматичен момент: „Дали јас се надевав дека сепак ќе ја одиграме претставата? Посакував да се случи чудо заради сите оние кои плачеа зад сцената, но знаев дека нема чуда во Милошевиќева Србија која одлучила да ѝ покаже заби на Југославија која среде Белград ѝ приредила претстава која е муслиманско-хрвајско-македонски заговор ѝројив срјскиот народ и црква. Посакував чудо заради Синиша, заради Жарко, заради нивните семејства. Тие требаше да останат во таа Србија, а јас се враќав во Македонија, сè уште отпорна на лудило. Си мислев (или сакав да мислам) дека ќе остане таква, но заборавав дека ниту еден народ, па ни македонскиот, не е имун на клерофашизмот.“<sup>18</sup> Прво избувнал аплауз, за веднаш потоа повторно да почнат викотници со кои претставата и дефинитивно ќе биде прекината. Триесетмина од полниот салон публика ја прекинале претстава која, всушност, никогаш не ја гледале, бунтувајќи се против драмскиот текст што никогаш не го прочитале. На наводното светогрдие, возвратиле со фактичко светогрдие.

*И ѝрејсѝавајта е ѝпрекинајта, не можеше да се игра ѝонајтаму од ѝие  
викојници, од ѝие мажи. И сега ѝѝо? Ние сиѝе ѝоминавме зад сцената  
на ЈДТ, а Жарко излезе од оваа сѝрана на сцената и се сеќавам на момен-  
тој во кој изусѝи, рече: „Еве ви ѝо Слободан Милошевиќ!“<sup>19</sup>*

Два дена по инцидентот во ЈДП, на 2.6. жирито на *Сѝерино* во состав: Иво Брешан (Ivo Brešan) од Шибеник - претседател, Иво Бан (Ivo Ban) од Љубљана, Ласло Вегел (László Végel) од Нови Сад, Дејан Мијач (Dejan Mijač) од Белград

<sup>16</sup> Srbi, braćo i sestre, braćo moja mila, Vukane, Stefane, podajte jedni drugom ruke i srca. Bog čuva Srbe, moramo mu i mi malo u tome pomoći. (Kovačević, 1989)

<sup>17</sup> I čini se da je u tom času, i pored svih novinskih izveštaja koji tvrde suprotno, predstava ipak održana.” (Milosavljević, 1994)

<sup>18</sup> Милчин, 2012.

<sup>19</sup> I ta je predstava prekinuta, nije se mogla igrati dalje od tih urlika, od tih muškaraca. Sad šta? Mi smo prešli svi iza scene Jugoslovenskog dramskog, a Žarko je išao s ove strane scene i ja ga se sećam kad je izustio, rekao je „Evo vama Slobodana Miloševića!“ (Pavičević, 2017).

и Ристо Стефановски од Скопје<sup>20</sup>, ги соопштува добитниците на наградите на фестивалот. Претставата, која само неполн месец подоцна ќе освои дури 14 награди на фестивалот во Јајце (Republičke pozorišne igre u Jaјcu, денес Pozorišne-kazališne igre BiH), на *Сѝерино* освојува само 2 награди - признание за најдобра улога за Лаушевиќ и награда од тркалезната маса на критиката. Милчин го потврди мојот сомнеж, дека ваквата одлука е директна последица на случувањата во ЈДП, ужасен симптом на зовриената националистичка атмосфера во Србија, длабоко навлезена и во театарските кругови. Сепак, до денес „Свети Сава“ се смета за најуспешната продукција во историјата на театарот во Зеница, во чија архива денес се чуваат дури 600 новински написи поврзани со настанот во ЈДП. Потоа претставата продолжува редовно да се игра на матичната сцена до крајот на сезоната, без никакви инциденти. Нејзиното дефинитивно прекинување, како и на многу други театарски претстави актуелни во тој период, ќе биде поради сè поизвесната војна во Босна и Херцеговина.

Споредувајќи го, како што го нарекува, *фабрикуваниот случај на драмата* „Свети Сава“ со слични афери во културата во Србија во 90-тите, Милосављевиќ заклучува дека е очигледно оти овој пат власта избегнувала јавно да се експонира и да изрекува експлицитни забрани. Целта, според него, била да се создаде атмосфера која ќе провоцира јавна манифестација на новоразбудената српска национална самосвест, а евентуалните инциденти да му се припишат на десниот блок на националните опозициски партии, тогаш предводени од Српското движење за обнова (Srpski pokret obnove, SPO) на чие чело биле Вук Драшковиќ (Vuk Drašković) и Војислав Шешељ.

Тогашниот владика Амфилохије (Mitropolit crnogorsko-primorski Amfilohije Radović) фрлил анатема врз Ковачевиќ и Лаушевиќ. Насилството во ЈДП во годините што следеа се развило во организиран верско-политички прогон на Лаушевиќ, кој трагично кулминираше со истрелите кои актерот ги истрела во одбрана на својот брат и себеси во Подгорица ноќта на 30.7.1993 година, и поради кои беше повеќепати осудуван и затворан, за на крај засекогаш да емигрира во САД. Милчин по враќањето во Скопје добил полициска заштита, бидејќи до тогашната скопската полиција стасале информации дека белградското подземје му подготвува ликвидација.

Прекилот на претставата бил доживеан како медиумски и политички скандал - централните телевизиски дневници почнувале со оваа вест, печатот пишувал со недели, се организирале тркалезни маси и дискусии, здруженијата на драмските уметници и политичките партии издавале соопштенија, главно осудувајќи го бруталниот напад врз една театарска претстава. Милчин бил поканет да учествува на серијата дебати чиј транскрипт во форма на фелтон потоа бил објавуван во белградскиот весник „Вечерни новости“ (*Večernje novosti*), но набрзо сфатил дека се работи за смислено *јаснење на ѝожарој*: „Она што беше перверзно во целата работа, кога заврши таа дебата, тој Драган Гостушки (Dragan Gostuški) - кој беше музиколог и византолог, тој беше всушност мозокот

<sup>20</sup> <http://www.pozorje.org.rs/stari-sajt/arhiva/nagrade1990.htm> (пристапено на 5.1.2019).

на целата таа операција, по разговорот, ете да не остане зла крв, нè покани да нè однесе во Храмот на Свети Сава на Врачар<sup>21</sup>, кој тогаш беше во изградба. Да видиме ние која величина сме ја *ујројасијувале*. Отидовме таму, и се секавам дека тој запна да се напиеме српска ракија.“

Во тогашната културна и поширока јавност ќе се создаде длабока поделеност, која ќе ја разоткрие длабоката општествена поделеност, своевидно најавувајќи ги трагичните случувања што ќе следат. Милосављевиќ за ова пишува: „Во извесна смисла, гостувањето на 'Свети Сава' во Белград претставуваше пробен камен за интелигенцијата во престолнината. Многумина од оние кои во времето на *титоизмот* беа забранувани и оневозможувани, сега, од позиции блиски до власта, истапуваа со барања да се спроведе репресија. Во зовриената атмосфера која во тие јунски денови владееше во белградскиот културен живот, не помагаа разумните предлози претставата повторно да биде изведена, дури и пред одбрана публика, за да потоа биде организирана *твркалезна маса* или трибина на која заинтересираните би можеле да го изразат својот поглед на претставата и за идеите кои таа ги отвора. Заглушувачки беа речиси фанатичните барања претставата да биде забранета. Интересно е дека во тие моменти, средновечните интелектуалци се најдоа во исти редови со младите фудбалски навивачи...“<sup>22</sup>

Интерпретациите на траумата поврзана со претставата „Свети Сава“ продолжуваат да се остваруваат надвор од сцената, но и на неа и по крвавите деведесетти. Скандалот во ЈДП станува своевиден почеток на драмата на Тања Симиќ-Берцлаз (Tanja Simić-Berclaz) „Српскиот Фауст и други цитати“ (Srpski Faust i drugi citati) од 2008 година, која се занимава со српскиот театар и општество и ги преиспитува животите, ставовите и одговорноста на театарските луѓе во крвавите деведесетти години на Балканот. Исклучително значаен е авторскиот проект на режисерката Тања Милетиќ-Оручевиќ (Tanja Miletić-Oručević), (мета) претставата Свето С или како е „архивирана“ претставата Свети Сава (Sveto S ili kako je „arhivirana“ predstava Sveti Sava) на Босанскиот народен театар, Зеница, премиерно изведена на 18.12.2015 година. „Архивирањето“ во случајов е синоним за присилниот прекин на претставата. Овој сценски есеј ги колажира обемниот документарен материјал за оневозможувањето на изведбата на „Свети Сава“ во ЈДП и личните сеќавања и траумата на ансамблот на Театарот во Зеница, и со средствата на документарниот театар се обидува да ги промисли од перспектива на општествените и политички актуелности, поставувајќи го прашањето: Што денес - по Вуковар, Дубровник, Сараево, Сребреница, Косово, за нас значи сакрализацијата на нацијата и националната држава и каде се денес границите на слободата на говорот и на уметничката слобода?

<sup>21</sup> Врачар (Vračar), населба во Белград.

<sup>22</sup> U izvesnom smislu, gostovanje „Svetog Save“ u Beogradu predstavljalo je svojevrsni probni kamen za ovdašnju, prestoničku inteligenciju. Mnogi od onih koji su u eposi titoizma bivali zabranjivani i onemogućavani sada su, sa pozicija bliskih vlastima, istupili sa zahtevom da se sprovede represija. U usijanoj atmosferi koja je tih junskih dana vladala u beogradskom kulturnom životu nisu ništa pomogli razumni predlozi da predstava ipak bude izvedena, makar i pred odabranom publikom, e da bi nakon toga bio organizovan *okrugli sto* ili tribina gde bi zainteresovani mogli da iznesu svoja viđenja predstave i ideja koje ona pokreće. Zaglušujući su bili gotovo fanatični zahtevi da predstava bude zabranjena. Zanimljivo je da su se u istim redovima tako našli vremešni intelektualci i mladahnj navijači fudbalskih klubova... (Milosavljević, 1994).

Обидувајќи се да ја преточи во зборови својата траума поврзана со прекинон на белградската изведба на „Свети Сава“, Борка Павичевиќ ми рече: „Секој прекин на претстава е, всушност, пореметување на светот. Траењето на претставата ни вели: Сè е во рамнотежа. Нешто трае од почеток до крај. Имаме ситуација на сигурност. Ти играш, јас те гледам... Значи, постои конвенција. Сè што ќе се случи, се случува помеѓу тебе и мене, помеѓу актерот и гледачите. Кога се прекинува претстава, се прекинува еден свет. Тој пука. И во тој момент, ништо повеќе не е во ред! Ни театарот, ни светот околу нас, сè се распаѓа!“

Во одговорот на Милчин на прашањето за политичките околности во кои театарот станува невозможен, во кои тој не може да се создава зашто, всушност, не треба ни да постои, пронаоѓам можно објаснување на дијаметрално спротивниот однос на публиката и критиката кон оваа претстава во два (за жал само декларативно заеднички) културно-општествени контексти - српскиот и босанскиот: „Театарот се руши кога стварноста, општеството е многу сплескано. Една вистина, една боја. Тогаш театарот има потреба да направи нешто друго, да постави прашања. Но тука веќе нема место за прашања, туку има само одговори, тези, директиви. Има периоди во кои театарот може да биде над стварноста. Тој е стварен така што е над стварноста, што таа плошност, еднодимензионалност на стварноста ја надминува. Ама тука има некој плафон во кој тој удира и не може потаму. Не може да има театар. Или не може да има вистински театар. И тоа се повторува низ историјата. Просто станува премногу субверзивен. Не е секогаш тоа дека власта, моќниците го оневозможуваат. Публиката почнува да се плаши од него и бега.“<sup>23</sup>

Потпирајќи се на општествената и комуникациска функција на уметноста (естетичкото искуство) и ставајќи го во фокусот начинот на кој читателот/гледачот, како иманентен чинител во триаголникот автор-дело-публика, го восприема уметничкото дело, што според него е клучен фактор за историчноста на уметноста, Јаус вели: „Книжевноста и уметноста стануваат конкретен историски процес, дури благодарение на посредничкото искуство на оние кои нивните дела ги прифаќаат, уживаат во нив или ги осудуваат, и на тој начин ги признаваат или отфрлаат, ги одбираат или забораваат, и така создаваат традиции на оние, кои не на последно место, можат да преземат и активна улога, и самите создавајќи дела, да одговорат на една традиција.“<sup>24</sup>

Одговорот на прашањето за парадоксално спротивставените восприемања на оваа претстава во еден ист месец, во театри оддалечени еден од друг со само стотина километри, во кои се говори на заеднички јазик и кои се национални институции од областа на културата во една тогаш сојузна држава, која би требало да има една, заедничка културна политика, која, пак, се потпира на споделени вредности, е комплексен. Без разлика што живеат во исто време и во за-

<sup>23</sup> Милчин, 2019.

<sup>24</sup> Književnost i umetnost postaju konkretan istorijski proces tek zahvaljujući posredujućem iskustvu onih koji njihova dela prihvataju, u njima uživaju ili o njima sude, te ih na taj način priznaju ili odbacuju, odabiraju ili zaboravljaju, i tako tvore tradicije, onih koji, ne na poslednjem mestu, mogu da preuzmu i aktivnu ulogu da, i sami stvarajući dela, odgovore jednoj tradiciji (Jaus, 1978).

едничка држава, гледачите на „Свети Сава“ - средновеќната муслиманка, жена на Србин - металски работник во фабриките на етнички мешаната Зеница, малолетниот навивач на *Svezga* (Fudbalski klub Crvena Zvezda Beograd) од некое бетонско белградското предградие кој сè уште не стасал да стапне в театар зашто бил преокупиран со тепачките со навивачите на хрватскиот фудбалски клуб *Хајдук* (Hrvatski nogometni klub Hajduk Split), афирмираниот театарски критичар од Загреб кому секоја година му станувал сè понепријатен престојот на *Стиерино* поради националистичките дофрлања во кафеаните, либералната белградска жена драматург која неколку години подоцна ќе поведе иницијатива за укинување на истиот тој фестивал кој не може да постои како сејугословенски театарски фестивал во услови во кои Југославија крваво се разорува – живеат во застрашувачки различни светови, имаат апсолутно различни очекувања и следствено ја восприемаат на различни нивоа оваа претстава. Нивото на комуникативно достигнување на претставата, како естетичка пракса, до секој од нив е различно – некои се восхитени од нејзината естетска уникатност и иновативност, некои не треба ни да ја видат за да ја доживеат како отворена провокација и повод за истурање на својот гнев трениран со политичка пропаганда, некои ја сметаат за премногу млака критика на српскиот национализам, некои за огледало што го разобличува тој национализам и чекан кој ќе почне да го разбива.

Светот кој се темели на параноја – зашто национализмот, како што велеше Данило Киш (Danilo Kiš), е пред сè параноја, колективна и индивидуална параноја<sup>25</sup>, и кој инсистира на митови за истата да ја одржува и по потреба операционализира во насилство, не го признава знаењето, го девалвира и го оневозможува. Во таквиот свет нема место за уметност, која претпоставува и претендира на знаење, која самата сака да го прошири, зашто за таква уметност всушност нема публика. Во општествата кои полека стануваат тоталитарни, во кои спротивставувањето е забрането и владее потполна контрола врз јавниот и приватниот живот на граѓаните, во државите кои својот суверенитет го темелат на ксенофобија, вистинскиот театар станува невозможен. Него нема кој да го гледа, ниту да го разбере. Нема простор за комуникација, во свет во кој се замолчува и молчи.

Веројатно тоа е одговорот зошто било невозможно да се одигра „Свети Сава“ во Белград на 31.5. 1990 година, исто како што ќе престане да биде можно или барем ќе се чини дека нема смисла да се игра што било само две години подоцна во цела Србија, Босна и Херцеговина, Хрватска. Стварноста, потоната во национализам и шовинизам, на претставата ѝ одговорила на прашањето – кои средства се прифатливи во борбата за националната држава и националниот идентитет. На она - која е цената на воспоставувањето на тој идентитет како неприкосновена цел, ќе одговори војната која ќе почне по нецели две години.

## Користена литература и материјали

Разговор со режисерот на претставата Владимир Милчин, воден во јануари, 2019 во неговиот дом во Скопје

Разговор со Борка Павичевиќ, воден во јуни, 2017 во Центарот за културна деконтаминација во Белград

Снимка од прекинатата изведба на претставата на 31.5.1990 во Југословенскиот драмски театар во Белград <https://www.youtube.com/watch?v=h6UxmXdpwXM> (пристапено на 20.5.2017)

Coundsell, Colin and Wolf, Laurie eds. (2005) PERFORMANCE ANALYSIS: AN INTRODUCTORY COURSEBOOK (Part VII. Spectator and Audience): London and New York: Routledge

Fejzić, Nedžad (2015) HLADNA LOMAČA ZA SVETOG SAVU објавено на <http://www.bnp.ba/bnp/predstave/velika-scena/sveto-s> (пристапено на 10.7.2017)

Iser, Wolfgang (1980) INTERACTION BETWEEN TEXT AND READER. објавено во Suleiman, Susan and Crosman, Inge (eds.) THE READER IN THE TEXT: ESSAYS ON AUDIENCE AND INTERPRETATION. Princeton: Princeton University Press

Jaus, Hans Robert (1978) ESTETIKA PERCEPCIJE, izbor studija. Beograd: Nolit

Kiš, Danilo (1974) O NACIONALIZMU во ПО-ЕТИКА, knjiga druga. Beograd: SSJ

Konstantinović, Zoran (1978) ESTETIKA PERCEPCIJE HANSA ROBERTA JAUSA (predgovor) Jaus, Hans Robert: Estetika percepcije, izbor studija. Beograd: Nolit

Лаушевић, Жарко (2011) ГОДИНА ПРОЉЕ, ДАН НИКАД. Београд: НИД Компанија "Новости" А.Д  
Milosavljević, Aleksandar (1994) SLUČAJ GOSTOVANJA PREDSTAVE "SVETI SAVA" U BEOGRADU во KULTURA VLASTI: INDEX SMENA I ZABRANA. Beograd: Radio B92

Милчин, Владимир (2012) СВЕТОСАВСКИ ЛИУЗНИ. објавено на <https://okno.mk/node/1622> (пристапено на 2.3.2019)

Pavičević, Borka (2008) TO TEK POČINJE: TANJA SIMIĆ - BERCLAZ: FAUST I DRUGI CITATI (predgovor) Beograd: Samizdat B92

Ružić, Igor (2016) NOVI ŽIVOT "SVETOG SAVE": KAKO JE POČEO RAT U NEKADAŠNJEM NAŠEM KAZALIŠTU? објавено на <http://casopis.skd-prosvjeta.hr/novi-zivot-svetog-save/> (пристапено на 10.7.2017)

Salčinović, Edin (2016) BRAĆA PO REPLICI. објавено на <http://www.oslobodjenje.ba/za-one-koji-znaju-citati/kolumne/braca-po-replici/182748> (пристапено на 5.1.2019)

Simić - Berclaz, Tanja (2008) SRPSKI FAUST I DRUGI CITATI. Beograd: Samizdat B92  
<http://www.elektrobeton.net/bulevar-zvezda/kovacevic-sinisa/>, пристапено на 5.1.2019

податоци за наградите преземени од <http://www.pozorje.org.rs/stari-sajt/arhiva/nagrade1990.htm> (пристапено на 5.1.2019)

<sup>25</sup> Nacionalizam je, pre svega, paranoja. Kolektivna i pojedinačna paranoja (Kiš, 1974).

# МЕДИУМИТЕ И НИВНОТО ВЛИЈАНИЕ ВРЗ ЛУЃЕТО ВО СЕВЕРНА МАКЕДОНИЈА

## Апстракт:

**Цел:** Овој труд беше напишан со цел да се анализира влијанието на медиумите врз луѓето во Северна Македонија и какво е влијанието на слободното време врз изборот на медиумски извори. **Метод:** За целите на овој труд го искористивме последното спроведено истражување од државниот завод за статистика на Република Северна Македонија. Истражувањето е спроведено со примерок од 2080 домаќинства, анкетирани континуирано во текот на 12 месеци, од кои резултати, ние ги анализиравме само тие што имаат релевантност за нашиот труд. **Резултати:** Дојдовме до резултатите дека мнозинството граѓани за спиење трошат 36% од денот, со активностите во слободно време учествуваат со 22%, домашните активности претставуваат 10%, работното време е со 10%, јадење и пиење претставуваат 9%, во групата - различни видови на лична нега, процентот беше 4%, патувањата се со 4%, а образованието опфаќа 4%. Медиумите имаат големо влијание врз луѓето во Северна Македонија, а тоа се гледа и од навиките што оваа нација ги развива за активности во слободното време. Времето посветено за медиумите се зголемува, тоа е само еден од лесно забележливите директни влијанија. **Заклучок:** Ситуацијата во Северна Македонија, изразена во бројки, покажува дека луѓето посветуваат многу време на активности во слободно време, активности кои вклучуваат, во повеќето случаи, некаков вид на медиумски извор, така што влијанијата на медиумите се присутни и видливи.

**Клучни зборови:** медиум, млади, активности за слободно време.

**Али Мурат Кирик**

Мармара Универзитет, Факултет за комуникации, Катедра за радио, ТВ и кино, Истанбул, Турција

**Никола Настоски**

Мармара Универзитет, Институт за социјални науки, докторски студии на катедра за радио, телевизорија и кино, Истанбул, Турција

УКИМ Факултет за драмски уметности - Скопје

## Вовед

*Медиуми - Главно средство за масовна комуникација (радиодифузија, издаваштво и интернет) на колективно ниво.<sup>1</sup>*

Медиумите се нешто што е старо исто колку и човечката раса, бидејќи постојат од раѓањето на првата потреба информацијата да се споделува од една до друга личност. Со текот на годините, начинот на пренесување на информациите се променил. Како што се еволуирале луѓето, така се развивал и начинот на пренесување информации. Но, најголемата трансформација е постигната со развојот на технологијата. Од моментот кога луѓето почнаа да користат технологија за пренесување на информации, технологијата стана главен поддржувач на медиумите. Денес медиумите и технологијата се неразделни. Пренесувањето на информациите од точката А до точката Б може да се случи за неколку секунди. Светот стана глобална мрежа и информациите се насекаде, медиумите го зазедоа своето место во животот на луѓето и со тоа нивното влијание започна да расте. Кога луѓето ја разбраа вистинската моќ на медиумите и тоа како медиумите влијаат врз луѓето, тие почнаа да ги користат за да влијаат врз нив. Според Луис Алтусер и неговата теорија за „идеолошкиот апарат“, тој изјавува дека има системи што влијаат на нашите перцепции за светот. (Althusser, 2001, стр. 14) Но, ова го аргументира Јустин Луис кој вели дека има и други системи кои влијаат врз луѓето како што се: семејството, училиштето, дневниот печат и сл. Значи, мора да земеме предвид дека при анализирање на еден од овие системи треба да не ги заборавиме и другите системи што се присутни во животот на луѓето (Луис, 1990: 159).

Одомаќинувањето на медиумските технологии направи голема разлика. Кога медиумската технологија стана достапна за секој дом, некои технологии ста-

<sup>1</sup> <https://en.oxforddictionaries.com/definition/media>.

наа толку голем дел од секојдневниот живот, што станаа многу сигурни и доверливи. Не станува збор само за прилагодување на технологиите кон луѓето, туку и за тоа дека луѓето создадоа средина во која сè повеќе се посредува со технологиите. Беркер ќе додаде дека, сега е вообичаено што новите мрежи на електронски комуникации, во и преку кои живееме, го трансформираат нашето чувство за средина/заедница и, во поширока географска одредница, нашето чувство за „припадност“ на национални или на транснационални заедници. (Беркер, 2006: 22)

Понатаму, Холмс вели дека луѓето кои живеат во општества каде што технологијата станала дел од секојдневниот живот, не се свесни за фактот дека технологијата е тесно поврзана со нивните животи. Тие исто така не се свесни колку нашите активности во текот на денот се поврзани со некаков технолошки производ што ни ја дава можноста да користиме мобилни телефони, интернет или други дигитални придобивки, како што е глобалниот системи за позиционирање, па така нашите едноставни активности се предусловени од овие системи (Холмс, 2005: 2).

Денес светот стана место каде што се комбинираат нови и традиционални медиуми и тие работат заедно или рамо до рамо. Во минатото, пред да пристигнат новите медиуми, се чинеше дека традиционалните (тогаш наречени само „медиуми“, бидејќи не постоеле други медиуми за да бидат споредувани со нив) се нешто што не може да се симне од пиедесталот како најдобриот начин за споделување информации, вести, реклами, забавни емисии, есеи итн. Но, како што знаеме, светот се менува и тоа понекогаш се менува во насоки што не можат да се предвидат. Така, светот се промени, и заради подобрување на технологијата, и заради потребата на луѓето за нови форми.

Но, во новиот свет новите медиуми го зазедоа своето место, но не ги уништија традиционалните медиуми. Ова е можеби така затоа што луѓето ги негуваат традиционалните вредности, а може да е така и затоа што новите медиуми се претежно виртуелни, а на луѓето понекогаш им се допаѓаат вистинските/реалните работи. Но, како и да е и тие преживеале и денешниот свет е место каде што коегзистираат традиционалните и новите медиуми и се чини дека се тука за да останат уште долго. Да, не можеме да ја предвидиме иднината, како што рековме претходно, но не е исклучен фактот дека новите генерации би можеле целосно да се откажат од традиционалните медиуми, но тоа сè уште не е така.

## Методологија

Ова е труд за анализата од одредено истражување спроведено на национално ниво во Република Северна Македонија од страна на државниот завод за статистика во 2014/2015 година, кога тие по трет пат ја спровеле анкетата за користење на времето - каде што користеле примерок од 2080 домаќинства, анкетирани континуирано во текот на 12 месеци, од мај 2014 до април 2015 година. Користевме квантитативно истражувачки метод при собирањето на податоците. Ние ги ана-

лизираваме резултатите од ова истражување, но исто така собравме информации за користењето на интернетот од светската интернет страница за статистика. Со овие статистички информации кои ги собравме, ние анализираме еден вообичаен ден во едно домаќинство во Северна Македонија и колку време се посветува за слободни активности и колку време се посветува за медиумите.

## Нови и традиционални медиуми

### Традиционални медиуми

Кога зборуваме за традиционални медиуми, мислиме на книги, весници, списанија, филм, радио, звучни записи и телевизија. Сите овие форми се користат за пренесување на информации од испраќачот или предавателот до примачот, читателот, гледачот или слушателот. Традиционалните медиуми имаат само еден начин/еднонасочен правец на комуникација, од испраќачот до публиката. Кај традиционалните медиуми, публиката не може да испрати повратна информација, така што таа останува пасивна, бидејќи информациите само ѝ се пренесени. Традиционалните медиуми го имале својот најголем ефект почнувајќи од Втората светска војна, па сè до моментот на појавување на новите медиуми. Позитивната страна на традиционалните медиуми, освен кога радиото и телевизијата имаат емисии во живо, е тоа што овие медиуми се нешто што е снимено и може да се користи во многу наврати. Потоа ги имаме пишаните медиуми како весници, книги и списанија, како дел од традиционалните медиуми, и нив треба да ги цениме најмногу, бидејќи нив не им е потребно електрично напојување за да ги достават информациите. Тие се најсигурни медиуми токму поради оваа причина, тие исто така не се засегнати од технолошките подобрувања, нивниот квалитет на производство може да се смени, но формата не. Сигурно е тоа дека ќе дојдат нови технологии, тоа не може да се порекне, но зборот напишан на хартија е тука за да остане, ова исто така не може да се порекне.

*Па, каде оди одкрунисан шампион? Традиционалните медиуми сè уште си имаат сигурно место, но тоа веќе не е на првото место. Сега им е многу исоодветно да бидат во споредна улога. Сè уште се вреднуваат поради нивната достапност, ја виртуелните комуникации можат да ги користат традиционалните медиуми за да ги насочат слушателите, читателите и гледачите кон своите дигитални средства за маркетинг како што се на пример блогинг или фејсбук-страници ..... Веќе почнуваме да гледаме дека ова се случува со различни комуникации кои користејќи ТВ или радио реклами ги насочуваат гледачите/слушателите кон нивната фејсбук-страница.<sup>2</sup>*

### Нови медиуми

Новите медиуми се создадени врз основа на традиционалните медиуми. Идејата е иста - да се пренесат информациите. Кирик пишува дека со воведувањето на новата ера на медиумите, интерактивните веб-технологии почнаа да се здобиваат со поголемо значење и интернетот, познат како глобална мрежа,

<sup>2</sup> <https://ernestbarbaric.com/value-of-traditional-media-in-a-digital-world/>

навлезе во секој аспект од нашите животи. Интернетот ја зголеми својата популарност со развојот на социјалните мрежи, кои овозможуваат многу повеќе интеракции преку интернет. (Kirk, 2013: 97) Како што традиционалните медиуми пренесувале информации, така и новите медиуми го прават истото, само што нивото на споделување на информациите е понапредно и во овој случај повратните информации од публиката имаат голема улога во начинот на кој овие нови медиуми функционираат. Повратните информации од публиката имаат клучна улога во новите медиуми, затоа што развојот на новите медиуми е длабоко поврзан со повратните информации.

*Нови медиуми - производи и услуги што обезбедуваат информации или забава преку користење на компјутери или интернет, а не преку традиционални медиуми, како што се телевизии и весници.<sup>5</sup>*

Позитивната страна кај новите медиуми е тоа што информациите се постојано тука, во виртуелната реалност, и е оставено на публиката/корисниците кога ќе решат да ги побараат тие информации. Новите медиуми функционираат на начин што информациите се достапни преку сите уреди што се наменети за да се користат за новите медиуми, а корисниците одлучуваат кога ќе се приклучат на мрежата за да ги добијат информациите. Брзината на споделувањето на информациите е клучна разлика помеѓу традиционалните и новите медиуми.

Кога зборуваме за медиумите и за нивното влијание на луѓето, пред сè, треба да зборуваме за социјалните медиуми, поради нивната зголемената популарност и влијание. Денес, како и целиот свет, така и Северна Македонија го следи тековниот тренд на користење на социјалните мрежи и тоа е присутно во сите аспекти на животот. Најголем дел од корисниците на социјални мрежи се млади луѓе на возраст меѓу 15 и 24 години, а бројот на корисници во оваа возрастна категорија е 90,3%, според Државниот завод за статистика и нивните статистички информации. (Јакупи, 2019: 6) Покрај тоа што бројот на постари луѓе кои почнуваат да ги користат социјалните мрежи се зголемува секој ден. Што и да одлучиме денес, скоро сè е поврзано со социјалните мрежи. Ги имаме социјалните мрежи за да не потсетат на нашите настани во текот на денот, луѓето што треба да ги сретнеме, нивните родендени, но исто така и нашиот распоред. Социјалните мрежи многу брзо влегоа во нашите животи и стана многу голем дел од нив и сега не можеме да ги замислиме нашите животи без Инстаграм, Фејсбук, Твитер, Блогови итн.

Како и да е, Северна Македонија не заостанува во овој тренд, бидејќи е толку мала земја, од околу 2 милиони луѓе, би можеле да помислите дека не би била под толку големо влијание, но реалноста е поинаква. Во Северна Македонија социјалните мрежи го сменија и начинот на живот. Ова влијание има најголем ефект врз младите луѓе, затоа што тие едвај чекаат да ги следат светските трендови, веднаш ги прифатија социјалните мрежи, дури и без размислување како тоа ќе влијае врз нивните животи. Гледајќи го нивниот начин на живеење, не можете, а да не забележите дека барем еднаш дневно тие споделуваат фотографии на Инстаграм, дека пишуваат барем еден коментар на Фејсбук, споделуваат статус и сл. Набљудувајќи го нивното однесување и споредувајќи го со

<sup>5</sup> <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/new-media>

начинот на кој се однесувале младите пред WEB 2.0<sup>4</sup>, лесно можете да забележите голема разлика. Пред WEB 2.0, луѓето честопати го користеа интернетот, но идејата беше поинаква, тогаш бараа информации и вести, а не ги споделуваа нивните животи и нивните ставови.

### Слободни активности во Северна Македонија

Го земаме предвид последното истражување спроведено од државниот завод за статистика во 2015 година (АНКЕТА ЗА КОРИСТЕЊЕ НА ВРЕМЕТО, 2014/2015 - СТАТИСТИЧКИ ПРЕГЛЕД: Население и социјална статистика, 2015 година) затоа што е последно истражување направено на оваа тема, со предвид дека во последните неколку години ситуацијата можеби се променила. Просечното дневно користење на време кај лица на возраст над 10 години во 2014/2015 година во Северна Македонија е дел од сликата што е дадена од најновото истражување на Државниот завод за статистика, според кое мнозинството граѓани за спиење поминуваат 36% од денот ( односно 8 часа и 44 минути). Овој број опфаќа спиење во текот на денот или навечер, но и останување во кревет поради неможност (болест, старост, инвалидитет). Активностите во слободно време учествуваат со 22% (т.е. 5 часа и 17 минути) и вклучуваат дружење, посета и примање гости, телефонски повици, забава и култура, рекреација, спорт, пешачење, планинарење, уметност, користење компјутери, читање книги или други списанија, гледање телевизија, слушање музика и многу повеќе. Треба да се земе предвид дека возрасната група која е предмет на овој труд, освен возрасните, ја сочинуваат деца над 10-годишна возраст. Домашните активности претставуваат 10% од сите други активности во текот на денот (2 часа и 25 минути). Тие ги вклучуваат следниве активности: подготовка на храна, миене садови, чистење на домот, перење, пеглање, занаетчиство, градинарство, грижа за домашни миленици, но во ова група се приклучени и други активности поврзани со домаќинството, како што се градење и поправки, пазарење и разновидни услуги, како на пример грижата за децата, учење, играње и разговор со деца и други наведени активности. Работното време учествува со 10% (2 часа и 30 минути). Земено предвид дека можеби постои главна и дополнителна работна позиција, вклучително и кратки паузи за време на работа, патување за време на работа, прекувремено работење и патувања поврзани со вработување, службени патувања, семинари и друго. Јадењето и пиењето претставуваат 9% (2 часа и 14 минути). Во групата – различни видови на лична нега, каде што процентот е 4% (56 минути) се вклучени активности што луѓето ги извршуваат за себе, на пример, лична хигиена, грижа за сопственото здравје, интимни односи, но исто така и активности кои би ги направиле, а се бесплатни за членовите на семејството, роднините или пријателите итн. Патувањата изнесуваат 4% (52 минути). Оваа група вклучува патувања поврзани со главната цел (главната цел го дефинира начинот). Тука се вклучени: патување до и од работа, патувања поврзани со едукација, патувања поврзани со купување и услуги, патувања поврзани со грижа за деца или друга грижа за домаќинството, патувања поврзани со дружење, патувања поврзани со други задоволства, т.е. забава, хоби и сл.

<sup>4</sup> term devised to differentiate the post-dotcom bubble World Wide Web with its emphasis on social networking, content generated by users, and cloud computing from that which came before. <https://www.britannica.com/topic/Web-20>.

**T-06: Просено дневно користење на времето според активностите, возрасните групи и полот, 2014/2015 година**

**T-06: Average time used per day by activities, age groups and sex, 2014/2015**

Активности	Возрасни групи / Age groups										Activities
	10-14		15-24		25-44		45-64		65+		
	мажи Males	жени Females	мажи Males	жени Females	мажи Males	жени Females	мажи Males	жени Females	мажи Males	жени Females	
Спиене	9.50	10.22	9.10	8.48	8.19	8.29	8.23	8.18	9.14	9.34	Sleeping
Слободни активности	5.30	6.22	5.39	5.31	5.05	3.53	5.28	4.26	8.08	6.39	Free time activities
Домашни активности	0.11	0.23	0.26	1.22	1.05	4.19	1.42	4.51	1.47	3.27	Domestic activities
Вработеност	0.09	0.02	0.53	0.44	4.41	3.10	3.59	2.29	0.28	0.23	Employment
Јадење и пиење	1.42	1.28	2.21	2.14	2.16	2.11	2.11	2.14	2.40	2.32	Eating and drinking
Друга лична грижа	0.53	1.00	0.59	1.10	0.56	0.57	0.52	0.52	0.57	0.52	Other personal care
Патување	0.48	0.49	1.15	1.11	1.07	0.46	0.59	0.38	0.30	0.20	Travelling
Школување	4.42	3.21	2.48	2.43	0.10	0.07	0.02	0.00	0.02	-	Study
Волонтерска работа и помош	0.02	0.00	0.13	0.00	0.01	0.00	0.11	0.02	0.01	0.02	Voluntary work and informal help
Друго	0.12	0.13	0.16	0.16	0.20	0.09	0.13	0.09	0.12	0.11	Other

**АНКЕТА ЗА КОРИСТЕЊЕ НА ВРЕМЕТО, 2014/2015 - СТАТИСТИЧКИ ПРЕГЛЕД:**  
Население и социјална статистика, 2015 година, стр. 27

спорт, рекреација и др. Образованието е покриено со 4% (46 минути). Ова вклучува редовни часови и предавања, лабораториска работа, пракса и кратка пауза помеѓу часови на училиште или универзитет, домашна работа, студирање во библиотека и курсеви за понатамошно образование. Државниот завод за статистика во 2014/2015 година по трет пат го спроведе истражувањето за користење на времето преку примерок од 2080 домаќинства анкетирани континуирано во текот на 12 месеци, од мај 2014 до април 2015 година.

Овие статистички податоци ни покажаа како изгледа еден вообичаен ден во Северна Македонија за една просечна личност, но мора да се има предвид дека ова не е ден во животот на одредена личност, туку е статистика од 2080 домаќинства, и е тука само за да ни дадат идеја за вообичаениот ден во Северна Македонија, подоцна ќе видиме подетални статистики кои ќе ни покажат подлабоко за тоа како луѓето всушност го користат слободното време.

Од она што можеме да го видиме, во Северна Македонија, луѓето освен за спиење, поголемиот дел од своето време го трошат за слободни активности. Ова е ситуацијата кај децата и студентите.

**T-12: Просечно дневно користење на времето на учениците на возраст над 15 години според степенот на образование, по активности, 2014/2015 година**

**T-12: Average time used per day of students aged 15 and over, by level of education and by activities, 2014/2015**

Активности	hours and minutes						Activities
	Основно (од 1 до 4 одделение)	Основно (од 5 до 8 одделение)	Средно образование (2,3,4 години)	Виша школа, 1 степен на факултет	Факултет, академија	Магистратура и специјализација	
	Primary school (1-4 grade)	Primary school (5-8 grade)	Secondary school (2,3,4 years)	College, 1 university degree	Faculty, academy	Master, specialisation	
Спиене	9.36	9.08	9.02	8.25	6.44	7.23	Sleeping
Слободни активности	5.01	5.37	5.17	4.08	5.44	4.08	Free time activities
Домашни активности	0.43	0.22	0.57	0.04	0.20	0.34	Domestic activities
Вработеност	-	0.02	0.05	0.38	-	-	Employment
Јадење и пиење	1.30	1.50	2.36	2.02	1.00	3.31	Eating and drinking
Друга лична грижа	1.05	1.06	1.06	0.50	0.54	2.20	Other personal care
Патување	0.50	1.21	1.14	1.29	0.47	1.38	Travelling
Школување	4.40	4.18	3.27	6.24	8.28	3.46	Study
Волонтерска работа и помош	-	0.00	0.00	-	-	-	Voluntary work and informal help
Друго	0.35	0.15	0.16	0.01	0.04	0.41	Other

**АНКЕТА ЗА КОРИСТЕЊЕ НА ВРЕМЕТО, 2014/2015 - СТАТИСТИЧКИ ПРЕГЛЕД:**  
Население и социјална статистика, 2015 година, стр. 29

Ако ги земеме предвид луѓето кои се вработени, статистиката е малку поинаква.

Од оваа табела може да се види дека часовите поминати за работа се зголемуваат и дека луѓето што работат, всушност, поминуваат повеќе време на работа. Но, стапката на невработеност во Северна Македонија е многу висока. Во Северна Македонија, според државниот завод за статистика има 949525 активно

**T-18: Просечно дневно користење на времето на вработените лица, по активности, 2014/2015 година**

**T-18: Average time used per day of employed persons, by activities, 2014/2015**

Активности	Вработени / Employed			Activities
	вкупно Total	мажи Males	жени Females	
Спиене	8.03	8.04	8.01	Sleeping
Слободни активности	4.11	4.35	3.39	Free time activities
Домашни активности	2.03	1.10	3.14	Domestic activities
Вработеност	5.28	5.48	5.01	Employment
Јадење и пиење	2.02	2.07	1.56	Eating and drinking
Друга лична грижа	0.56	0.54	0.58	Other personal care
Патување	1.02	1.05	0.59	Travelling
Школување	0.03	0.03	0.02	Study
Волонтерска работа и помош	0.02	0.03	0.00	Voluntary work and informal help
Друго	0.11	0.12	0.09	Other

**АНКЕТА ЗА КОРИСТЕЊЕ НА ВРЕМЕТО, 2014/2015 - СТАТИСТИЧКИ ПРЕГЛЕД:**  
Население и социјална статистика, 2015 година, стр. 32

население, од кои вработени се 715758 (стапка на вработеност е 42,7%) и 233767 се невработени (стапка на невработеност е 24,6%). Поради оваа висока стапка на невработеност, времето поминато во активности за слободно време во табелата погоре е многу високо.

Сега, ако ги погледнеме во табелата, каде што можеме да видиме детално за какви активности, всушност, луѓето го користат своето слободно време, можеме да имаме подобра слика за слободното време во Северна Македонија.

Кога ги анализираме овие две табели, треба да го исклучиме времето поминато за одмор, бидејќи ова време не е дел од слободното време. Луѓето за одмор поминуваат околу 27% од слободното време, што остава околу 73% за слободни активности. Можеме да забележиме дека има мали разлики во двете табели

**T-80: Структура на слободните активности на лицата на возраст од 20 до 74 години, по групи на активности, 2014/2015**

структура, %	Structure, %		
	Вкупно Total	Мажи Men	Жени Women
Телевизија, видео и DVD	40	39	41
Дружани, посетување и пријани на гости	6	5	8
Одмор	27	26	28
Шетани, пешачење	2	2	2
Читани книги и списанија	7	8	6
Радио и музика	0	0	0
Хоби и игри	1	1	0
Спортување	1	2	1
Религиозни активности	1	1	1
Друга, неспецифицирано	0	0	0
Друга работа со компјутер	9	10	7
Телефонски разговори	5	6	4
Забави и култура	1	0	1
Компјутерски и видео игри	0	0	0
Уметност	0	0	1
<b>Вкупно слободно време %</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>

**T-79: Структура на слободните активности на лицата на возраст над 10 години, по групи на активности, 2014/2015**

структура, %	Structure, %		
	Вкупно Total	Мажи Men	Жени Women
Телевизија, видео и DVD	37	36	38
Дружани, посетување и пријани на гости	6	5	7
Одмор	26	25	27
Читани книги и списанија	2	2	2
Шетани, пешачење	8	7	6
Радио и музика	1	1	0
Хоби и игри	1	1	1
Спортување	2	3	1
Религиозни активности	1	1	1
Компјутерски и видео игри	1	1	1
Друга работа со компјутер	10	11	9
Друга, неспецифицирано	5	5	4
Телефонски разговори	1	1	1
Забави и култура	1	1	1
Уметност	0	0	1
<b>Вкупно слободно време %</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>

**АНКЕТА ЗА КОРИСТЕЊЕ НА ВРЕМЕТО, 2014/2015 - СТАТИСТИЧКИ ПРЕГЛЕД:**  
Население и социјална статистика, 2015 година, стр. 115

затоа што во првата се вклучени деца, па затоа има индикатори за играње видеоигри и трошење повеќе време во спортување. Но, во втората табела каде што децата се исклучени можеме да видиме дека луѓето користат повеќе време за гледање телевизија, што опфаќа помалку време поминато за спорт.

И во двете табели на второ место по ТВ, Видео и ДВД е употреба на компјутери, но мора да земеме предвид дека во овие статистики спаѓаат луѓе до 74 годишна возраст, па ако претпоставиме дека луѓето над 55 години не користат компјутери, тоа многу повеќе го намалува бројот. Ако ја анализираме групата луѓе помеѓу 20 и 40 години, ќе откриеме дека времето поминато за ТВ, Видео и ДВД може да биде дури и пониско од времето поминато за компјутерска употреба. Денес, употребата на компјутер не е ограничена само на вистински компјутери, туку и на паметни телефони, бидејќи паметните телефони ги имаат сите можности што ги има компјутерот, а тоа доведува до тоа употребата на компјутерот да биде достапна за корисниците во секој дел од денот и тоа ги прави нив постојано активни, ова го зголемува времето за употреба на компјутер, иако оваа употреба не е концентрирана во еден дел од денот, таа се распределува во текот на целиот ден. Кога мислиме на телевизија, видео и ДВД во денешниот свет, мислиме на нешто друго за разлика од тоа како сме размислувале во минатото. Денес, овој вид на забавни активности се поврзани со интернетот. Имаме ТВ со побарувачка (TV on demand), имаме ТВ по преглед (pay-per-view TV) и имаме видеостраници кои ни овозможуваат многу интересни содржини, така што дури и класичната телевизија е сменета, а тоа значи дека во табелите погоре, насекаде каде што вели ТВ, Видео и ДВД можеме да го сметаме тоа време и како време поминато на компјутер. По сите овие анализи, мора да кажеме дека луѓето се многу посветени на медиумите и дека ова е еден голем дел од нивниот живот, така што сигурно мора да има влијание.

## Статистика

Од набљудувањето направено од страна на некои интернет-страници, можеме да видиме колку се променети бројките кај корисниците на интернет и социјалните мрежи во последните 15 години.

*Кориснициите на интернет во Северна Македонија, Црна Гора и Албанија едноставно го сакаат Фејсбук, со скоро 90% од нив имаат сметки на Фејсбук, земено според глобалната статистичка база на податоци што ја одржува интернет-страницата Web Stats.*

*Од 2,1 милиони Македонци, околу 1,05 милиони или 50,9% користат интернет. Неверојатен број од нив, или 878 300 имаат профили на Фејсбук, што покажува статистиката.<sup>5</sup>*

<sup>5</sup> <http://www.balkaninsight.com/en/article/macedonians-montenegrins-albanians-glued-on-facebook>

ГОДИНА	КОРИСНИЦИ	НАСЕЛЕНИЕ	НАСЕЛЕНИЕ ВО %	ИЗВОР НА ИНФОРМАЦИИ
2000	30,000	2,016,060	1.5 %	ITU
2002	100,000	2,016,060	5.0 %	ITU
2006	392,671	2,056,894	19.1 %	SSO
2010	1,057,400	2,056,894	51.0 %	ITU

Земја	Население (2015)	Интернет корисници, 31.12.2014	Население во %	Корисничка табела %	Фејсбук 31.12.2014
Северна Македонија	2,069,172	1,280,132	61.9 %	2.2 %	962,780

*Статистика за користење и население на Интернет.<sup>6</sup>*

Според табелите што ги гледаме, бројот на корисници на интернет во Северна Македонија постојано расте и може да се забележи значително зголемување во 2010 година, што се должи на почетокот на користењето на социјалните мрежи во секојдневниот живот. Голем дел од овие бројки припаѓаат на млади корисници и овој број сè уште се зголемува, бидејќи пристапот до интернет станува сè полесен преку новите уреди што се измислуваат скоро секој ден.

Шери Туркл, професор во Институтот за технологија во Масачусетс и автор на „Сами заедно“, вели дека како што технологијата станува сè поинвазивна, нашата врска со неа станува поинтимна, давајќи ѝ ја моќта да влијае на одлуките, расположенијата и емоциите. (Туркл, 2011: 1)

Според статистиката за 2018 година преку податоците на државниот завод за статистика, во првото тримесечје од 2018 година, 79,3% од домаќинствата имаат пристап до интернет од дома. Учеството на домаќинствата со фиксна широкопојасна врска во вкупниот број домаќинства е 70,4% во 2018 година. Во првиот квартал на 2018 година, 79,2% од вкупното население на возраст од 15-74 години го користеле интернетот, а 68,7% користеле интернет секој ден или скоро секој ден. Мобилните телефони или паметни телефони, се најкористениот уред за пристап до интернет, од 81% од корисниците на интернет во овој период, а најмногу меѓу лицата на возраст од 15-24 години (91,8%). 74.9% од луѓето користеле компјутери, лаптопи, паметни телефони, таблети или други преносни уреди на работа.<sup>7</sup>

## Влијанието на социјалните медиуми врз младите во Северна Македонија

Според сè до сега, им посветуваме цел дел на младите, бидејќи тие се најпосветените корисници на социјалните медиуми. Социјалните мрежи, кои овозможуваат споделување, комуникација, податоци и информации, влијаат на секој сегмент кај сите возрасти, како резултат на привлечните можности што ги нудат; тоа ги прави поединците зависни од виртуелниот свет. Поединци постојано

<sup>6</sup> <https://www.internetworldstats.com/euro/mk.htm>

<sup>7</sup> [http://www.stat.gov.mk/PrikaziSoopstenie\\_en.aspx?rbrtxt=77](http://www.stat.gov.mk/PrikaziSoopstenie_en.aspx?rbrtxt=77)

користат: Фејсбук, Твитер, МајСпејс, Гугл +, Пинтерест ... итн., Зависноста од социјалните мрежи се изразува како зависност од социјални медиуми. Кирик вели дека зависноста од социјалните медиуми најмногу ги погодува младите. Економските проблеми, психолошките проблеми и физичките недостатоци предизвикуваат поединците да избегаат од реалниот свет и да се засолнат во виртуелниот свет. Сепак, оваа состојба доведува до влошување на социјалните односи со родителите, а и фактот дека тие самите не ги поседуваат не можат свесно да ги насочат своите деца. Тоа се главните причини кои предизвикуваат зависност од социјалните медиуми. Иако социјалните медиуми се опишани како неконтролирано време и поради неможноста да се спречи пристапот, не е утврдена конечна дијагноза за овој проблем. Затоа, тешко е да се наведе едно лице дека е зависник од социјалните медиуми. Индивидуата која е зависна од социјалните медиуми доаѓа до тој момент да се оддалечи од социјалниот живот со тоа што ќе ја изгуби разликата помеѓу вистинскиот и виртуелниот свет. (Кирик, 2013: 97-98)

Како што можеме да видиме од статистиката, бројките за корисниците на интернет се многу големи, така што ова е директно поврзано со начинот на кој сега ги живееме нашите животи. Да земеме на пример, нормален ден од животот на една млада личност. Денот започнува со будење и вклучување телефон за да провери што е ново на Фејсбук и Твитер, кој каде бил, кој што напишал и што се случило ново во светот. Потоа, тој/таа продолжува на Инстаграм само за да види кој се обележал себеси и на која фотографија, да коментира за сè и да притиска „ми се допаѓа“ на објавите, сè ова е скоро задолжително. Потоа, за време на училиштето, се зголемува вознемиреноста дека можеби се испушта нешто. Постои синдром наречен ФОМО (страв од испуштање – FOMO – fear of missing out), тој станува се присутен во животот на младите. Овој страв е предизвикан и од социјалните мрежи.

*Познајќи е како ФОМО или „страв од испуштање“ и се однесува на мешавината на вознемиреност, несоодветност и иријација што може да се расламне додека ги прелистуваме социјалните медиуми како: Фејсбук, Твитер, Фускввер и Инстаграм. Милионите ѝораки на Твитер, ажурирања на сџајуси и фотографии овозможуваат возбудлив преглед на секојдневните животи и активност на пријателите, „непријателите“, соработници и врсници.<sup>8</sup>*

По училиште, тој/таа присуствува на настан, кој, се разбира, го предложил Фејсбук и ги споделува фотографиите од тој настан на Инстаграм, додека споделува животни твитови на Твитер. Со секое менување на неговата/нејзината позиција во градот, исто така, мора да се направи споделување на локацијата. Денот завршува со одјавување од кревет и спиење.

Младите постојано ги следат трендовите и дури не забележуваат колку многу се променуваат нивните животи. Тие станаа зависни од социјалните мрежи, дури и без да го забележат тоа. Денес родителите ги казнуваат своите деца со

<sup>8</sup> <https://www.nytimes.com/2011/04/10/business/10ping.html>

тоа што им забрануваат пристап до интернет, така што децата се чувствуваат исклучени од онлајн заедницата и навистина сметаат дека ова е најстрашна казна. Да не се дел од таа заедница ги тера да се чувствуваат како отпадници, што исто така е дел од ФОМО-синдромот. Младите во Северна Македонија ги имаат сите овие симптоми, а нивниот живот е засегнат од социјалните мрежи, како и кај секое друго дете во светот.

Наскова во својот есеј ќе напише дека медиумите имаат големо влијание во обликувањето на ставовите во животот на децата и младите и тоа е еден од факторите преку кои младите се запознаваат со моралното постапување во општеството. Медиумите значат појава на неред, неизбежни, примамливи, тие ги окупираат младите луѓе и тоа особено го прави телевизјата и интернетот. Преку медиумите, младите се запознаваат со општеството, тие се запознаваат едни со други и учат за самите себе, ги учат основните принципи и правила на социјализација. Медиумите создаваат еден посебен, паралелен свет, дигитален, електронски, виртуелен, медиумски свет или медиумско општество во кое живеат младите. Медиумите покажуваат, пренесуваат и произведуваат многу неморални контексти, дела, моралот и етиката во медиумите честопати се отсутни и тоа има големо влијание врз психиката и социјалната состојба на младите. (Наскова, 2012: 20)

Како што споменавме претходно, Северна Македонија е мала земја, така што, сè што се случува се случува во мали размери, затоа не можеме да имаме големи бројки, но процентот на тие бројки е многу голем, на пример фактот дека повеќе од половина од населението користи Фејсбук, значи дека Фејсбук станува најголема заедница во Северна Македонија. Младите го користат ова како за позитивни, така и за негативни работи. Позитивната употреба на оваа алатка е тоа дека секогаш кога имаат некои проблеми им се обраќаат на сите свои пријатели со цел да најдат решение и во најголем дел од времето навистина го изнајдуваат тоа решение. Поради политичката состојба во Северна Македонија и промените во образовниот систем учениците од средните училишта и универзитетите беа многу незадоволни, па решија да создадат свое движење што ќе им помогне да го решат овој проблем и да го изнесат образованието на вистинскиот пат. Тие создадоа две различни заедници на социјалните медиуми наречени: 1. Средношколски пленум и 2. Студентски пленум. Целта на овие две заедници беше да се создадат протести против новиот систем и да се обидат да го променат. И двете заедници имаат страници на Фејсбук и според нивните страници Средношколскиот пленум има 14.634 лица кои ја следат својата страница и повеќето се активни корисници и учесници на протестите, а Студентскиот пленум има 23.769 следбеници, каде што исто така повеќето се активни корисници и учесници. Овие заедници успеаа да создадат масовни мирни протести што траеја повеќе од еден месец и успеаа да ја постигнат својата цел и да го вратат образовниот систем како што беше претходно.

За негативната употреба на социјалните мрежи и како таа негативна употреба влијае директно врз младите, можеме да видиме од сите неприлагодени содржини според возраста на тие страници и како младите се изложени на оваа содржина без никаков филтер што може да го спречи тоа да се случува. Децата

учат агресивни ставови и однесувања, затоа што гледаат емисии и филмови кои прикажуваат такво однесување. Тие развиваат страв од тоа да дека може да бидат жртви на насилство. Повеќето програми што ги гледаат и слушаат им испраќаат погрешни перцепција дека во секој конфликт мора да има победник и губитник, со што се тераат да веруваат дека насилството е успешно средство за решавање на конфликтите. Децата се изложени на сето ова и се чини дека ниту едно тело не се грижи доволно за да најде трајно решение за овој проблем.<sup>9</sup>

Кирик исто така додава дека, денес човештвото е полно со спротивност; затоа што станува несоодветно за хегемонијата на глобалните сили со тоа што останува незапознаено со социјалните елементи што го вреднуваат, а се чувствува слободно и со неограничена употреба на можностите кои ги нуди новата технологија. Контрадикторноста помеѓу оваа слобода и заробеништво го прилагодило човекот во личност што заборава, без меморија за иднината. Неуниверзалната, глобализирачка индивидуа; ја создаде реакцијата на глобалните сфери до оваа точка; но, не успеа да го добие глобалниот производ од инвазијата на глобалната моќ. Социјалните медиуми придонесоа во реализацијата и така ја префрлија индивидуата во поинаква ситуација отколку што реално е. (Кирик, 2015: 156)

Многу од децата и младите луѓе поминуваат голем дел од своето време на социјалните мрежи користејќи ги лаптопите или нивните телефони и тие така се оддалечуваат од светот. Тие стануваат затворени во себе и не сакаат да комуницираат со другите. Од набљудување може да се каже со сигурност дека во денешно време децата се запознаени со сите најнови уреди штом ќе излезат и тие веднаш ги користат. Небрежноста од страна на родителите не создава никакви бариери за децата да можат да поминуваат што повеќе време на социјалните мрежи, онолку колку што сакаат, а тоа води кон отуѓување. На крајот имаме деца кои не сакаат да излезат и да играат, не е дека можеби не посакуваат, туку тие едноставно не знаат како да го сторат тоа, нивното чувство за интеракција е поврзано со социјалните мрежи, а не со човечкото битие. Тие со задоволство би останале дома и би објавувале или би означувале или би споделувале што прават, дури и да не прават ништо, отколку да излезат и всушност да ги прават работите што велат дека ги прават. Здравковска ќе напише дека интеракцијата на младите преку социјалните мрежи стана неоспорен дел од нивното секојдневие. Во процес на комуникација и размена на информации преку социјалните мрежи младите луѓе, во исто време, се корисници и најверната публика. Како резултат на ова, таканаречената пресметка што ги исклучува директните контакти, разговори и состаноци во реалниот живот се сведени на минимум. (Здравковска, 2012: 1)

### **Општо влијание на медиумите врз луѓето во Северна Македонија**

Историскиот процес на пренесување од минатото до денес, дефиниран од сите елементи на јазикот, мислата, вербата, уметноста, емоцијата и мислата кои се валидни во едно општество и стануваат потсетници за тоа; е социјална динамика што треба да се пренесува од минатото на следните генерации. Не е

<sup>9</sup> <http://www.med.umich.edu/yourchild/topics/tv>.

можно да се заклучи концептот на култура, независно од елементите на јазикот и историјата. Дегенерацијата што ќе се појави во која било од овие елементи носи отуѓување на културата од тоа општество. Денес глобализацијата се случува преку текот на културата кон општествата. Со цел подетално да се осврнеме на концептот на културата; важно е да се разбере како културата се перцепира денес и како таа влијае на најмалата единица на општеството. (Кирик, 2015: 137)

Медиумите имаат големо влијание врз луѓето во Северна Македонија и тоа се гледа од навиките кај активностите во слободното време што ги развива оваа нација. Времето посветено на медиумите се зголемува, тоа е само едно од лесно забележливите директни влијанија. И ова е само едно од влијанијата на медиумите, во редот на многу други, како што се јазични промени - употреба на многу одамна заборавени турски зборови и употреба на меѓународни зборови, наместо македонски зборови за работи од секојдневието; модни влијанија - следејќи ги светските трендови во модата и покрај традиционалниот моден стил; адаптација на нови обичаи и нивно спроведување во нашата традиција - на пример, свадбени обичаи, нетрадиционални за нашата земја прифатени од народот и нивно употребување кога се прават свадби, како свадбениот марш, девериците, правење ергени и девојчински забави пред самата свадба, одморот наречен меден месец итн; музички влијанија - преферирање на странска музика над македонска музика и следење на новите трендови при создавање новокомпонирана македонска музика; Овие, но и многу други влијанија се директни влијанија од страна на медиумот во сите свои форми и тие се незапирливи затоа што медиумите станаа можеби најголемиот дел од животот на секоја личност во Северна Македонија.

### **Заклучок**

Како заклучок, можеме да кажеме дека луѓето во Северна Македонија се нераскинливо врзани со социјалните медиуми и дека социјалните мрежи се дел од нивниот живот. Колку и да не сакаме да признаеме дека социјалните мрежи се начин на живот, тие навистина се. Да, тие имаат негативно влијание врз младите, но исто така е важно и позитивното влијание. Како што многу работи во животот имаат две страни, и негативни и позитивни, така и тука, но за жал не можеме да ја исклучиме негативната страна, барем не сè уште. Мораме да работиме на промовирање на позитивните влијанија, како што се лесната комуникација, лесниот пристап до информациите и споделувањето на истите, како и споделувањето на нашите ставови и допирањето до многу други корисници. Но, ние исто така мора да работиме на намалување на влијанието на негативните аспекти или дури и да се обидеме да ги исклучиме целосно, ако е можно. Најголем дел од заштитата на младите од негативните аспекти на социјалните мрежи лежи кај родителите, тие се оние кои мораат да се погрижат нивните деца да не бидат изложени на негативното влијание и да најдат начини како да го направат тоа да биде возможно.

Социјалните мрежи го олеснуваат животот, тоа е сигурно, па и споделувањето информации со остатокот од светот стана толку лесно деновиве благодарение на нив. Светот е целосно трансформиран, уште од измислувањето на социјалните мрежи и тоа не можеме да го негираме, новите генерации се деца на ерата на социјалното вмрежување и нивните животи ќе бидат длабоко поврзани со социјалните мрежи, како некогаш во времето кога беше измислена телевизијата и потоа никој не можеше да го замисли својот живот без телевизор, така е и денес со социјалните мрежи и нивното влијание врз животите на луѓето.

Во Северна Македонија, како и во остатокот од светот, трендовите доаѓаат и си одаат, некогаш тоа беа спортови, потоа телевизија, сега социјални мрежи и којзнае кој ќе биде следниот тренд. Но, она што е тука и сега, е она што можеме да го анализираме и тоа и го направивме. Од нашето истражување може да се види дека луѓето, зависно од нивната старост или статусот на вработување, имаат простор за активности во слободното време и дека поголемиот дел од времето имаат исти навик и споделуваат слични активности. Ако одиме според математичката поделба на денот имаме 8 часа спиење, 8 часа работа и 8 часа слободно време, можеме да кажеме дека во Северна Македонија општата слика е помалку или повеќе слична на оваа равенка. Фактот дека стапката на невработеност е висока го намалува работното време, но за луѓето што работат - случајот е таков. Од тие 8 часови слободно време луѓето користат 5 часа за слободни активности, што го прави македонското население да има многу време за задоволство. Како што споменавме и претходно, бидејќи Северна Македонија е толку мала земја, понекогаш не дава исти можности како големите земја. Значи, луѓето надвор од главниот град немаат можност за кино или во многу случаи ниту за театар, опера или балет, така што ова додава и во медиумскиот сегмент.

Луѓето во Северна Македонија можеби не се многу по број, но процентот е голем, а употребата на социјалните мрежи, и медиумите воопшто, е скоро 100% и преку протестите што младите ги создадоа и успеаја да ги постигнат своите цели, тие само ја докажаа моќта на социјалните мрежи и дека доколку се стават во добра употреба ефектот може да биде огромен.

Од сè што видовме, состојбата во Северна Македонија, кога се изразува преку бројки, покажува дека луѓето посветуваат многу време за активности во слободно време, кои активности поголем дел од времето вклучуваат некаков медиумски извор, така што влијанијата на медиумите се присутни и видливи.

### Користена литература:

- (2015). АНКЕТА ЗА КОРИСТЕЊЕ НА ВРЕМЕТО, 2014/2015 - СТАТИСТИЧКО ПРЕГЛЕД: Население и социјална статистика, 2015 година.
- Здравковска, С. Д. (2012). МЛАДИТЕ ВО ФЕЈСБУК КОМУНИКАЦИЈАТА. 8.
- Јакупи, А. (2019). *Користење на информатичко-комуникациски технологии во домаќинствата и кај поединци, 2019 година*, Скопје: Државниот завод за статистика
- Наскова Л. (2012). *НЕКОИ ОПШТЕСТВЕНО-МОРАЛНИ СТАВОВИ НА ДЕЦАТА И МЛАДИТЕ СО НАРУШУВАЊА ВО ОДНЕСУВАЊЕТО ВО ОСНОВНИТЕ УЧИЛИШТА*. Штип: Универзитет „Гоце Делчев“.

- Али Мурат Кирик, N. A. (2015). Sosyal Medyanın Kültürel Yabancılaşma Olgusundaki Rölü. In A. B. Ali Murat Kırık (Ed.), *Sosyal Medya Araştırmaları 2* (p. 286). İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Алхузер, Л. (2001). Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation). In *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York: Monthly Review Press.
- Кирик, А. М. (2013). Gelişen Web Teknolojiler ve Sosyal Medya Bağımlılığı. In A. B. Ali Murat Kırık (Ed.), *Sosyal Medya Araştırmaları 1* (p. 335). İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Левис Ј. (1990). Are you receiving me? In *UNDERSTANDING TELEVISION*. London: Routledge.
- Томас Беркер, М. Н. (Ed.). (2006). *Domestication Of Media And Technology*. Berkshire, England: Open University Press. Retrieved 256
- Туркле С. (2011). *Alone together*. New York: Basic books.
- Холмс, Д. (2005). *Communication Theory: Media, Technology and Society*. London: Sage Publications.

### Интернет извори:

- (2018, October). Преземено од Oxford Dictionaries: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/media>
- <https://en.oxforddictionaries.com/definition/media> (пристапено на 5.10.2018)
- <https://ernestbarbaric.com/value-of-traditional-media-in-a-digital-world/> (пристапено на 7.1.2019)
- <http://www.med.umich.edu/yourchild/topics/tv> (пристапено на 3.3.2019)
- <https://www.internetworldstats.com/euro/mk.htm> (пристапено на 25.12.2018)
- <http://www.balkaninsight.com/en/article/macedonians-montenegrins-albanians-glued-on-facebook> (пристапено на 5.2.2019)
- <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/new-media> (пристапено на 5.12.2018)
- Барбарик, Е. (2018). *Value of traditional media in a digital world*. Преземено од Ernest Barbaric: <https://ernestbarbaric.com/value-of-traditional-media-in-a-digital-world/>
- Бојси, К. (2010). *Television and Children*. Преземено од Michigan Medicine - University of Michigan : <http://www.med.umich.edu/yourchild/topics/tv>
- Ворхам, Ј. (2011, April 9). *Feel Like a Wallflower? Maybe It's Your Facebook Wall*. Преземено од The New York Times: <https://www.nytimes.com/2011/04/10/business/10ping.html>
- Македонија (FYROM)*. (2010, June 30). Преземено од Internet World Stats: <https://www.internetworldstats.com/euro/mk.htm>
- Марушиќ С. Ј. (2011, September 27). *Macedonians, Montenegrins, Albanians Glued to Facebook*. Преземено од Balkan Insight: <http://www.balkaninsight.com/en/article/macedonians-montenegrins-albanians-glued-on-facebook>
- Користење на информатичко-комуникациски технологии во домаќинствата и кај поединци, 2019 година*. (2018, Октомври 22). Преземено од Државниот завод за статистика: [http://www.stat.gov.mk/PrikaziSooopstanie\\_en.aspx?rbrtxt=77](http://www.stat.gov.mk/PrikaziSooopstanie_en.aspx?rbrtxt=77)
- Тумановска М. (2014, January 29). *Преку социјалните мрежи го младиите и неодредени гласачи*. Преземено од Радио Слободна Европа: [https://www.slobodnaevropa.mk/a/25246439.html?utm\\_source=daily.mk&utm\\_medium=daily.mk](https://www.slobodnaevropa.mk/a/25246439.html?utm_source=daily.mk&utm_medium=daily.mk)
- Нови медиуми. (2018). Преземено од Cambridge Dictionary: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/new-media>



# TOWARDS THE EIGHTH ISSUE OF ARS AKADEMIKA

The eighth issue of the *Ars Akademika* performing arts international scientific journal is published in the time of the global pandemic and the general crisis in culture worldwide. The social context additionally motivated us to be persistent in order to be able to contribute significantly to the improvement of the scientific and the cultural thought, especially in the field of the performing arts. The performing arts, at this specific time, belong to the most endangered groups – due to the recommendations of the health experts, there is no possibility of a direct contact – and this is the main ground from which a performing work of art is born. Naturally, the topic of the issue was set long before the health crisis, yet its applicability has proven to be focused on changing the medium of play and the manner in which the contemporary performing arts, as well as the theorists and the educators in the field, can contribute to improving the working conditions. Media in contemporary culture have a huge impact on arts, especially on performing arts. This very issue of the *Ars Akademika* magazine is dedicated to the relationship between media and performing arts from several key positions: influence of media on emergence and on development of performing arts; new media and performing arts; performing arts and the approach to the media in the presentation process. Due to the fact that the journal focuses on the teaching staff and the academic staff in the field of the performing arts, what, as an editor, makes me happy about the issue particularly is the great interest of the younger fellow doctoral researchers to contribute their papers to the journal. The magazine opens with Aleksandra Pavlova's exceptional study: "Theatre in the Age of Digital Media", a research that shows how the world practice deals with the digital media and the Internet space and the possibilities offered by the new media in relation to the theater. About the manner in which the spectator (the second most important factor in the theatrical art, besides the actor) behaves in the new digital space, writes Hristina Cvetanoska in her study "The Spectator in the Digital Performing Space". In this way, the complete image of the new media, the actors and the viewers can be set, and, at the same time, a new research can be motivated through the

analytical study of Bojan Lazarov on “Role of Data Analytics and Visualization in Development of Actors’ Body Articulation.” Since every scientific paper should be able to be applied to the specific paradigm, about this very issue, I think it is especially important that there are two studies for two specific performances: “Longing for Realism: “*He and She*, A Study Draft” by Sasho Dimoski and Dean Damjanovski and “The ‘Saint Sava’ Case in the Yugoslav Drama Theatre in Belgrade – The Impact of the Political Context on the Reception of a Theater Play” by Kristina Lelovac. The former is important because it was produced online during the pandemic, regarding all recommendations, and the latter, because it is one of the most important plays in our wider cultural and social context. The issue (in Macedonian) is ends in the exhaustive study of Ali Murat Kirik and Nikola Nastoski on “Media and Its Influences on People in North Macedonia”, a slightly broader topic, which may help every reader and researcher to gain insight into the media space situation. A novelty of the issue is the “Other Voices” section, published only in English, which includes two studies of our colleagues from abroad – the study of “Karagoz” by Mirsada Suljić and “Cultural Paradox: Bulgaria–Europe” by Miroslava Kortenska. We wanted, in a single place, to be able to present papers that can help in both the educational and the research process.

Like the previous issue, this issue, too, is published bilingually (in both Macedonian and English). It should be noted that all papers are reviewed anonymously by reputable experts in the field. Thus, on this occasion, I thank the reviewers and all collaborators, the Faculty of Dramatic Arts – Skopje for the support it gives us permanently, as well as the “St. Cyril and Methodius” University for the financial support.

The idea of the authors of the magazine is for it to become one of the most important magazines related to the scientific verification of the performing arts and for it always to be contemporary and up-to-date.

I wish you a pleasant reading; may it motivate you for further research and may it always be on your reading list.

Ana Stojanoska

# THEATRE IN THE AGE OF THE DIGITAL MEDIA

## Abstract

The evolution of the new technologies and media in the digital age has had a profound impact on the theatre as a specific area of art and culture. The new technologies and media have enabled the creation of completely new forms of art, mainly within the digital culture. The rapid and widespread expansion of the Internet, the development of new personal communication devices and the emergence of social media have caused radical changes in the distribution channels of cultural products based on their digitization and dematerialization.

The purpose of the essay is to examine the aspects of the technological advances in the digital age and their impact on the performing arts, namely the theatre. We will look into the evolution of the new complex theatre arts starting from the first multimedia experiments in the late 1950s to the digital interactive virtual theatre platforms today. In doing so, we will start with the awareness that the use of virtual technology not only allows to change the space of the play in the theatre building, but also creates a new form of communication with the audience inside or outside the theatre. The first theatre to become a leading concept as a combination of a play and cinema, i.e. live actors and film, appeared in Prague, the Czech Republic in 1958, and was presented for the first time at Expo 58 in Brussels. It, essentially, still exists and is called LaternaMagika.

Using examples of specific theatre productions worldwide, we are going to try to answer the question to what extent digital technologies and media, directly or indirectly, will affect the concept of theatrical production and what their impact is on the audience watching a particular theatrical performance. That is, whether and to what extent the theatre will remain preserved in its classical appearance or will it become a „virtual game” in which its basic characteristic – the direct contact with the audience – will be lost?

**Keywords:** Theatre, digital media, hypertext, virtual reality, digital culture.

---

**Aleksandra Pavlova**

UKiM Faculty of Dramatic Arts - Skopje

## Introduction

Historically speaking, one of the key roles of theatrical and performing arts, is to challenge the audience to look beyond *the visible*. Relying on their own skills and techniques, performing artists present to the audience a certain reality which the viewers can somehow relate to. Being aware of *the invention of the situation* (Luzina, 1998: 174), the audience enters a dimension created by the performers and together with them looks at the world from a different angle. In this sense, we would say that a theatrical performance is an intervention in reality and is itself a *parallel reality* or a *clip* in the direct reality. Hence, the use of electronic and digital technology within the theatre, in fact, is an artistic intervention in the theatrical performance as a *parallel reality*, i.e. a kind of *hypertext*<sup>1</sup> in the play itself.

In recent years, digital art has imposed this concept to unprecedented limits. Through various instruments of interactive video and audio technology, it is now possible to “deceive” the viewer’s senses that lead them into the fictional world, i.e. by changing the audience’s perceptions, a “different” convincing reality is created. What the theatre once accomplish by accepting *the invention of the situation* by the audience is now achieved by technical means.

New media often show their best aesthetic potential through the works of performing arts. It often happens that they “occupy” the central stage and turn the performance into something more than a display of technical virtuosity. Therefore, questions inevitably arise, such as: Can the new media open new horizons for the theatre or do they reduce its scope? Are the new media changing the relationship between the performer and the viewer by pushing the audience back to the position of a passive recipient?

The evolution of new technologies and media in *the age of electronics* has had a huge impact on the theatre as a specific area of art and culture. In particular, their work should be emphasized in two segments: first, the way in which theatre is created and, second, the way theatre art is delivered to the audience. In the first case, new

---

<sup>1</sup> A hypertext is a text that contains links to other texts. The term was coined by Ted Nelson around 1965. HyperMedia is a term used for a hypertext that is not limited to a text: it may include graphics, video, or sound, for example. A hypertext refers to a word, phrase, or piece of text that can be linked to another document or text. The basic idea of a hypertext system is that it allows for non-sequential or nonlinear reading. The result is a multidimensional document that can be “read” by tracking different paths through it.

technologies and media have enabled the creation of completely new forms of art, mainly within the framework of the digital culture. In the latter case, the rapid and extensive spread of the Internet, the development of new personal communication devices and the emergence of social media have caused radical changes in the distribution channels of the cultural products based on their digitalization and dematerialization. This technological advancement not only inspires the creation of new art forms, but it also affects the presentation of the other traditional arts, especially by providing multimedia experiences and interactivity.

Hence, with the advent of the new technologies, the theatre has gained unprecedented opportunities. The duration of the play has been expanded, allowing it to be strengthened by the use of the technical devices. The scene lost its specific address by entering a new field of involvement of the audience – the virtual.

Using examples of specific theatrical productions, we will try to answer the question to what extent digital technologies and media, directly or indirectly, will affect the concept of theatrical production and what their impact is on the audience that watches sees a particular theatrical performance. That is, whether and to what extent the theatre will remain preserved in its classical appearance or will it turn into a “virtual game” in which its basic feature will be lost, and that is *the direct contact* with the audience.

These dilemmas about the fate of the modern theatre under the influence of the digital media are a challenge for many researchers and theatre and media theorists, so some of their insights are the starting point for our analysis.

Thus, the aim of this paper is to consider the aspects of the technological progress in the digital age and their impact on the performing arts, focusing solely on the theatre. I will try to explain to what extent the use of the virtual technology allows changes of the space of the performance in the theatre buildings and what new form of communication virtual technology creates with the audience in or outside the theatre. To that end, we will look at the evolution of the new theatrical complex art from the first multimedia experiments in the late 1950s to the digital virtual interactive theatre platforms today.

### **Theatre Space and Virtual Technology**

The main feature of the theatre, as an art form, is its *direct contact* with the spectator. Part of this contact is the special atmosphere of the stage space, which conveys the main idea of the play to the viewer. The use of virtual technology not only does it allow to change the space of the performance in theatrical buildings, but also creates a new form of communication with the audience in the theatre or outside of it. “The basic theatrical spatial and expressive means are modernized and, in that way, both the acting and the director’s concept change.” (Stojanoska, 2018: 188). The viewers are themselves involved in the game world, which means there are new opportunities for a direct contact within the play and its performers. “In the post-director theatre, the idea of the director as the author of the play is destroyed

and the collective authorship is set as dominant.” (Stojanoska, 2018: 189).

Contemporary directors and set designers are trying to discover new possibilities of technology to enrich the verbal idea. For example, *video mapping* technology is used to create illusions of a three-dimensional virtual space in which one scene can be easily created and replaced with another one, without the use of complex and expensive decorations. This performance on the edge between theatre and cinema sets a precedent for a new genre phenomenon.

Actors are required to have a specific approach to role-playing in such a defined scenographic environment. If, traditionally, scenography allows us to feel the theatrical space as the initial environment of existence, then *video mapping*, which immediately changes one space into another, creates clear associations in the “clip consciousness” of the modern person. The media content on the Internet, which users are accustomed to and which force them to jump from one topic to another to see many illustrations, to react to countless parallel information, and to do something in that space themselves, also contributes to this. This kind of media “training” is being formed by this new audience, ready to see the new experiments in the theatre.

At the same time, electronic technology makes it possible to create a “democratic” theatrical language, understandable to most PC users. The most common form of representation of the modern theatre in society is its presentation on the Internet. The better the theatre’s website, the easier it is for the viewers to find their way into its space and engage in the interactive connection it offers. And in that space, the user moves in the realm of fantasies; virtual technologies not only entertain, but also create a field to experiment and actualize social problems.

In this sense, every theatre is interested in expanding the circle of its sympathizers, so it is important to create a vivid interactive image of its activity, to which, thanks to the technologies, it would be easy for everyone to get involved. Organizing various festivals and competitions for those who might be interested in working with a camera, stage design, sound, light and short video recordings for performances and repertoire, the theatre offers huge opportunities for professionals, amateurs and volunteers. This creates a feeling of deeper participation in the theatre environment. This experience allows you to see the work of the theatre from the inside, which gives the person a certain “package” of knowledge and understanding of theatrical art through the prism of its own experience on the Internet.

Lately, the term *virtual theatre* has been increasingly used. Many theatres supplement their web pages with virtual guest appearances in the hallways of their theatres, and offer to view excerpts from their plays. Many sites today have the opportunity to view performances online. The authors of such projects assure us that this is a social program aimed at the general availability of theatre for different kinds of audiences.

### **Introduction of New Technologies in Modern Theatre**

The observation of the historical process of introducing new technologies in modern theatre and the resulting transformations in the theatre space illuminate the transformation of the theatre from its earliest form as a ritual theatre to today's mediated theatre.

At the end of the 19<sup>th</sup> century, when the cinema appeared, many were convinced that the theatre as a genre would soon be extinct. However, as painting did not disappear with the advent of photography, theatre, faced with the intense development of digital media, managed to find new ways to engage with viewers.

In the middle of the 20<sup>th</sup> century, there was a powerful development of electronic technology. At first, it was used for military purposes and science, but quickly became the interest of artists who had the opportunity to expand their field of creative arsenal, blurring the boundaries of genres, thanks to the technical means previously unaddressed in art. Unlimited technical possibilities allow modern art to engage in the most diverse problems of our time, creating new areas of experimentation, connecting different genres of art into a single product.

The introduction of the electronic technology in the theatrical practice is not a recent invention. Three-dimensional models and three-dimensional photographs have long been used in the history of theatrical architecture. The first multimedia experiments date back to the 1890s. Their evolution had gone through similar stages wherever carried out. In the first phase, a narrator of is added, to the silent film; in the second phase, a projection in the background of the theatre scene is combined with live actors; in the third phase an alternate screening of films and events on the stage are introduced; and in the fourth phase interactions between live actors on stage and figures on the movie screen take place.

The first theatre to become a leading concept as a combination of performance and cinema, i.e. live actors and film, appeared in Prague, the Czech Republic, in 1958, and was first performed at Expo 58 in Brussels. Basically, it still exists and is called *Laterna Magika*. Following the idea of the directors Joseph Svoboda and Alfred Radok, sound, light, pantomime, shadow theatre, circus, puppet theatre and more came together in the theatre space. The sound and the video, projected from the operator's cabin as in a cinema, as a tangible performance, do not burden the actors' speech, but fill it with a special meaning whose essence exists on the edge of abstraction. This was a new way of influencing the audience, by the performance united not only with music, but also with media technologies that enrich and enhance the audio-visual action.

Authors Josef Svoboda and Alfred Radock fully implemented the principle of interactivity between theatre and film and solved a number of specific technical problems in order to achieve a synthetic form of art. From a technical point of view, to achieve the ideal interaction between a live actor on stage (dancer, musician, etc.) and an action shown on screen, perfect synchronization is required. The two components (theatre and film) are neither merged into mechanical rotation, nor do they serve only to complement or illustrate each other, but they are equal partners

that generate diverse connections and a new organic whole.

The huge success of *Laterna Magika* as a form of experimental theatre inspired a wide-ranging discussion of the further possibilities of the new innovative genre. The expectations have been met that this has led to a comprehensive development of events in the stage structures, and in the end even to the emergence of new playwrights. (Tajtáková, 2014: 3)

Hence, this research process reveals the changes that have taken place in the theatre and the theatrical art under the influence of the modern media technologies.

## Theatre and Digital Media

We will observe the theatrical practice, the creativity in the theatres and the changes that occur under the influence of the technical development of the media through several specific examples.

In the three-month specialized publication, "New Theatre Quarterly Essay", published in August, 2001, by Cambridge University Press, British Professor Baz Kershaw expressed concern about the decline in the status of the British theatre, a condition he describes as "theatre at the end of its tether", already in the title of his article (Kershaw, 2001: 203). In his analysis of Kershaw's essay, Leslie A. Wade claims: "For Kershaw, the British theatre is in jeopardy, with a diminished role in the cultural conversation, stagnation in the artistic experimentation, and a self-awareness that many see its current form and practice as unrealistic and unusual. His essay highlights the disappointment of many theatre directors and producers, who have expressed concern about the disappearance of theatre trust and its sense of adventure, its inability to address and respond to current social needs. Assessing growing suspicions that the British theatre is losing its relevance and power of engagement, Kershaw identifies the cultural shift from analog to digital as the primary cause of the crisis - and the fear of many theatre actors." (Curry, 2001: 54).

If Kershaw's essay points to the explosion of the digital performances in the 1990s and the fear of their "intrusion" into the theatre, Leslie A. Wade believes that "2009 is a historic year when new media technology confirms its legitimacy and fully wins over British theatre performances." (Curry, 2001: 55).

Today, there is no doubt that the British theatre is *mediated* (*mediatisation* here includes satellite simulations, digital recordings, online downloads, as well as effects of digital media used in stage performances). Despite warnings and previous panic in the theatre community, the theatre "embraced" them and collaborated with digital media in ways that only a few years earlier it could not have been imaginable. The year 2009 was a period of a huge number of new investments that brought British theatre in the global digital networks; investments that have caused not only a different conception for the audience and the delivery of "products", but also for the definition of theatre itself. "In the summer of that year, the first part of the live project of the *National Theatre* appeared, a simulation of

the highly acclaimed production of *Fedra*, starring Helen Mirren and Dominique Cooper. The performance was broadcast live in the UK and in more than sixteen other countries, including the United States, Australia, New Zealand and Malta. Announcing it as a big hit, the show aired in over 270 theatres in front of about 50,000 viewers. That year also saw the launch of Greenwich Theatre's 'Stage on Screen' with *Dr. Faustus* and *The School for Scandal*." (Curry, 2001: 55).

The live broadcast of theatrical performances in remote locations can be considered a simple example of a digital theatre. Thus, the premiere of the London production of *Hamlet*, for example, can be seen in a cinema in a regional city hundreds of kilometres away. However, such live screening events are not without limitations. Such an experience can be "dangerous" for live performances, as the participant in the regional audience is actually exposed to film thinking, with their eye focused on certain aspects that have already been chosen by a qualified director and technician. In addition, there is a tendency for unintentional alienation, as the actors, performing live, follow the audience reacting to them in London, but not in a remote theatre. In such a case, there is a certain *disparity of sensation* and many people consider such an experience as a traditional screen barrier, through which the theatre, as we experience it, tries to break through.

The most modern art technology enters the concept of theatre production, through 3D images, replacing stage and theatre techniques. The Moscow production of Shakespeare's *Hamlet* entitled *Hamlet / A collage* performed by Robert Lepage at the *Theatre of Nations* in 2013 serves as a good example. A single actor framed in an empty softly coated cube plays all eleven characters in the play. This "one-man show" is enhanced by changing the ambience through the technological magic of coloured lights, images and rotations of the cube. The play features technologically sophisticated handling of the hypercube in which the producers do all sorts of magic with the space and even create a weightless state. Through several openings in the cube, the actor can move in and out of the weightlessness of "his cosmic space", changing the masks, language and gestures that are transformed depending on the appearance of the era in which they are. The director portrays Hamlet as a patient of "painful times" - of the past, when he was justified in killing Polonius, and modern "painful times" when human action becomes increasingly dependent on new technology that takes control of his behaviour and decision making.

Perfect sound, music and video take your breath away until the actor ends up in a crazy shirt again. This technologically challenging performance involves the synchronized action of several "hidden actors." The Moscow performance as the work of an eminent and internationally renowned director is a mirror of the world we live in, it is a *play within a play*, regardless of the country in which the play is established (Podmaková, 2015: 78).

Modern media also have a strong influence on Shakespeare's *Hamlet*, produced by the renowned European Hungarian director Róbert Alföldi.

His story of Hamlet performed on the Slovak stage in 2001 is the story of a young man in an alienated and emotionally drained environment in which natural communication is gradually being replaced by smart technology. Hamlet comes on stage on wheel skates and sees the spirit of his late father on the computer screen and communicates with him via the computer. Using the information from this source, Hamlet takes action that is not only tragic for the royal family, but also for the country. He has no idea he was a victim of hacking as part of a political game and power struggle. In this regard, Alföldi's production is not only a portrayal of a young man fighting for justice and the punishment of evil, but also an exceptional display of the abuse of technology for personal gain and in the interest of a larger group. The director uses a large screen for the audience to read the messages of the dead king to his son. The final scene of Hamlet and Laertes scuffling, while dangling from the ropes, was reminiscent of an old historical film and the audiences watched the duel on small monitors suspended from walls. (Podmaková, 2015: 79).

### Theatre as a Virtual Reality

This analysis should be in function of the knowledge and understanding of the impact of the digital media on the theatrical art in order to resolve the dilemma of whether it promotes theatre or it contributes to the loss of its original artistic manifestation as a kind of "ritual theatre". At the same time, it should be borne in mind that Western theatrologists boldly define theatre as the first virtual reality in history. For theatre artists of the East, however, theatre is first and foremost "life" and still a kind of a "ritual theatre".

The debate on "theatre in the 21<sup>st</sup> century" is largely divided. Gabriel Janaki's "Virtual Theatres" monography (2004) is characteristic of this topic, which has become a serious academic scientific debate. The Russian theatrologist Dmitry Vladimirovich Trubochkin states: "Some American theatrologists believe that three-dimensional models in the theatre help the viewer to better imagine the theatrical space. Opponents of this thesis from the Russian school, on the other hand, argue that the three-dimensional image cannot even remotely reproduce the dynamics of reality, and the model itself only suffocates the imagination, thus losing both theatrical art and the audience." (Trubochkin, 2006: 3).

As already mentioned, for theatre artists of the East, theatre is primarily "life" and the connection between theatre and reality is great, so it is difficult for them to define theatre as the first virtual reality. This probably stems from the different notion of the term "virtual".

The terms virtuality, virtual reality, virtual realism date back to the second media era of the late twentieth century and are directly linked to the new computer

technology. The virtual reality syntagm is a coinage of Jeron Lanier, president of the California-based VPL. Lanier invented special gloves, a suit and a helmet with a built-in “dive” monitor in the simulated reality, i.e. a physical stay in “graphic and audio worlds that are mutually expressive”. The term virtual reality describes a direct experience of simulated reality, an encounter with computer-generated bodies, and the interaction of humans with beings and worlds produced by computer technology.

“The problem of virtuality is not only a technological but also a profoundly philosophical and cultural question of the transition from the twentieth to the twenty-first century. New virtual concepts are not only fashionable, they are a new perspective at things. The internal tautology, evident in the connection of the adjective “virtual” with the noun “reality” and “realism”, even with the first touch produces a strong effect of amazement - announces a meeting with a new type of possible reality, equally real or more real than we are used to. Very interesting is the etymology of the term itself, which is unusual in the ambivalent meaning of the adjective “virtual” (lat. Virtus - courage, strength, virtue): 1. strong, powerful, capable, but also 2. unreal, imagined, conceived or hidden, possible, potential.” (Oraic-Tolic, 2013).

The extremely opposite meaning of the term “virtual” from strong and powerful, to hidden or unreal is at the core of the different conception when it comes to theatre and new media. Hence, the educator of the young heir to the throne could be called a “virtual king” or a “real king”, because, according to his qualities, he is exactly the king, although according to his position, he is not. Yet, the same word means the opposite in different languages: the Russian “virtual king” is not a boss at all, he just doesn’t seem to exist, while the English “virtual king”, on the contrary, remains a bigger king than even the king himself!

The different semiotic notions of the same term “virtual” tell us about the profound changes that modern culture undergoes and the role that those changes play in theatre and art as a whole. The subtle boundary between modern and traditional theatre, as a degree of modification of the essence of theatrical art, will depend precisely on the greater or lesser use of new digital technologies in theatrical practice.

### **Conclusion – From a Ritual to a Mediated Theatre**

Theatrical space, as a place for intellectual research, in the era of the new technologies opens several important positions of the theatre.

Firstly, theatre, as an important urban cultural “object”, transcends its concept of existence and becomes part of the overall cultural and social life. The spectators themselves, “armed” with technical means and a great desire to be involved in the experiment, play an active role in this progress.

Secondly, the audience’s position in the new theatre space is changing. If in a traditional theatre the spectator is a passive observer, today they are a *direct*

*participant* in the experiment, actively involved in the action. They not only participates in theatre events, but also analyzes and improves the process with the help of their devices, creates new topics for discussion with friends and those they do not know on the Internet, in fact, they act as a kind of an advertising manager.

Thirdly, in the modern theatre, old plays are adapted to modern life. The point of this adaptation is to “weave” some important social problems in the “canvas” of the play, which is facilitated by the application of “smart” technologies and electronic means. Thanks to that, the theatre opens new opportunities for the inclusion of the individual in the cultural life of their surroundings.

Such mediatization of the modern theatre imposes the impression of its complete transformation and of a theatre as far away from its original appearance. Yet, regardless of the digitization of the theatrical space, the changing role of the theatrical spectator with the help of the Internet and the overcoming of the basic theatrical concept in which the theatre becomes the main sociological and cultural phenomenon, the ritual of acting still remains the essence of theatre as a “sacred ancient rite” between the actor and the supersensible world.

## References:

- Auslander, Philip. (2003). *Performance: pt. 1. Foundations and definition*. London and New York: Routledge.
- Baker C. Camille., Sicchio, Kate. (2017). *Intersecting Art and Technology in Practice: Techne/Technique/Technology*. New York and London: Routledge.
- Bay-Cheng Sarah., Parker-Starbuck Jennifer., Saltz Z. David. (2015). *Performance and Media: Taxonomies for a Changing Field*. University of Michigan.
- Brockett, G. Oscar. (1995). *History of the Theatre 7<sup>th</sup> Edition*. s: Allyn and Bacon.
- Bryan, Alexander.(2011). *The New Digital Storytelling: Creating Narratives with New Media*. Greenwood publishing group.
- Carlson, Marvin. (1993). *Theories of the Theatre*. Ithaca&London: Cornell UniversityPress.
- Counsell, Colin; Wolf, Laurie. (2001). *Performance Analysis*, London: Routledge.
- Davydova, Marina. (2019). *Some Thoughts on Russian Theatre at the Turn of the Century*. RTL.B. ru <http://www.rtlb.ru/page.php?id=634> (accessed on 22.12.2019).
- Johnson Kelly, Ann. (2011). *Theatrical Productions and Digital Technology*.
- Jenkins, Henry. (2006). *Convergence culture: Where Old and New Media Collide*. London and New York: New York University Press.
- J. K. Curry. (2011). *Theatre Symposium, Vol. 19: Theatre and Film*. The University of Alabama Press.
- Kershaw, Baz. (2001). *Dramas of the Performative Society: Theatre at the End of its Tether*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Klich, Rosemary., Scheer, Edward. (2012). *Multimedia Performance*. Palgrave Macmilan.
- Lehmann, Hans-Thies. (2006). *Postdramatic Theatre*. London and New York: Routledge
- Luzina, Jelena. (1998). *Theory of Drama and Theatre*. Skopje: DetskaRadost.
- Oraic-Tolic, Dubravka. (2013) *Virtuality-a postmodern onthology*. Mirage (accessed on 22.12.2019).
- Pavis, Patrice. (1992). *Theatre at the crossroads of culture*. Routledge.
- Petersen Jensen, Amy. (1967). *Theatre in a Media Culture: Production, Performance and Perception Since 1970*. USA: Mc Farland& Company Inc.
- Podmaková, Dagmar. (2015). *Is theatre under the influence of new media?*. Bratislava: Slovak Academy of Sciences.
- Rasmussen, Terje., Morrison,Andrew.*edia Revisited: Theoretical and Conceptual Innovations in Digital Domains*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press.
- Stojanoska, Ana.(2018). *Theatre: A Challenge*. (studies and essays). Skopje: University “St. Kiril and Methodius”.
- Tajtáková, Mária (2014). *Theatre in the Digital Age: When Technology Meets the Arts*. Vysoká škola manažmentu v Trenčíne/City University of Seattle, Bratislava, Slovakia.
- Thompson, Craig., Boniface, Ted. (2011) *Beyond the curtain: How Digital Media is Reshaping Theatre*. Canada: Ballinran productions limited and Digital wizards inc.
- Trubochkin, D. V. (2006). *Theatre in the Cyberspace*. GITIS
- Various Researchers. (2017-2018). *Digital Theatre- A Casebook*. ETC (European Theatre Convention).

# THE SPECTATOR IN THE DIGITAL PERFORMATIVE SPACE

## Abstract

The emergence of the Internet implies and activates a new relationship between theatre and technology, in which the technical inventions are not used only as an instrument for shaping the performance, but, also, as a basic platform enabling performance. This refers to the so called phenomenon of the *internet/digital/online theatre* also known as *cyber-performance*. The focal question posed in the research is the position of the spectator in such a digital/virtual theatre experience. In order to answer the question, the study shall primarily aim to define and analyse the *digital performative space*. The new 20<sup>th</sup> century theatre tendencies have broadened the theatre field insisting on immediacy between the performer and the audience, as well as erasing the border between the auditorium and the scene. What happens to the *performance-performer-spectator* relation when the performance itself is screen mediated? Where does the performance actually happen? Where is the powerful *here* of the theatre within the mass communication network? How much of the energy interchange between the performer and spectator – the driving force due to which the theatre has for so long had the power to remain a medium *par excellence* in the cultural sense – is lost (or, if not lost, then, how is it transformed)?

Based on the contemporary theatrical literature, the research analyses the position of the spectator in the digital theatre, using the traditional receptive theory parameters as a reference basis and experimenting with their (in-) applicability to the new theatrical model. Thus, entirely unobtrusively, the paper aims at creating a new aesthetic perspective relevant to the digital theatrical practice.

**Keywords:** internet theatre, contemporary theatre, cyberperformance, digital space, media, spectator.

---

Hristina Cvetanoska

UKIM Faculty of Dramatic Arts – Skopje

## Instead of an Introduction:

*Dear audience, please turn on your electronic devices, the play begins!*

Penetrating in all spheres of human existence and action, information revolution did not bypass the theatre as a medium, which has always been realised and defined through the basic maxim *here and now*. If we are to create a short historical review of the relation between theatre and technology, we shall conclude that, starting from VBC, the theatre was able to recognize the advantages of technology, creatively implementing the technological innovations as part of its theatrical language. However, with reference to the application of the new 20<sup>th</sup> century electronic information systems as basic platform where the performance takes place, there is a certain resistance by the theatre (with the exception of a few individual experiences) formulated in the sceptical statement that such a theatre is, in fact, not a theatre at all. Taking into consideration the fact that the relation between theatre and technology dates way back and has always produced fruitful outcomes stimulating new aesthetic standards in the theatrical practice, the emerging question is what this technophobia can be assigned to? Why is it so difficult to accept the Internet as a creative potential in discovering new theatrical spaces?

In this sense, it would be interesting to ask ourselves what the theatre would be like today if the antic theatre artists resisted the use of scene machinery in theatre production, if, in the late 19<sup>th</sup> century, electrical lightening was not used in the theatre; if, at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, with the emergence of the motion picture, Piscator<sup>1</sup> and Brecht<sup>2</sup> negated the potential of the video projection as a part of the performing articulation, etc. The theatre ought to breathe in accordance with the pulse of the time of its creating. This is well known since Brecht, who arguing about the theatre of his own time, calls upon the necessity to always create, bearing in mind the fact that we are the *children of the scientific age*<sup>3</sup>, i.e. age moved

---

<sup>1</sup> Erwin Piscator (1893-1966), a German director, founder of political theatre. Creating his poetics in a conflict with the conformism and the civil theatre, in 1920 he establishes the *Proletarian Theatre* in Berlin.

<sup>2</sup> Bertolt Brecht (1898-1956), a German director, a playwright, a poet, a founder of the *Berliner Ensemble Theatre*. Establishes new aesthetic standards in the theatre practice, basing his director's and author's poetics on the effect of astonishment (Verfremdungseffekt).

<sup>3</sup> "(...) we have to think of ourselves as children of a scientific age. Our life as human beings in society— i.e. our life—is determined by the sciences to a quite new extent." ([http://tenstakonsthall.se/uploads/139-Brecht\\_A\\_Short\\_Organum\\_for\\_the\\_Theatre.pdf](http://tenstakonsthall.se/uploads/139-Brecht_A_Short_Organum_for_the_Theatre.pdf). Accessed on 15.04.2020)

forward by technical and industrial advancement. The theatre, which in Brecht's time was faced with the industrial revolution challenges, today, is faced with a new revolution – the information and digital revolution.

In this context, today, more than ever before, the question of the existence of the theatre is pressing – will the digital aesthetics overcome the human need for immediacy and physical presence and, thus, ultimately, destroy the theatre? However, formulated as such, the question reminds of the one posed by the theatre artists at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, whose time and experience proved to be based on an unfounded fear – whether the film shall overtake the primacy of the theatre? The questions should undoubtedly be posed from another, less apocalyptic perspective, since, as Schechner points out, it is not essential to “answer whether the new theatre is good or not, but how it is built and what exactly lies in its base, which is its function and how it is related with the new way of life individually and collectively?” (Schechner, 1988:40)

The main subject of interest of the research is the audience in the Internet theatre. The audience is the essential component of the play and defines the theatre as such. Without a spectator – there is no theatre. The research shall try to answer what the profile of the *cyber-audience* is, what its position regarding the performance is, what its role is and what the relationship between the performance/performer and the spectator is. In order to address the issue more precisely, a working hypothesis based on which the research shall be carried out needs to be posed: **the internet theatre disables the immediate energy exchange between the performer and the spectator, but, instead of that senile energy exchange, it offers different experiences which define this new aesthetics as theatrical. In doing so, in some of its forms, internet theatre maintains the concept of exchange in the new aesthetic standards it posts. Actually, in certain models of the internet theatre concept, the spectator's participation is placed in the foreground.**

Due to the lack of relevant theatrical literature dealing with the theory of reception in the internet theatre, the research analyses the position of the spectator in the digital theatre, having the traditional receptive theory parameters as a reference basis and experimenting with their (in-)applicability to the new theatrical model. The concept of the article is such that it reflects the spectator's position. In other words: it analyses the phases through which the spectator goes when following the performance, commenting on the new conventions and aesthetic standards set by the internet theatre as opposed to the traditional ones.

The first convention being broken is the one included in the title of the first part of the research. The title is taken from this year's fifteenth *Festival of International Student Theatre* (FIST) announcement peak. At the beginning of each play the spectators were told to sit comfortably in front of the light screen. This motto is neither a parodic response to the well-known and usual theatre bon ton, nor is it a common provocation. This announcement is a serious step towards redefining a determined theatre convention; a step in the process of creating new theatre aesthetics. In his monumental work, *Environmental Theatre*, Richard Schechner

poses the initial question which was a starting point of the research – **what happens to the performance when the common rules/conventions between the performer and the spectator are displaced?**

What is going to be displaced in the context of the performer – spectator relation by the condition contained in this motto (turning the electronic device on)? Primarily, it will disable the immediacy of the mutual, physical co-presence of the audience and the performers in a concrete, tangible space. And the power of the theatre can “be observed exactly in the immediate touch with the audience as well as in the possibility to achieve mutual communication with the audience” (Stojanoska 2018:185). If we refer back to the basic, brief historical review of the relation between theatre and technology, we shall notice that all prior innovations connected to the application of the technological gains at the theatre occurred on the theatre scene itself and inside the theatre itself, without a physical separation between the auditorium and the scene. The emergence of the Internet led to the following: the theatre was enabled to leave the theatre building, to leave the stage area defined by the three parameters of length, width and height and move to the light screen in the cyberspace!

### **The Play Begins!**

*Even the utmost avant-garde work shall be framed in space, and one day, that space will literally be universal, interstellar space.*

(Schechner 1988:15)

Starting from the very etymology of the term *theatre*, indicating a *place where one watches something*, it can be concluded that space is the first element of the theatre act facing the audience. Therefore, in order to define the spectator's position in the internet theatre, the key question that needs to be asked is – where is the performance taking place? This part of the article will try to explain the digital performative space's specifics and norms.

The digital performative space is best defined if compared to what we know about the manner of organization of the theatrical space/stage, i.e. to everything we have considered as a theatrical space/stage. The theatrical space can be limited by the architectural landmarks of the theatre building, or it can be freed from such a construction and be alternative. In the theatre building, there is a space intended for the stage play (the stage) and a space intended for the audience (auditorium). The conventional theatrical practice places the performance on the theatre stage, so called *Italian*, respecting above all, the *fourth wall* convention, whereas the alternative one is in a constant search of new spaces in which the clear border between the stage and the auditorium (between theatre and life) becomes fluid, blurred or completely vanishes. The very organization of the space changes the spectator's role: from a voyeur to a participant.

The Croatian teatrologist Nikola Batušić defines the theatrical space as a “place which integrates the simultaneous interaction between the performers and spectators”. (Batušić 1991:227). In accordance with it, he concludes that the space which does not contain this relation between the auditorium and the stage, this unity, cannot be theatrically effective. If the theatrical space is defined as a spatial structure regulating the relationship between the performers and the audience, the emerging question is how this essential relationship is being established in circumstances of physical distancing resulting from the digitally coded space. Where is the performer and where is the spectator, and where, in fact, should the performance happen? In order to answer these questions, we should start from the basic characteristics of the digital and the internet technology.

The digital performative space is configured in the cyberspace<sup>4</sup> and simulated on the screen. According to it, the conventions of such space will depend on the norms determining the functioning of a cyberspace, but, also, the screen as a means of expression typical for another artistic expression, the film. Due to the fact that the spectator experiences the performance through a screen, many question the theatrical nature of the internet theatre. At this point, it is worth mentioning that the power of the theatre is observed in the spatio-temporal unity of the performers and the audience contained in the syntagm “here and now”. In this context, the term internet theatre refers to the digital theatrical practice enabled through the “inclusion of several platforms in order to create a play **completely live** and present it at that very moment through the entire network!” (Stojanoska 2018:193). Internet theatre are not the plays whose recording made during one of the performances is uploaded on the Internet and available for all. The recorded material is not the play itself; it is just a document of it. **Internet theatre maintains the temporal dimension of the formulation defining the theatre as such – here and now!** The inability to stop the performance, to rewind forward or backward distances such an experience from the aesthetics of the film. The feeling that we are watching something happening at the very moment which shall never again be repeated continues to exist in the digital spatial frameworks. Before we start analysing what happens to the spatial dimension “here”, we should refer to a couple of aspects of the digital medium. The screen picture simulating the performative space enables the internet audience to follow the performance from the same angle. Unlike the different course for the audience in the auditorium, the screen provides same perception for all spectators. This leads to democratisation of the stage area. The spectators can enjoy the most meticulous details of the actors’ facial expression without being blackmailed into paying more expensive tickets for the front row seats.

As was already mentioned, the digital performative space is created in the cyberspace. What is, in fact, cyberspace? It is an artificially generated space in a computer program. It is created through the “feedback between the user’s sensory system and the cyberspace domain, using the real-time interaction between the

<sup>4</sup> The term was first used by one of the most influential science fiction authors, William Gibson in his novel *Neuromancer* (1984).

physical and virtual bodies”. (Šuvakovič 2001:415). In the internet theatre, the stage and the auditorium are physically distanced separate spaces which meet in a third space – the cyberspace. Depending on the theatrical concept, this space is more or less burdened with the interactive narrative which, during the performance, enables the relation between the performers and the audience, thus making their unity felt. The performative space can be within the social media frame (Facebook, Twitter, etc.) or on a separately created platform on which, through videoconferencing technology, the performer will be able to transfer the real physical space in which they are situated in the cyberspace. The performers can, in fact, coexist in a certain space simulated live on the user device screen placed in any part of the world, but they can, also, be at different locations which, thanks to the Internet, will “meet” in the cyberspace and will create a mutual performative space. The performative space can be a combination of more places simulated as one, which, in fact, creates a cumulative stage.<sup>5</sup> Furthermore, thanks to the internet technology, the performative space is x-times multiplied. This implies that the performance has a global audience. In this context, let’s discuss the relation created between the space in which the audience is placed and the space reserved for the performers. In order to access the performative space, the spectator needs to “communicate” with the interface through an input device (keyboard, mouse, etc.) and activate the space i.e. “bring” that space in their intimate, everyday surroundings. Such approach, as Schechner concludes, excludes the ceremonial feelings, typical for organising sports, theatrical and religious events; primarily due to the special purpose of the space intended for performing these events, as well as due to the feeling of togetherness of a mass of people present in one place. Unlike these performative spaces, the computer and the telephone are devices used on daily basis. According to this, the cyberspace is a space which people access daily. It is not intended specifically for a theatrical performance; however, during the performance, it gains the characteristics of a performative space. Even though the shared physical presence of the performers and the audience is definitely disabled, the digital performative space is a mutual creation of the performers and the audience. Without the spectator’s click on a certain link, without their involvement on the platform intended for performance; in fact, without turning the light screen on, that space would not even exist.<sup>6</sup> Taking the space in their intimate surroundings, the cyberaudience actually broadens the performative space. The cyberspace enables **compression of the global space and its deterritorialisation!** The digital performative space is a **broadened space. The powerful “here” becomes “everywhere”**. This very aspect causes the digital performative space parody – it is as intimate as it is massive. In this sense, it could be concluded that the internet theatre performance, based on the dynamics of the digital performative space where it happens, loses the social event aspect – the spectator cannot feel the collective

<sup>5</sup> The Internet theatre enables the performers from different parts of the world to meet in a single place and create in the most economical way. This makes the performance important from an intercultural aspect.

<sup>6</sup> This involvement is the most basic form of spectator’s inclusion in the internet theatre. The third part of the research deals with this issue in greater detail.

ecstasy caused by the power of the masses, yet they are aware of being a part of a community. This awareness is caused primarily by the temporal dimension which was previously discussed, but, also, by the organization of the performative space itself, in which the audience's activity can be noticed. In fact, it could be concluded that the auditorium and the stage coexist in the digital performative space through several tools (the part intended for conversation i.e. live chat, a part which enables for a video or audio material upload) which trace the audience presence in the performance. Actually, it depends on the theatrical concept itself.

### The Spectator and their Role

*The basic theatrical material is not the actor, not the space, nor the text, but attention, noticing, watching, listening, sense of the spectator.*

(Barba 1995:37)

Within the 20<sup>th</sup> century, the theatrical practices have successfully destroyed many conventions of the theatrical playelements, and consequently the aesthetic concepts of the traditional European theatre. The avant-garde theatrical tendencies revolutionary changed the manner in which the audience watches the theatre, destroying the myth of a voyeur passive spectator. At the centre of the theatre act, also in the centre of the theatrical research is the issue of the spectator's position and the manner in which the spectator experiences the performance arises. The 20<sup>th</sup> century theatre is under the sign of a participative, active spectator. Certain directing practices shall activate the spectator insisting on including their awareness, sense and critical potential regarding the performance and practices which add to Brecht's aesthetics; others shall insist on the spectator's emotional participation in the performance in such a way as to erase the border between the performers and the audience, stimulating the senses from all possible sides (Schechner, Grotowski, Barba, The Living Theatre, etc.). The great 20<sup>th</sup> century directors shall recognize the study of the manner in which the audience reacts during the performance as an important factor in the further contemplation of their own theatrical practice. Actually, Barba, the father of the theatrical anthropology, defines the theatre as the "art of the spectator".

This raises the issue in what way and to what degree the internet theatre enables what Barba calls – "the dance between the spectator's senses and sense?"

As was concluded earlier, the organization of the space itself dictates the spectator's role. Depending on the model of the Internet theatre, the spectator is more or less participative due to the participative nature of the Internet and the digital technology. This part of the research should answer the question what the digitally configured space has to offer in exchange for the energy swap between the performers and the audience taking into consideration the fact that it does not enable actual presence in a shared physical, tangible space. The research conducted showed that the internet theatre distinguishes between two types of spectators: a spectator who does not participate in the performance and a spectator – co-author/

spectator<sup>7</sup>. The first type of audience is, in fact, the audience that questions the theatrical nature of the internet theatre. In this case, the time dimension is the only component which gives the digital experience the attribute – theatrical. The idea of being a part of a cybercommunity/cyberaudience is present in the spectator's awareness; however the awareness remains only on psychological level. The temporal dimension is insufficient for the concept of exchange which is crucial for the theatrical experience to take place. The exchange is realised only through the space in which it is being acted. The internet theatre model whose interface is not burdened with a set of elements which enable the spectator to participate in the performance is a mono-communication system. However, can such a spectator really be categorised as a passive or so-called spectator/voyeur? The attitude towards the theatre performance as a motion picture broadcasted live, on screen, needs to be analysed from a perspective different from the attitude towards a theatre performance followed from the auditorium in the theatre building. The screen, perceived as a barrier, enables the distance on which Brecht insists in the reception of the theatrical act. It activates the spectator's critical attitude. In fact, even the emotional, cathartic experience is not excluded. It primarily depends on the spectator's individual, emotional potential. In that direction, the research of the Catalan theatre group La Fura dels Baus, one of the pioneers in the internet theatre, is extremely important for the reception theory of this new theatrical form. In the creation of their latest internet theatre project, the *Curse of the Crown*<sup>8</sup>, apart from the acting crew and the director, a group of scientists from various fields are also included: the Department of Philosophy at the University of Barcelona, the group studying the brain cognitive functions and plasticity as a part of the Biomedical Research Institute and the Computer Vision Centre. In this way, the theatrical act is a result of a complex process which should address several crucial issues defining the digital theatre aesthetics, among which the issue regarding the influence of the virtual environment on the cognitive system.<sup>9</sup> Undoubtedly, this is a proof that the key words related to this new theatre form are **cooperation and interdisciplinarity**.<sup>10</sup>

At the very beginning of the 20<sup>th</sup> century the industrial revolution caused the feeling of alienation, whereas the information revolution, according to Baudrillard leads to a *communication ecstasy!* In this context, with the appearance of the new communication technologies, i.e. the Internet, the idea for an audience that

<sup>7</sup> Coinage formulated based on the analogy of Boal's term *spectator*.

<sup>8</sup> This is an adaptation of Shakespeare's *Macbeth*. In the original title, *Maldicion de la Corona*, there is a wordplay referring to the current corona virus. It is a complex network of scenes on the platform jitsi.org. Some of them are live, some are pre-recorded video materials or computer designed scenes. The play can be seen on the following link: <https://www.youtube.com/watch?v=4t6opJPRbD8>.

<sup>9</sup> <https://spainsnews.com/la-fura-dels-baus-pioneers-of-digital-theater-without-knowing-it-babelia>. Accessed on 16.05.2020

<sup>10</sup> The conclusion is also a direction which suggests that in the definition of the Internet theatre poetics, teatrologists should pay attention to the dynamics being created through the participation of various disciplines in the shared aim – creation of a theatrical act. This research framework does not allow such an approach, so this study is directed only towards profiling the basic characteristics of the internet theatre reception.

actively participates in the performance culminates. Even before the so-called live streaming of a play being performed on a classical stage in front of an auditorium became contemporary and modern, there are records of several experiments that use the participative potential of the Internet to stimulate a synchronous spectator–performer interaction, more precisely, to find an authentic way to continue the existence of the actor–spectator relation in digital and physical distance conditions. If the role of the set designer in the Internet theatre is transformed into a web designer; if the actor needs to possess the skill of multitasking (to comment, to say the text and simultaneously control their avatar in the virtual reality, to play their role and read/follow the audience comments); if the director needs to be knowledgeable about the information technology and video games, the question which is being imposed is how the role of the spectator is being transformed? Owing to the interaction enabled by the Internet, the spectator can be the **play’s co-creator**. They can intervene in the dramatic text, i.e. the text spoken or written, through online messages or other forms enabling interactive feedback information, and they can also intervene in the text of the play attaching audio or visual contents. According to this, the spectator can have the role of a co-author, a choreographer, a set designer, even a director’s assistant.

The first form of internet theatre where the audience has the function of play’s co-author is recorded in 1993. It was the chat theatre play *Hamnet*<sup>11</sup>, happening through the *Internet Relay Chat (IRC)* software. The process of creating the play went through the following phases: having selected the actors, the lines which have been numerated are distributed through electronic mail, without allowing any rehearsal.<sup>12</sup> Therefore, up to the day of the performance, no one except for the director and the producer has an insight into the complete text (based on eighty selected lines from Shakespeare’s tragedy). In fact, even the director himself is not entirely sure which direction in which the action is going to develop is. Basically, the director’s idea is only one of the many variations. In such a concept, the audience is needed for the text to be completely written, for the action to be contextualised. It can be concluded that a new text is created with each performance. The spectators join with a username and can freely comment during the performance. The actor’s text is written in one colour and the spectators’ text in another. The actors are at liberty to adapt their lines according to the comments from the audience. Several important aspects can be singled out from this experience. Primarily, this is an example of a new form of dramaturgy, which can also be called anonymous (the spectators’ usernames do not necessarily have to be their real names). Moreover, anonymity is an excellent stimulus for the spectator’s greater involvement in the performance. Relieved from facing the consequences of the instructions regarding the play suggested, the spectator gets involved in the performance more boldly and expresses their personal opinion more easily. *Hamnet Players*, the troupe which created this first internet play, offers many such projects among which the better

<sup>11</sup> Shortened and adapted version of Shakespeare’s *Hamlet*.

<sup>12</sup> It is an international crew of actors from Slovenia, Norway, England, Israel and America. The data about the play has been taken from the following link: <https://www.marmot.org.uk/hamnet/about.htm>.

known are: “PCbeth: an IBM clone of Macbeth” and “An irc channel named #Desire”.

In 2010, The Royal Shakespeare Company experimented with this form of spectator’s inclusion, through comments, thus adapting *Romeo and Juliet* and posting it on Twitter. The play was performed in the course of five weeks. Julia, Romeo, Mercutio, Tybalt and other characters from the play have their Twitter profiles, their followers and fans who can freely comment on their tweets. In this way, apart from the main storyline created by the actors, a periphery story was created by the recipients, too.

Almost simultaneously with the first chat theatre experiences, other experiments in the field of performative arts which include the spectator in a slightly different way emerge. In 1995, Stelarc, one of the most significant artists in the sphere of technology and visual arts, performed *Ping Body*. Using specific electronic devices, his body is connected to a computer installed system, through which the recipients, using the internet connection, can stimulate his muscles. In this case, the body movements are not a product of his inner nervous system, but a result of an externally caused impulse, a result of data inflow. In this way, the spectator becomes the performance’s choreographer. Furthermore, an interesting example is the Open Online Theatre, whose idea begins with the need to create online theatre building. Their performances are always a result of the audience activity. The actors are present on stage and the performance is followed by the audience which physically shares the space with the actors; however, only the audience present online can intervene in the performance. The comments of the online audience are projected on a video beam in the background and the actors respond relatively fast to the directions provided by the cyberaudience. What is interesting in this case is the manner in which the impulses from the distant places are materialised on the specific theatre stage. Another aspect worth mentioning is the intercultural aspect. Ideas and sensibilities from various cultures cooperate, fuse and create new cultural forms, new potentials and new meanings.

Equally provocative are the examples of the audience being able to attach audiovisual contents which enrich the performance, as well as examples when the audience can click on a certain option offered and see how the action shall develop according to the choice made. As supplement, I point out this example: <http://www.liveart.org/motherboard/MLB/index.html>.

At the Macedonian theatre stage, the model of the internet theatre was first recorded in 2013. It was a live broadcast of the theatre play *Illusion* produced by Teatra. This example is related to the first model of an internet audience.

The following conclusion can be drawn from the examples discussed: the internet theatre aesthetics is an aesthetics of play, simultaneous interaction, constant dialogue, and participation. **The absence of an immediate energy between the performer and the spectator is compensated by the inventive madness which encourages the spectator to take an active attitude towards the performance.**

**U+1F44F or emoticon applause**

## Bibliography:

- Stojanoska, Ana (2018) *Theatre: challenge – studies and essays*. Skopje: University of “St.Cyril and Methodus”.
- Brook, Peter (1995) *Empty Space*. Belgrade:Lapis.
- Batusic, Nikola (1991) *Introduction to Theatrology*. Zagreb: GrafickiZavodHrvatske.
- Barba, Eugenio (1995) *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Antropology*. London and New York: Routledge.
- Schechner, Richard (1988) *Performance Theory*, New York-London: Routledge.
- Schechner, Richard (1989) *Between Theater and Anthropology*, 3d ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Shuvakovic, Mishko (2001)*Body paradigms/figures*. Belgrade:CENPI

## Internet sites:

- <https://www.theguardian.com/culture/2010/apr/12/shakespeare-twitter-such-tweet-sorrow>
- <http://www.medienkunstnetz.de/works/ping-body/>
- [http://tenstakonsthall.se/uploads/139-Brecht\\_A\\_Short\\_Organum\\_for\\_the\\_Theatre](http://tenstakonsthall.se/uploads/139-Brecht_A_Short_Organum_for_the_Theatre)
- <https://spainsnews.com/la-fura-dels-baus-pioneers-of-digital-theater-without-knowing-it-babelia>.
- <https://www.youtube.com/watch?v=4t6opJPRbD8>.
- <https://www.marmot.org.uk/hamnet/about.htm>.
- <https://www.openonlinetheatre.org/live-performances/>
- [https://www.youtube.com/watch?v=m0IXh\\_ICbek](https://www.youtube.com/watch?v=m0IXh_ICbek)

# ROLE OF DATA ANALYTICS AND VISUALIZATION IN DEVELOPMENT OF ACTORS' BODY ARTICULATION

Bojan Lazarov

UKIM Faculty of Dramatic Arts – Skopje

## Introduction

Nowadays, the impact and the potential of the new media is undoubtedly huge in every area including art. The new media create the ways of how we connect, communicate, collaborate and express ourselves. The usage of digital technologies and computers is huge in creating multimedia, digital performances, cyberperformances, computer generated figures and avatars for different kind of performances etc... (Dixon, 2007) Beside using the new media for discovering new styles, forms and ways of artistic expressions, they can also be used for scientific researches in the performing arts.

The usefulness of the new media in the performing arts can be seen through a research presented in a paper called Data Science in Service of Performing Arts: Applying Machine Learning to Predicting Audience Preferences. This paper presents data analysis in order to understand the type of events that the audience prefer, so the results gathered from the analysis can be used to improve the marketing strategy and to make better event program decisions in order to grow the audience numbers (Abernethy et al., 2016).

What about the usage of new media in the performing arts education, especially in the actors training? In this area, the use of the new media is still at the very beginning. We can pinpoint two examples for using the new media and the digital technologies in the actors' training. The first one is MOOC (Massive Open Online Courses). In 2014, Jonathan Pitches from the University of Leeds taught an online course called Physical Theatre: Meyerhold and Biomechanics<sup>1</sup> using the web as a platform for a new way of learning different aspects from the actors training (Camilleri, 2015). The second example is the creation and production of the Physical Actor Training – an online A-Z or PATAZ<sup>2</sup> in which Paul Allain and Franck Camilleri together with their team, in 2018, created a digital actors training exploring the possibilities of the new media and digital technologies (Allain, 2019).

<sup>1</sup> <https://www.futurelearn.com/courses/physical-theatre>(Accessed on: 01.06.2020)

<sup>2</sup> <https://www.dramaonlinelibrary.com/pages/physical-actor-training-an-online-a-z> (Accessed on: 01.06.2020)

## Abstract

One of the main tasks of the actor is to be a great communicator with the audience, clearly expressing himself. To be one, they have to train every day exercising their imagination, voice and body. The actor has to have an articulated body. This term refers to a body that is ready to react in different circumstances on stage, to have awareness, plasticity, responsiveness, presence, readiness for action, flexibility, good body posture and clearness in transferring the idea. At the Faculty of Dramatic Arts in Skopje, the acting students train their body articulation by learning stage movements and dances as part of their education towards their degree of BA in Acting.

Data analytics and data visualization in general are used for discovery and interpretation of meaningful data patterns for an effective data modeling and decision-making. In order to examine the development of the actor's body articulation, the exercises were divided in three disciplines: ballet exercises, stage movements and dances. The development in the articulation of the actor's body was measured with the help of a computer software, statistics and videos from the exams in Stage movements and dances from the archives of the Faculty. The research was conducted with subjects from two different groups: a group of experienced actors graduated at the FDA and employed at the theatres in Macedonia, and a group of students being part of the ongoing training at the FDA. Unique techniques were used to get the results which, visually presented, gave a clear picture of the development of the actor's body articulation.

**Keywords:** Data analytics; visualization; stage movements; dance; ballet exercises; video.

Nevertheless, can we use new media and digital technologies as a tool for a quantitative research method in exploring the significance of the exercises in the actors training? How can those methods help us receive concrete results and how can the results help us improve the actors' training? Researchers in this area often use the qualitative research methods, but this paper presents a new approach of using the quantitative research methods through implication of the new media – computers and data analytics in the actors training. In this paper, a research will be presented, made in 2016 for the master thesis titled “The Role of the Subject of Stage Movements and Dances on the Way towards Bodily Articulation of the Future Actors” as a part of the postgraduate studies at the Department of Ballet Pedagogy at the Faculty of Music Arts, Ss. Cyril and Methodius University in Skopje. The purpose of the research was to explore the impact of the exercises from the subject of Stage movements and Dances, studied for eight semesters by the students at the Department of Drama Actors, examining whether and how the exercises from the disciplines of this subject help them improve their body articulation.

### **Subject of Study**

The main task of the actors is to create and communicate with the audience, transferring their ideas, emotions and characters. To be successful at doing that, it is very important for them to be able to express clearly with the speech, but also with the body. The actors have to get rid of their personal manners and physical limitations. They have to know their body possibilities so they can successfully control their own body (Dennis, 1995). In order to have an articulated body, they have to go through an appropriate training. Depending on the tradition, school, teaching staff and their preparedness, the actors' training is different; they study different systems, techniques and practices that help them accomplish the articulation of their body. One of the key questions the researchers in this area often ask is which the right practices and techniques for the actors are and what their right proportion in the actors' training is.

The Stage Movements and Dances subject is one of the subjects that help the students from the Faculty of Dramatic Arts, University of Ss. Cyril and Methodius in Skopje improve their body articulation. The goal of the subject is developing a body control, coordination, awareness, good body posture and proper breathing, creating clear physical actions and improving the psychophysical, body-mind relation. The subject has three disciplines: stage movements, rhythmic and dance, and every discipline has their own tasks and goals. Neutral body, slow motion, walking, running, exercises for design, intensity and rhythm of movement, etudes, actions without objects, song as inspiration for movement, improvisation on given circumstances, quality of space, quality of movement, animals and plants as inspiration for body movements, “The four temperaments”, “Masks”, “Types of people”, “Metamorphosis” are the exercises from the stage movements discipline. These exercises aim is to improve the elements of movement, awareness of the space, and physical awareness in the space, as well as to develop and improve the body posture, also, work on the body blockades, the contact with the partners, creativity, fantasy, attention, focus, clearly express emotions and creation of characters. The rhythmic discipline has exercises for improving the rhythm, yet not only musicality, but also as a rhythm of the body culture – culture of movement.

This discipline, students also improve through the exercises of the third discipline – dance, in which there are the classical ballet and character dance exercises and historical and character dances. The exercises from this discipline aim to improve the coordination, to develop proper body development and breathing, to work on deformity corrections, improve the fluency, specific aesthetic, strength the muscles, work on the mental processes – concentration and memory and also learning the style, behavior, bowing and body posture typical for a period or a dance.

### **Research Material**

In order to receive concrete results and facts, two groups of subjects were involved. The first group – the control group, composed of nine graduated actors from the Department of Drama; actors from different generations (classes) who have an evident development in the body articulation and showed great results in achieving the subject tasks. The second group – the experimental one, composed of twenty students from different generations (classes) from the Department of Drama; actors, who at the moment of the research were students at the Faculty of Dramatic Arts.

Individual videos of the subjects from both groups were made with the aim to examine the development in three disciplines – ballet exercises, dance and stage movements. The videos of the control group, made from video materials from the archive of the Faculty of Dramatic Arts consist materials from ballet exercises (second and fourth semester), dance (first to sixth semester) and stage movements (first to sixth semester) and each video ends with the actor performing a choreography from a professional theatre show. The videos of the experimental group consist of the same disciplines, starting from the first semester to the semester which the student at the time of the research attended.

Because of the wideness of the material, two groups of evaluators observed and evaluated the research material, all of them professionals qualified in the area of the performing arts; MA degree holders and a PhD holder; the three of them university lecturers. The first group of evaluators consisted of three members who evaluated the development of the control group only, and the second group of evaluators consisted of two members who evaluated the development of both the control and experimental group. The evaluators had the opportunity to evaluate the level of development through three grades/criteria: minimal development, noticeable development and significant development.

These criteria indicate that every evaluated subject individually in every discipline has a minimal, noticeable or significant development in its proper body development and physical abilities, good body posture, technique of exercises performance, coordination, strength, fluidity, power of hands expression, plasticity of the body and awareness.

The sample of grades for the control group is composed of 45 individual grades – nine actors evaluated by five evaluators in every discipline individually and for the experimental group the sample of grades is composed of 40 individual grades – twenty students evaluated by two evaluators in every discipline individually.

As a part of the research, with the intention to gather more and concrete information and opinions, a survey was conducted among all the participants –

actors and students, asking them nine questions. Seven were rating scale questions, given the opportunity to rate from 1 to 5, and two were closed-ended questions, offering YES and NO answers.

### Research Methodology

The material is analyzed with a few statistical methods such as frequency, percentage, contingency tables, chi-squared test, fisher's exact test (FET), p-value, median and standard deviation. The analysis was made with the open source program for statistical analysis JASP developed and supported by the University of Amsterdam. The frequencies in the Contingency tables are shown in absolute values and percentage. The significance of the difference between two proportions was determined with the Chi-square test. In the data analysis, if the p-value is below or equal to 0.05, it means that there is a statistical significance detected between the two groups – control and experimental; and if the p-value is above or equal to 0.05, it means that no statistical significance was detected.

### Results and Data Visualization

The results pointed us clear and evident difference in the level of body articulation between the control and the experimental group and they are presented in the tables. For better understanding and clear perception of the development in both groups, the results are also shown through graphic presentation. The visualization of the results is defined as “The representation and presentation of data to facilitate understanding” (Kirk, 2016: 31).

From the statistical analysis carried out from the data of the first discipline – the ballet exercises, the results show us a significant difference in the development of the level  $p=0,021$  ( $\chi^2=7,82$ ; d.f.2). As we can notice from the results shown in Table 1 and Figure 1, in this discipline, the significant development is visible in a small number of students – 3,53% (3), in contrast to the actors – 16,47% (14).

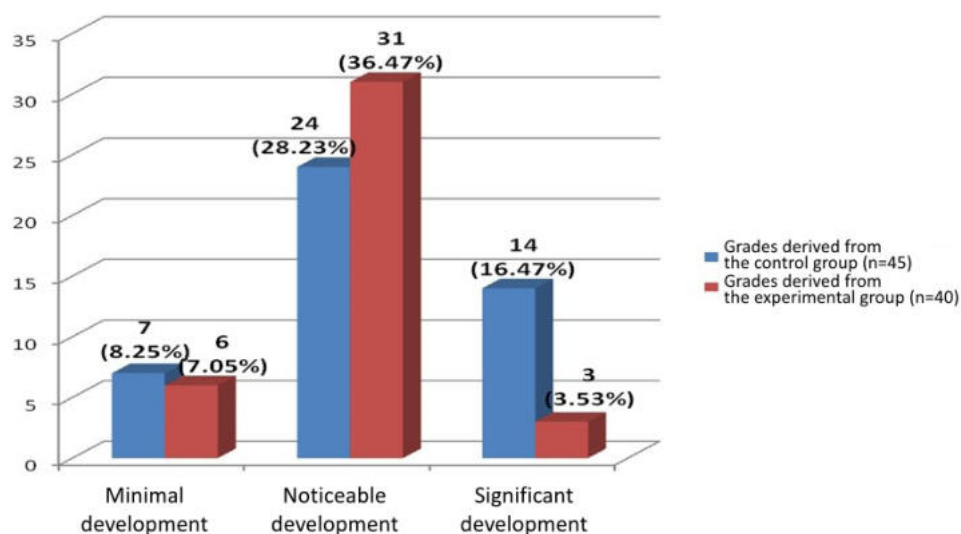


Figure 1. Graphic presentation of the distribution of the level of development in the ballet exercises of the control and experimental group

Group	Minimal development	Noticeable development	Significant development	$\chi^2$ ; d.f.)
Control group (n=45)	7 (8,25%)	24 (28,23%)	14 (16,47%)	0,021
Experimental group (n=40)	6 (7,05%)	31 (36,47%)	3 (3,53%)	(7,82; 2)

Table 1. Distribution of the level of development in the ballet exercises of the control and the experimental group

The results that we got from the analysis of the data in the next discipline – dance, show us a significant difference in the development of the groups on the level  $p=0,049$  ( $\chi^2=6,07$ ; d.f.2). Lower than the first discipline, in this discipline, too, the analysis detected a difference in the significant level, 10,58% (9) from the students graded with significant development, in contrast to 24,70% (21) from the actors. The distribution of the level of development in this discipline is shown in Table 2 and Figure 2.

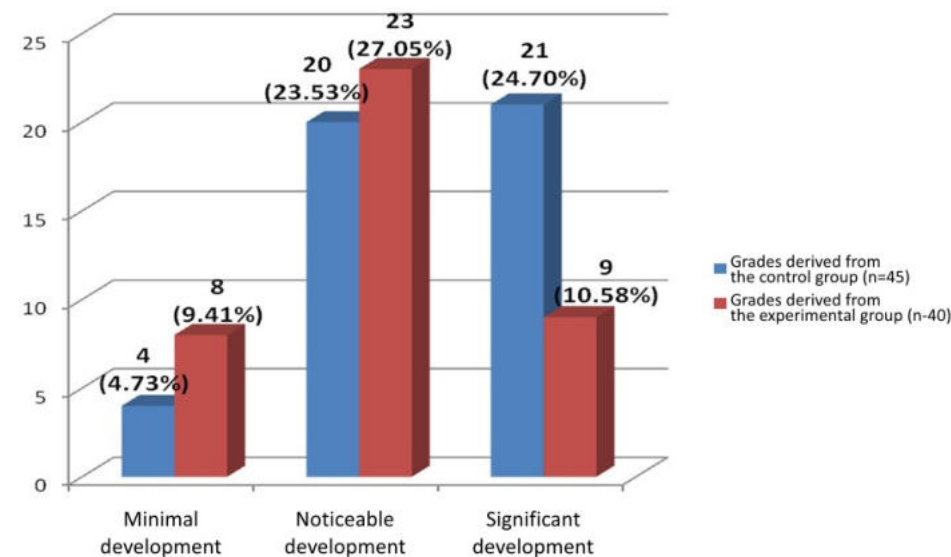


Figure 2. Graphic presentation of the distribution of the level of development in discipline dance of the control and experimental group;

Group	Minimal development	Noticeable development	Significant development	$\chi^2$ ; d.f.)
Control group (n=45)	4 (4,73%)	20 (23,53%)	21 (24,70%)	0,049
Experimental group (n=40)	8 (9,41%)	23 (27,05%)	9 (10,58%)	(6,07; 2)

Table 2. Distribution of the level of development in the discipline dance of the control and experimental group;

The results from the third discipline – stage movements shown in Table 3 and Figure 3, pointed out the significant difference of level  $p < 0.001$ . In the discipline stage movements, a large difference in the third level of development was detected, where it is 40% (34) for the control group graded with a significant development, and for the experimental group – 9.41% (8).

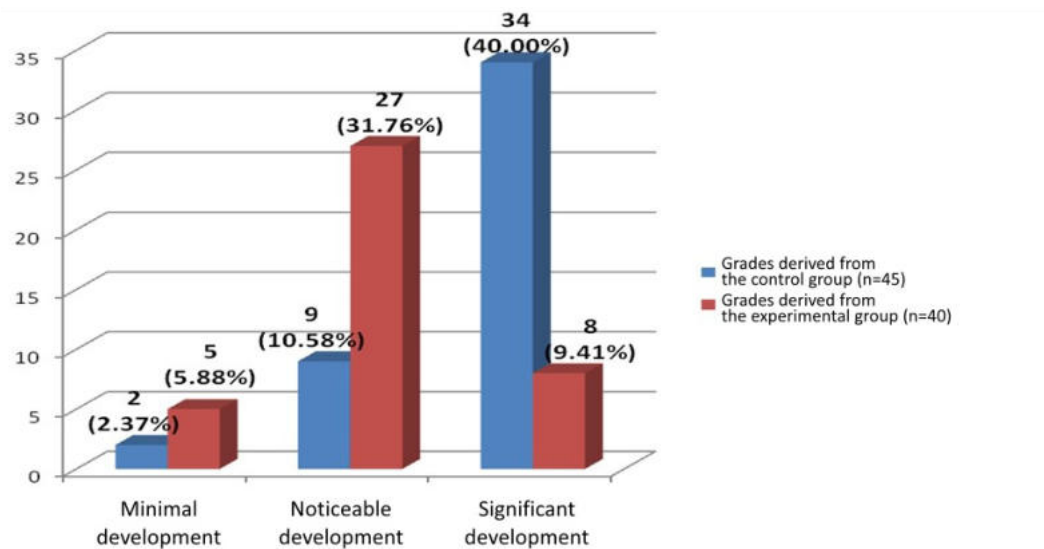


Figure 3. Graphic presentation of the distribution of the level of development in the stage movements of the control and experimental group

Group	Minimal development	Noticeable development	Significant development	p FET
Control group (n=45)	2 (2,37%)	9 (10,58%)	34 (40,00%)	< 0,001
Experimental group (n=40)	5 (5,88%)	27 (31,76%)	8 (9,41%)	

Table 3. Distribution of the level of development in the stage movements of the control and experimental group;

With an aim to detect the development in the body articulation of the students through the years, we conducted another data analysis, dividing the experimental group on two groups – beginner students (students in their first year of studies) and advanced students (students in their second and third year of studies). The gradual progress in the development in the disciplines of ballet exercises and dance is evident.

In the discipline of ballet exercises a significant difference was detected in the development between the actors' group and the group of the beginner students on level  $p = 0,053$ , in contrast to the actors' group and the group of advanced students,

where a significant difference was not detected ( $p = 0,110$ ). The distribution of the level of development in this discipline of the actors' group and the first group of students is shown in Table 4 and Figure 4; and of the actors' group and of the second group of students is shown in Table 5 and Figure 5.

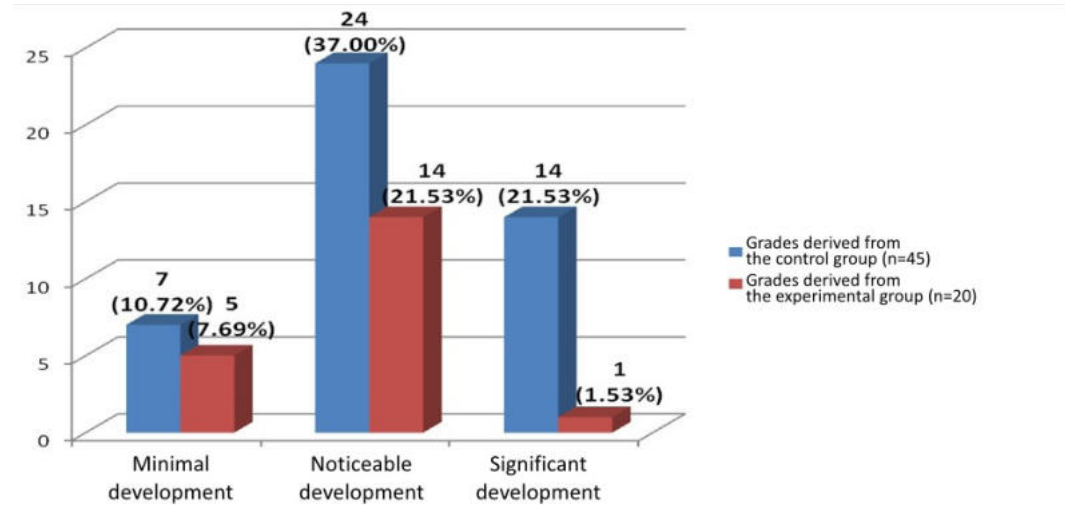


Figure 4. Graphic presentation of the distribution of the level of development in the ballet exercises of the control group – actors and experimental group – beginner students

Group	Minimal development	Noticeable development	Significant development	p FET
Control group (n=45)	7 (10,72%)	24 (37,00%)	14 (21,53%)	0,053
Experimental group (first year students) (n=20)	5 (7,69%)	14 (21,53%)	1 (1,53%)	

Table 4. Distribution of the level of development in the ballet exercises of the control group – actors and experimental group – beginner students

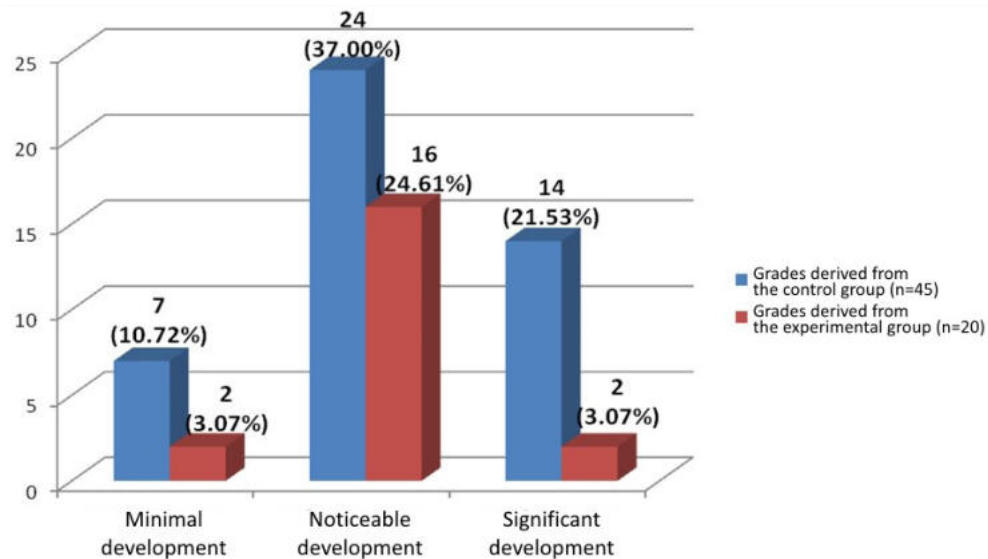


Table 5. Distribution of the level of development in the ballet exercises of the control group – actors and experimental group – advanced students

Group	Minimal development	Noticeable development	Significant development	p FET
Control group (n=45)	7 (10,72%)	24 (37,00%)	14 (21,53%)	
Experimental group (second + third year students) (n=20)	2 (3,07%)	16 (24,61%)	2 (3,07%)	0,110 n.s.

Figure 5. Graphic presentation of the distribution of the level of development in the ballet exercises of the control group – actors and experimental group – advanced students

The data analysis of the development in the discipline dance shows that a significant difference between the group of actors and students beginners on level  $p=0,005$  was detected, and that a difference between the group of actors and the advanced students was not detected ( $p=0,622$ ). The distribution of the level of development of the actors' group and the first group of students is shown in Table 6 and Figure 6; and of the actors' group and the second group of students is shown in Table 7 and Figure 7.

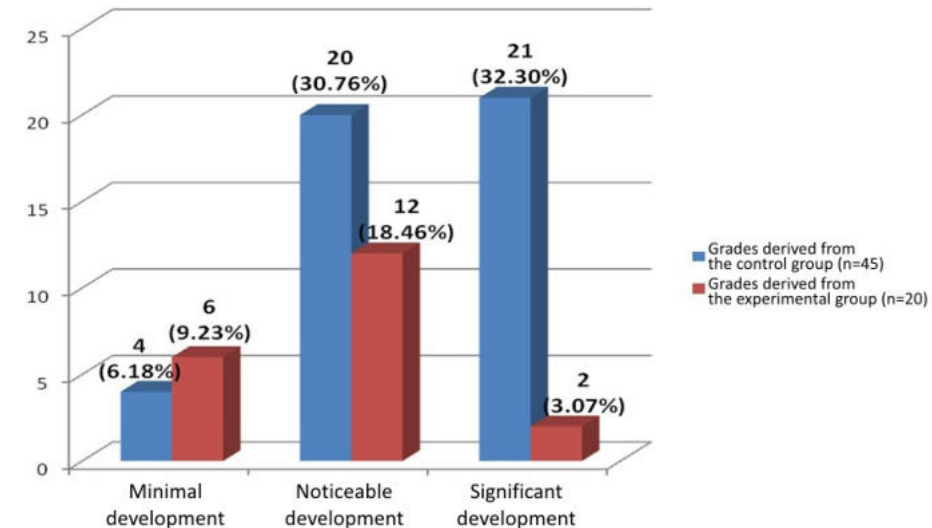


Figure 6. Graphic presentation of the distribution of the level of development in the discipline dance of the control group – actors and experimental group – beginner students

Group	Minimal development	Noticeable development	Significant development	P FET
Control group (n=45)	4 (6,18%)	20 (30,76%)	21 (32,30%)	
Experimental group (first year students) (n=20)	6 (9,23%)	12 (18,46%)	2 (3,07%)	0,005

Table 6. Distribution of the level of development in the discipline dance of the control group – actors and experimental group – beginner students;

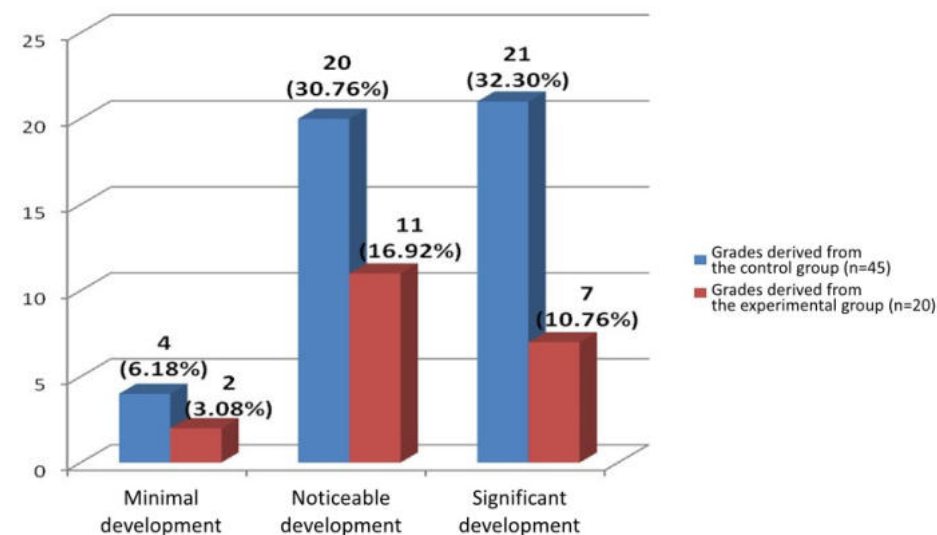


Figure 7. Graphic presentation of the distribution of the level of development in the discipline dance of the control group – actors and experimental group – advanced students;

Group	Minimal development	Noticeable development	Significant development	P FET
Control group (n=45)	4 (6,18%)	20 (30,76%)	21 (32,30%)	0,622 n.s.
Experimental group (second + third year students) (n=20)	2 (3,08%)	11 (16,92%)	7 (10,76%)	

Table 7. Distribution of the level of development in the discipline dance of the control group – actors and experimental group – advanced students

The results from the discipline stage movements pointed out the significant difference in both of the groups on level  $p < 0,001$ . The big difference is evident in the significant level of development in both groups, where from the actors' group with significant development were graded 52,30% (34) in contrast to the beginner students' group where with the same level of development were graded only 4,61% (3) and from the advanced students only 7,69% (5). In the advanced students' group, the results show a smaller difference at the noticeable development and no student from this group graded with minimal development. In the minimal development, there are 3,10% (2) from the actors' group, in contrast to 0% (0) from the advanced students' group. The results from this discipline shown in Table 8, Figure 8, Table 9 and Figure 9, pointed out that the students haven't achieved the development we strive for yet. However, an affirmation that the exercises from this discipline do have an impact on the development and the improvement of the body articulation is but the decrease in the difference from the beginner students to the advanced ones and, also, the fact that there is not even a single student from the advanced group graded with minimal development.

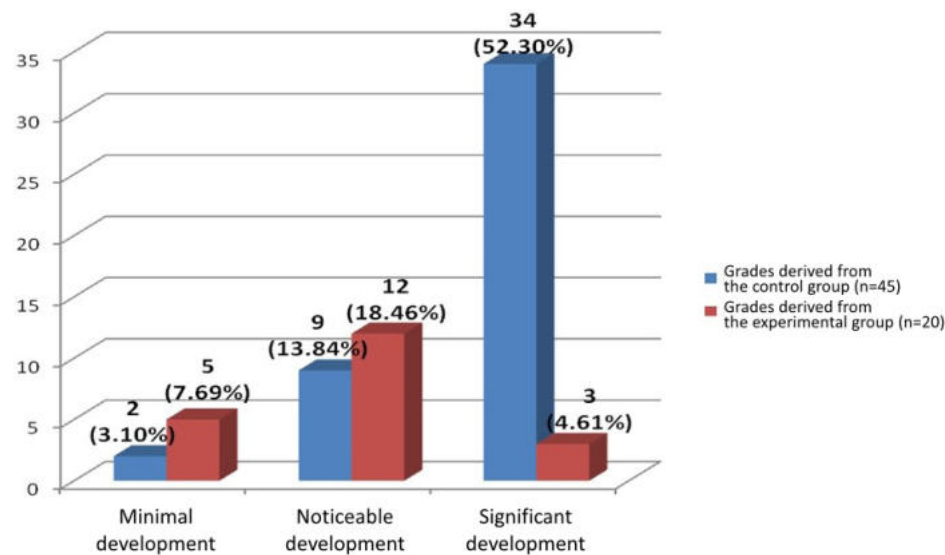


Figure 8. Graphic presentation of the distribution of the level of development in the stage movements of the control group – actors and experimental group – beginner students

Group	Minimal development	Noticeable development	Significant development	P FET
Control group (n=45)	2 (3,10%)	9 (13,84%)	34 (52,30%)	< 0,001
Experimental group (first year students) (n=20)	5 (7,69%)	12 (18,46%)	3 (4,61%)	

Table 8. Distribution of the level of development in the stage movements of the control group – actors and experimental group – beginner students

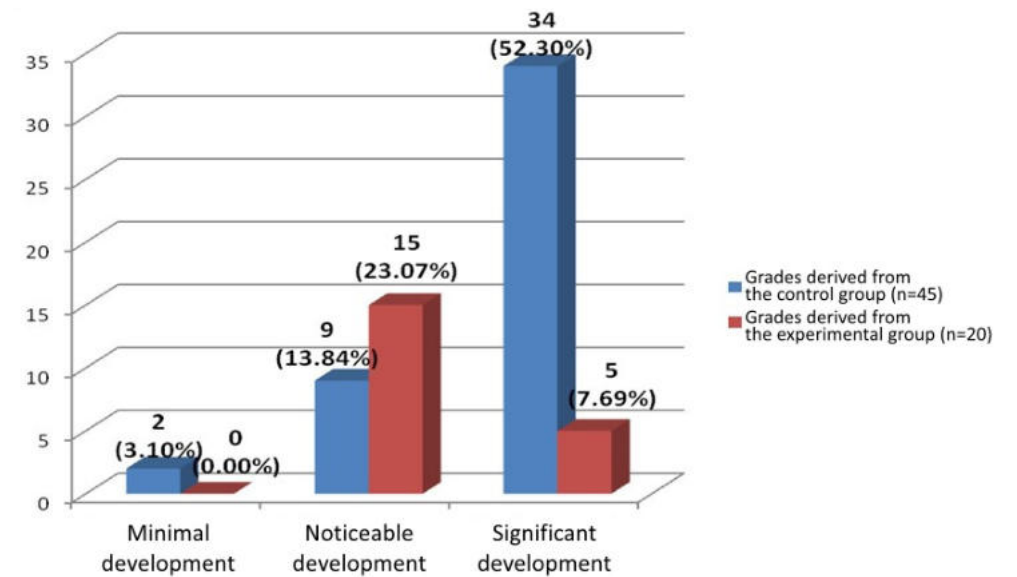


Figure 9. Graphic presentation of the distribution of the level of development in the stage movements of the control group – actors and experimental group – advanced students

Group	Minimal development	Noticeable development	Significant development	P FET
Control group (n=45)	2 (3,10%)	9 (13,84%)	34 (52,30%)	< 0,001
Experimental group (II + III year students) (n=20)	0 (0,00%)	15 (23,07%)	5 (7,69%)	

Table 9. Distribution of the level of development in the stage movements of the control group – actors and experimental group – advanced students

## Survey

In the survey, the results from the seven questions the participants answered with rating from 1 to 5, gave us an average rate in an interval from 3 to 4, which indicates that they gave positive answers to the hypothesis and the main questions for the research.

The results from the survey are presented in Table 10.

Question	Average rate in interval from 1 to 5 ± standard deviation (n= 29, 9 actors + 20 students )
1. Please rate the level of your psychophysical preparedness on the beginning of the studies.	3,21 ± 1,17
2. How much did the exercises help you improve the fluidity, plasticity, strengthening the muscles, as well as your body posture?	4,83 ± 0,46
3. How much did the exercises from the rhythmic discipline help you learn about tempo, rhythm, accents and phrase and what is their utility in the body movements?	4,72 ± 0,70
4. How much did the historical and character dance help you learn the style, expressions, body movements and characteristics of the dances?	4,34 ± 0,61
5. How much did the work on etudes help you improve your imagination and creativity?	4,83 ± 0,38
6. How much did the exercises from this subject help you discover and create the characters that were a task for the main subject of Playacting?	4,03 ± 0,86
7. Please rate the level of your psychophysical preparedness at this moment.	4,48 ± 0,63

Table 10. Distribution of the average rate of the answers from the survey conducted on the control and experimental group

## Conclusion

This study shows the usage of the digital media and computer technologies for a quantitative method of research in the area of performing arts. This method undoubtedly helped us to get positive answers on the questions about the application and the potential of the digital media in performing arts. With the help of the computer and the statistical methods, through data analytics and visualization of the results, we got concrete answers and facts, which can be used for improvement of the educational process.

The large difference detected in the stage movements discipline has guided us to notice and question the number of lectures and time planned for working on the exercises from this discipline. For positive and significantly better results and decreasing the difference, we suggest a separation of the subject of Stage Movements and Dances into two related subjects, the subject of Stage Movements and the subject of Dance. With this separation, we can dedicate more attention, time and classes solely on the exercises from the discipline of Stage Movements. The stage movement exercises are crucial in the actor's training and in the development of the body articulation, so they need their own proper place, attention and time. The time provided for doing the exercises of the three disciplines of the single subject is not enough for the results that we want and we should achieve.

The new media are improving on daily basis and they are crucial for the life of the 21<sup>st</sup> century. They open possibilities for creating new methods and techniques in the experiments in the field of performing arts. With the help of digital technologies and computers, people create software programs for movement detecting and dance learning. Therefore, there is a question posed: can we use the human – computer interaction in the actor training, too? Currently there is a pandemic caused by the virus of COVID-19. Teaching is conducted through the platforms of ZOOM and Microsoft Office 365, which are a short-term solution and are used so the traditional face-to-face teaching can continue online. The future inevitably brings us the necessity of creating a long-term solution for distance learning and improving in every discipline, including performing arts. That means creation, update and sophistication of interactive software programs for physical actor training with the help of the digital technologies, artificial intelligence and machine learning. This field is at the beginning of exploration, but, certainly, it has the potential for a digital revolution in the actor's training.

## References:

- Abernethy, J., Anderson, C., Chojnacki, A., Dai, C., Dryden, J., Schwartz, E., Shen, W., Stroud, J., Wendlandt, L., Yang, S. and Zhang, D. (2016). Data Science in Service of Performing Arts: Applying Machine Learning to Predicting Audience Preferences. Bloomberg Data for Good Exchange Conference. New York City
- Allain, P. (2019). Physical actor training 2.0: New digital horizons. *Theatre, Dance and Performance Training*, 10:2, pp. 169-186
- Camilleri, F. (2015). Towards the study of actors training in an age of globalized digital technology. *Theatre, Dance and Performance Training*, 6:1, pp. 16-29
- Dennis, A. (1995). *ARTICULATED BODY-The physical training of the actor*. New York: Drama Book Publishers
- Dixon, S. (2007). *Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press
- Kirk, A. (2016). *Data Visualisation A Handbook for Data Driven Design*. London: Sage Publications

## Abstract

The text displays the dramaturgical and directorial procedures used in the creation of the internet project “Him and Her”, a new product of the culture in times of physical isolation, created through the networking of the internet platforms and performance.

It is an artistic reflection of the crisis, a product of a culture in a viral state, which aims to make maximum use of the communication provided by the internet platforms in order to create a unifying framework between performance and multimedia, a new *type* of an empty space. The dramatic material, signed by Jean-Pierre Matrinez for the project’s requirements, has been adapted into the quarantine context and shaped by a multi-media directorial procedure.

The director of the play is Dean Damjanovski, the dramaturgy and the translation is by Sasho Dimoski, and the adaptation is by both Dimoski and Damjanovski. The participants are: Blagojcho Stojanov, Talija Nastova, Vasil Zafirchev, Slavica Manaskova, Samoil Stojanovski, Maja Ljutkov, Zorica P. Panchikj, Simona Dimkovska, Slobodanka Chichevska, Zharko Spasovski, Isidor Jovanoski and Keti Borisovska.

The designer of the project and the technical realization is by Filip Korunovski. The production is by the “Jordan Hadzi Konstantinov Dzhinot” Theater.

**Keywords:** Performance, internet culture, Him and Her, Jean-Pierre Martinez, product of culture in times of isolation.

# LONGING FOR REALISM: HIM AND HER, A STUDY DRAFT

---

Sasho Dimoski

Dean Damjanovski

UKIM Faculty of Dramatic Arts – Skopje

## From a Diary to This Study Draft

*Internet, a system architecture that has revolutionized communications and methods of commerce by allowing various computer networks around the world to interconnect. Sometimes referred to as a “network of networks,” the Internet emerged in the United States in the 1970s but did not become visible to the general public until the early 1990s. By 2020, approximately 4.5 billion people, or more than half of the world’s population, were estimated to have access to the Internet.*

*Encyclopedia Britannica*

*“I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across an empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged.”*

*Peter Brook*

The notes of the dramatist and the director, written in the process of *creating Him and Her*, a product of the internet culture at the time of isolation, written by Dean Damjanovski (directed and adapted) and Sasho Dimoski (translation, dramaturgy and adaptation), in this text are reworked into a thesis sketch that can be further developed. The further development pertains to the potential/capacity of multimedia narratives and Internet culture products. The diary is summarized in a title that announces interest in the Internet space and performance under the same framework and refers to the recording of the procedures through which Him and her were created, as a product of the Internet culture created in a viral context that insists on physical isolation/distance.

## VIRAL CONTEXTS, DRAMA TEXT AND THE INTERNET.

### Leitmotif: The *Lovers II* by Rene Magritte

In the *The Lovers II* picture from R. Magritte portrays a man and a woman kissing through white veils, a metaphor for the inability to love, an obstacle to the basic interpersonal communication, an obstacle to freedom, and an expression of free will. In this type of relationship, we are stuck and we no longer know each other because of the white veils, the masks we bought ourselves and, by unifying ourselves, we fear to take them off of our heads, to reveal our faces and finally – to kiss. In the absence of the white veil the kiss is fatal.

### Starting Points: Context as an Obstacle to the Possibility of Text

The dramatic quality of the viral context is so strong that it exceeds the amplitude/strength/capacity of the dramatic tension that is possible through stage representation: the context does not allow immediacy; it insists on an intermediary. The context dominates (physically) the possibility of a text.<sup>1</sup> Finding intermediaries in communication and their networking becomes a challenge to space, the opportunity for empty space, the frame of pixels, spaces in the virtual space and creating a viewer predominantly trained on pixels; moreover, to the creation of frames for the current, viral era, and the participation in building its paradigm.

The intermediaries in communication, the architectural system determined medially, make the network woven from the possibilities of the digital art, as well as the presentation of art, once again determined medially, i.e. digitally. In this regard, the final product (with a non-live sign!) becomes a video installation, a collage of digital, virtual, internet spaces/narratives.

### Performing the Procedure: Forms of Internet Culture

The trend<sup>2</sup> of using the Internet space to bring performing arts closer to the viewer (to cultivate them in times of crisis and physical isolation from the viral context) has been intensified by the theatres, entrusting their archival footages from their performances to some of the televisions or placing them on their YouTube channels or official websites, often and paradoxically announced as an exclusive event. Contrary to this electronic imagery<sup>3</sup>, certain domestic and internationally acclaimed artists find innovative ways to use the Internet space and video communications to design and develop Internet products of culture based on performance. Platforms for testing/placing performance and perforators are also created.

The concept of internet performance and internet culture is nothing new. The Bulgarian performer with an international career, Ivo Dimchev, stands out in

<sup>1</sup> The term “text” is used here in its breadth and synthesizes the types of speech that articulates the type of text.

<sup>2</sup> The trend is in the breadth of performing arts; examples are common when pop singers hold online concepts or museums that organize virtual tours of the museum, and have not had the practice before.

<sup>3</sup> Electronic imagery is not used here in the sense that Lehmann speaks of, theorizing the use of the screen in stage speech-by-speech (2005: 321) but in a pejorative sense.

the region. He often uses internet platforms and performs on them, allowing the viewer to follow them on his screened everyday life, live, and then watch them on specialized internet platforms. As for the videos that have their own archives, such as YouTube and Vimeo, where they are also most often premiered, as well as on the social networks of Facebook and Instagram through the live video option. His performances (costumed, performed in a scenic space), in addition to the intermediality<sup>4</sup>, include the audience in two ways. On the one hand, there is an audience with a paid ticket that watches the premiere in the most non-standard space; and non-standard is, indeed, so often so that some performances are performed in a toilet. On the other hand, the performance is recorded with several live cameras (Dimchev himself devises the direction of the transmission) and is transferred to the YouTube, Vimeo, or Facebook platform, where digitalization for performance takes place.<sup>5</sup> In this case, especially in his solo performances, the position of the performer is reduced to the position of the artist alone, showing a kind of public loneliness in which the electronic image allows and insists on seeing even the impossible (Lehmann, 2004: 325).



**Photo 1:**

Him and Her, episode 1:  
The First Wedding Night;  
Him: Blagojcho Stojanov  
Her: Talija Nastova  
Author of the photo:  
Filip Korunovski  
Source:  
Archive of NT “Jordan Hadzi  
Konstantinov – Dzhinot”, Veles.

### About the Production

The dramatic text *Him and Her* by the contemporary French author Jean-Pierre Martinez was scheduled to be staged at the “Jodran Hadzikonstantinov – Dzhinot” National Theater in the second part of the 2020 theatrical season. Conceived, not as a standard stage product, but in a new type of a product of a culture that can only be developed through an intermediary, because the immediacy of theatrical experience

<sup>4</sup> Patrice Pavis derives intermedia through the pattern of intertextuality and defines it as a relationship between different media, especially in terms of their specific properties and their performance in performance (Pavis, 2004: 140).

<sup>5</sup> The channels of communication from the linguistic Sosirian sense are transcribed here in the synthesis of the digital channels that carry the message/performance to the recipient of the message/internet user/screen.

in everyday life is impossible as such; empty space is prohibited.<sup>6</sup> To this end, by exploring new ways of implementing performance, Martinez's text has been adapted into a product proposal for a culture of isolation, understood as separation from the environment, preventing contact with a particular environment<sup>7</sup>. The goal is to find a new type of empty space, i.e. to adapt the frames in which the internet space is shaped and to create a different type of performance in it, that is a hypertext.<sup>8</sup>

Beside the authors of the text, the artistic team behind the project is as follows: the video design and editing are by Filip Korunovski, and the participants are: Blagojcho Stojanov, Talija Nastova, Vasil Zafirchev, Slavica Manaskova, Samoil Stojanovski, Maja Ljutkov, Zorica P. Panchikj, Simona Dimkovska, Slobodanka Chichevska, Zharko Spasovski, Isidor Jovanoski and Keti Borisovska. The production is by the "Jordan Hadzikonstantinov – Dzhinot" National Theater.

### Organization of the Work Process

The rehearsals were scheduled and held via video calls on the social network of Facebook, via the Facebook Messenger application. All participants met in a group chat, followed by six groups that included the director, the playwright, the designer, and the actor. Each of the groups/collective chats used as a folder for the process in which the video materials were stored, as well as the notes for each of the episodes. The purpose of the rehearsals was to make the text more accurate and to organize and fix the minimal mise-en-scène that the actors would then have recorded on their own with their mobile phones and internet cameras. Once the actors were filmed on their own, according to the precisely agreed guidelines (which the actors got as ramifications in the final text) and everyone sended their files to the designer who assembled them in the unity of the episode, building the aesthetics of the serial production.<sup>9</sup>

In one of his weekly columns published on the platform [www.nezavisen.mk](http://www.nezavisen.mk) entitled Journal from the quarantine of an actor, talking about the virus and the artistic reaction to it, Vasil Zafirchev sublimates the project *Him and Her* in the following way:

*In an attempt to give an artistic answer to the crisis, quarantine and physical isolation, but also to explore the performance of the Internet, together with the colleagues from the theater where I am based, we created the pioneering internet project "Him and Her". The purpose of this viral cultural product is to maximize the use of communication that allows the Internet to explore performance in non-standard forms. The technological performance of the project itself is virtual, the rehearsals are performed online, then the actors record themselves with their mobile phones, and finally, in the process of*

<sup>6</sup>. Here Brooke's reference to the theory of empty space refers to the resemanticization of space in the Internet space/void that is filled with a performance charge of a different kind, which is explained in detail in the part of the text that refers to the directorial procedure.

<sup>7</sup>. Digital dictionary of the Macedonian language

<sup>8</sup>. Hypertext – a text that contains links to other texts and functions as a multi-dimensional whole.

<sup>9</sup>. The eco-aesthetics of the series is explained in detail in the text.

*editing, the video dialogue from the quarantine story is shaped. And it, the intermedia, unites the six couples, divided into 12 episodes that the theater publishes every Saturday at 8 pm on its website.*

As the website of the theater becomes a stage where the product of the viral culture is performed, and, in order to place it among the audience, a photo of each of the two performers was made for each of the episodes. The photo was shared with the appropriate text on the official Facebook page of the theater, and then shared by the project participants as an announcement.



**Photo 2:** *Him and Her*, episode 2:

*The Time of the Cherry;*

*Him:* Vasil Zafirchev

*Her:* Slavica Manaskova

*Author of the photo:*

Filip Korunovski

*Source:*

Archive of NT "Jordan Hadzi Konstantinov – Dzhinot", *Veles*.

The play by the contemporary French, predominantly comedy writer, Jean-Pierre Martinez "Him and Her" is organized into thirteen scenes, framed in a prologue and an epilogue. The text is metatheatrical; it takes place in a theater, i.e. in the auditorium where two foreigners meet for the first time. The following thirteen scenes are episodes from their life together, dramaturgically organized among trivialities and, in essence, almost philosophical (and dialogic) debates.

The dramaturgical procedure was performed by the tools on which the viral context insists, i.e. on the adaptation of the drama scene by the source in the text for internet performance in the context of isolation. The final performance text has far more features in the film script than in the dramatic text, which can be noted in the textual allegations of the interior/exterior/frame. The adaptation of the text follows the context and uses its dramatic tension<sup>10</sup> in order to transcribe it into a text whose conductor is the internet space (and its tension as such). The thirteen scenes from the text have been reorganized into two sets of six scenes each, or the plastic-dramatic text has been reformatted into twelve scenes through which two episodes of quarantine relationship of six couples are shown. It is important to note that the quarantine had lasted a long time and between the first six and the second six scenes there is a time interval calculated in years. In this regard, an intervention was made in each of the scenes in order to obtain physical isolation between those who make the couple (a couple who usually sits on the couch in Martinez's text),

<sup>10</sup>. It alludes to Schwatzov's determination that dramatic tension differs from any other kind of tension in that that it touches on survival.

and somewhere the value in the physics/metaphysical binary has changed. Detailed illustration of the operationalization with the text for the first scene, entitled *The First Marriage Night*, will be helpful in determining how the new, adapted text was created.

### **Practical Application: Transcription of Dramatic Text into Text for Internet Performance**

In the first scene, transcribed in the first internet episode, immediately after the metatheater prologue from the original, Martinez places his couple on a sofa and describes their first wedding night in the introductory didascals. The fable on stage is intertwined in a static conversation between the bride and groom. The composition of the events in the adaptation is the same, with the intervention in the plot, by writing the peripetia just before the end of the original Martinez scene. Peripetia, whose function is to contextualize the stage for viral everyday life, unfolds the scene at the end of the first episode, announcing the quarantine in/from which the next episodes will be created. The final text includes new didactics, indications for the actors of their positions regarding the lens from which they themselves, as well as new ramps for the atmosphere, interior and exterior, both imposed by the context in which the product is created.

### **Unsolicited Journal Transcript: His Majesty, the Screen**

In the critical, viral context, the screen dominates. The content of all kinds of the screens we are surrounded by, is pixels with simulations from our everyday life that organize our lives. The arts are also simulated, under the force of the context.<sup>11</sup> Simulations, due to physical distance, become the only possibility for the original; technology becomes a mirror, a double, an alter ego (Dixon, 2007: 250). New practices are explored, from their philosophical propositions to aspects of materializing ideas.

## **DIRECTING THE DISTANCE**

### **PHILOSOPHY OF THE PROJECT**

(A New Reality – A New “Realism”)

The project “*Him & Her*” is not a typical performance project. It contextualizes the relationship between the drama and its chosen media of presentation the specific situation the civilization is in – physical and social distance due to the Covid-19 pandemics. The project’s starting points are:

1. To overcome the division between theory and practice in performing arts by 1) transforming theoretical concepts into specific (performance) actions and; 2) formulating theoretical concept as a follow-up of the practical results and experiences. Learning by doing or “Practice-based learning”.

<sup>11</sup> In *Simulacrum and Simulation*, Baudrillard distinguishes between simulation and simulacrum as follows: simulation is an illustration of a reality that is basically a real object/process, while a simulacrum is a simulation of the object/process itself, a simulation that takes the place of reality, which, as such, is not recognized. The real object/process, the theater as an object/process, i.e. the act of creating and watching a theatrical performance, in the context of isolation, is possible only as a simulation.

2. To practice verbal/written describing of creative processes and experience for their structuring and further analysis. „Artistic“ experiment differs from the “scientific” one because its results are the experiences of individuals and groups, here and now (Schehner).

### **AIMS OF THE PROJECT**

The “Him and Her” project represents a continuation of my research on the relationship between drama and its representation in different media. Departing from this position, its aims are:

- By analyzing different media concepts, to describe the position of the theater and drama in the context of physical/social isolation;
- To systematize approaches and methods for generating different performative forms by ways of applying concepts derived from theoretical research;
- To practically apply the theoretical research onto a specific working process – the creation of the performative project “Him & Her”.
- To describe the problems, questions and conclusions that will appear in the process;
- To generate (a) follow up theory/theories and give directions for further research in the relationship between performing arts, context and the media, as well as directions for further practical application of the results.

### **MEDIA CONCEPTS**

The project “Him & Her” departs from several theoretical concepts that concern contemporary media.

#### **„Mediatization“<sup>12</sup> and „Re-mediatization“<sup>13</sup>**

The theorist of performing arts Philip Auslander has challenged the notion about the “mediatized” as secondary to the “live”. In his study “Liveness: Performance in a Mediatized Culture” Philip Auslander approaches the live and the mediatized performance as “parallel forms that participate in the common cultural economy”. According to the author, “the new technologies of presentation are reforming or remediate the previous ones.”<sup>14</sup>

#### **The Media as an “Extension of Man”**

McLuhan uses the terms “media” and “technology” as interchangeable, since he considers the media to be “any extension of self”<sup>15</sup>, or, to put it plainly, every

<sup>12</sup> The term “mediatized” is introduced by Jean Baudrillard to signify a certain cultural product of mass media or media technologies. “A mediatized performance” is a performance that circulates on TV, as an audio or video recording or any other form based on reproductive technologies.

<sup>13</sup> “Remediate” is a word play, which can either represent 1) re-mediatization (representation of one media through another one) or 2) “remediation” from “remedy” = cure. Both of the meanings refer to the “traditional” media – the live performance.

<sup>14</sup> Auslander, P. (2007) *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London: Routledge Taylor & Francis e-Library, p. 6

<sup>15</sup> McLuhan, M. (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man*; 2<sup>nd</sup> edition, New York: New American Library, p. 10

new technology. In his definition of “media”, besides newspapers, radio or TV, McLuhan includes the electrical light, cars, speech and language. All these technologies mediate our communication and their forms and structures influence our perception and understanding of the world that surrounds us. In that sense, theater can be seen as a “paradox”, since it is a media by itself, but, also, a form that relies on other media, since the day of its conception.

### **The Aesthetics of the “Serial Production”**

In his broad definition of the aesthetics as a philosophical discipline, Umberto Eco recognizes two principles on which the arts and the aesthetic theory are based – the principle of innovation and the principle of repetitiveness. In his analysis of the current global cultural context<sup>16</sup> he arrives at a conclusion that repetitiveness (iteration, repetition) dominates the world of the artistic creation in which is quite often very hard to make a distinction between repetition in the media and repetition in the, so called, “high-brow arts”. For Eco, the question of repetition in the arts becomes a question of the “new aesthetics of seriality”. The concept of “seriality” is, then, analyzed in the context of the mass media where repetition and “seriality” are treated as a difference and “originality”.

### **The Work of Art as a “Reproduction”**

In his essay, “*The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility*”, which is probably the most influential text of the 20<sup>th</sup> century regarding the media and their interpretation, Walter Benjamin, talking about the reproductive media of his age, disproves the whole concept of the authenticity of the art work. Benjamin analyzes photography and cinema, not only for their actuality, but, also, because they opened a whole range of possibilities for narrowing the distance between art and society.

Today, the “dominant media”, around which, not just our society, but the civilization as a whole, is slowly organizing in this situation of global threat, is the Internet. It too, can be used as a tool to bridge the gap between art and society.

## **PERFORMATIVE CONCEPTS**

The project “Him & Her”, residing in the area between “performativity” and the Internet space is also based on several theatrical (performative) concepts.

### **The „Three Unities “**

The rule of the “unities” of time, space and action is founded in Aristotle’s theory of tragedy that requires the dramatic action to be “complete” and “finished”. This rule is further accepted and developed by the playwrights of the Renaissance and, especially, by the drama of the Classicism, where this rule gains canonic status.

### **The Actor as a “Performer”**

Numerous theories and practices deal with the art of the actor, not as a technique which will enable them to better represent the character and its emotions, but,

<sup>16</sup> The essay “Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics” is written in 1985.

rather, as a position from which they demonstrate their relationship towards the character they represent and the context that surrounds them.

One of such earliest modern theories is the one of the actor as an “Übermarionette” devised and developed by the British theater director *Edward Gordon Craig* (1872–1966). This concept represents an actor who manages to control their mood changes and human errors on account of higher discipline and precision in the service of the greater idea of the performance conveyed to them by the director. The Russian avant-garde director *Evgeny Vachtangov* (1883–1922) introduces the term “the eccentric actor” to define an actor who, from the point of method and technique, manages to blend the opposites of, on the one hand, the outer expression, and, on the other, the internal psychological motivation, in a dialectical unity that is founded in that contradiction and conflict. The German director and playwright Bertolt Brecht (1898–1956), in his “epic theater”, introduces a specific acting approach, which he calls “the alienation effect” (*Verfremdungseffekt*). By using this approach, the actor neither “merges” with the character, nor they relieve their emotions, but rather they make personal (and political) “comment” on the character and their actions.

### **„The Director-Dictator“**

The theater director, according to the Russian avant-garde director *Vsevolod Emilyevich Meyerhold* (1874–1940), ought to be a “director-dictator” (or “director-organizer”). The director organizes (dictates) the space and the time of the performance and their function is to structure all the other elements in the whole performance. The actors and their presence on stage are functions of the director’s vision and the spatial and temporal organization.

## **THEATER MONTAGE**

The famous avant-garde director and founder of the World renowned Odin Theater, Eugenio Barba, speaking about the montage in theater says:

“Montage is a term which, nowadays, has replaced the term “composition”. To compose also means to put together, assemble, intertwine with the action, create a new (dramatic) text. The composition is a new synthesis of the material and the fragments taken out from the original context. It is a synthesis that is equivalent to the real relationships, which are hinted by it... In other words, montage is creating meaning“<sup>17</sup>.

## **PRACTICAL APPLICATION OF THE CONCEPTS**

### **Methodological Approach**

We can say that in Lessing’s division of arts as *temporal* and *spatial*, the theater is more inclined towards the former. In theater time unravels twofoldly: once as a

<sup>17</sup> Барба Е. и Савареце Н. (1996) *Речник јозоришне антиројологије: Тајна Умејносии Глумца*, Београд: Publikum,

physical time (events in real time) and, secondly, as fictional time (the time of the events described in the play/performance). The collision of both times creates a paradox between “here and now” and “there and then”. Because of the limitations of our senses, time is in need of a carrier, which, in theater, most often is the actor’s body (psycho-motoric).

The second substantial theater component would be *motivation*. What motivates the specific performative form? What motivates the performer? Motivation can be divided into two categories:

- **External** – social motivation. In the case of the project “Him & Her”, the external motivation would be the physical and social limitations imposed in the context of the actual pandemics, soon to become the “new reality” of the World;

- **Internal** – psychological motivation of each of the participants in the project to respond, by means of theater and performance, to the physical and social limitations that they have been imposed on. The goal is to find the new “performative reality” inside the limitations of the physical and social distance.

### Starting Points

I formulated the problem that I dealt with during the working process on the play “Him & Her” by the contemporary French playwright Jean-Pierre Martinez as “Defining the approach/es toward a certain dramatic material in the process of its presentation on the Internet in the actual context of physical and social isolation”.

The practical work is concentrated on three elements of the theatrical system and those are: 1) dramaturgy, 2) acting and 3) directing. The fourth element, the audience is not our priority at present.

### Practical Problems in the Process

#### A: Dramaturgy

1. Selection of a play. The play “Him & Her” is selected based on the following criteria: potential for seriality, unity of time, place and action and potential for adaptation for different media;
2. Adaptation of the play based on the following criteria: context, dominant media, spatial/temporal characteristics, and performers;
3. Create a new whole from its fragments (scenes), which will generate a new meaning in the context it’s created in. Final result of this phase – 12 adapted scenes for 6 couples of performers.

#### B: Acting

1. Online rehearsal with the director and the dramaturg. Scene analysis. Answering the questions “What am I doing? Why am I doing it?”;
2. Online rehearsal with the director and the designer/editor: “How am I doing it?” These rehearsals last for 2 – 3 days.

3. Online rehearsal only with the partner in the scene. Creating individual compositions of text and actions; each of them should individually perform at home and film their performances with a phone camera;

4. Performing and recording the individual compositions from different angles and framing. Performers “montage” their performance by focusing on actions they find to be of importance. The “premiere” is in front of a camera.

#### C: Directing

1. Analysis of the play text and its adaptation to the work on distance;
2. Online rehearsals. Finding different approaches to “directing the distance”;
3. Working with the designer/editor. Research for all the additional visuals (masks, effects, other visual materials) for the specific scene;
4. Working with the designer/editor – “rough cut” of the received video materials of the performers;
5. Working on the “fine cut” with the designer/editor and the dramaturg – creating meanings;
6. Presentation of the scene in real time on the Internet and uploading it so it is available for further viewing;

## CONCLUSION

The project “Him & Her” represents an artistic experiment, a process of thinking, reasoning, analyzing and rejecting. Both the result and the process are equal parts of it. The artistic experiment is a sort of a “blind chase” that always starts from the beginning and its outcomes are not “truths”, but rather “experiences” and “insights” of individuals and groups of artists. In that sense, the artistic experiment stands in opposition to the scientific experiment.

This project resides on the space between theory and practice, thus defining my position as simultaneous participant, observer and describer. To *practice* means to participate with the naivety of a child, primitive or lunatic. The theoretician *observes, systematizes* and *describes* from the safe position of a rational adult. If both approaches exist simultaneously, then we are in the position of the Shakespeare’s Fool, in constant dynamical position, or, maybe, in constant o-position.

The thoughts for the future, announced at the beginning of the text, are giving the technological dominance of the world, through project titles such as Robotics, Virtual Space and Performing Arts or related researches that will address the interaction between traditionally understood products of culture and the technological development of mankind, with appropriate theoretical considerations /remarks. Polymeric products of this type would certainly find a place among the products of art in the (post) viral era.

## References:

- Аристотел. *Зајоејикаја*. Скопје: Култура, 1990.
- Барба Е. и Савареце Н. *Речникџозоришеанџројолоџије: ТајнаУмејносиГлумца*. Београд: Publikum, 1996
- Брук, Питер. *Празанџросџор*. Београд: Лапис, 1995.
- Добрев, Чавдар. *РеализмојнаВахџанџов*, Софија: Наука и изкуство, 1967
- Зафирчев, Васил. *Дневникодкаранџинојнаеенакџер*. [www.nezavisen.mk](http://www.nezavisen.mk)
- Џепароски, Ивица. *ОџагеСисџемоџи*, Скопје: Култура, 2000
- Auslander, P. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London: Routledge Taylor & Francis e-Library: 2007
- Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility*, GesammelteSchriftell, VII, 1935
- Bodrijar, Zan. *Simulakrumiisimulacija*. Novi Sad: Svetovi, 1991
- Dixon, Steve. *Digital performance, a history of new media in theatre, dance, performance art and installation*. London: The MIT Press, 2007
- Encyclopedia Britannica, e-edition
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramskokazalište*. Београд/Загреб: CDU/TkH, 2004.
- McLuhan, Marshall (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man*; 2<sup>nd</sup> edition, New York: New American Library.
- Pavis, Patrice. *Pojmovnikteatra*. Загреб: IzdanjaAntibarbarus, 2004.
- Sontag, Susan. *Film and Theatre*. Tulane Drama Review, 1966.
- Švacov, Vladan. *Temeljidramaturgije*. Загреб: Školskaknjiga, 1976.

# THE “ST. SAVA” CASE IN YDT – THE IMPACT OF THE POLITICAL CONTEXT ON THE RECEPTION OF A THEATRE PLAY

Kristina Lelovac

UKIM Faculty of Dramatic Arts –Skopje

”Pure perception is impossible.”

Wolfgang Iser<sup>1</sup>

## Abstract

The suspension of the “St. Sava” performance written by Sinisa Kovačević and directed by Vladimir Milčín, on May 31, 1990 at the Yugoslav Drama Theatre in Belgrade is, undoubtedly, a key milestone in the history of censorship in former Yugoslavia and a symbolic beginning of the decay of its shared cultural space.

This text attempts to shed light on the conditionality and inevitable influence of the social and political context on theatre and theatre-makers through the example of this theatre production, known as the official beginning of the disintegration of the state built on the concept of fraternity and unity.

The answer to the question of the paradoxically opposing receptions of this performance does not only require reconstruction of the inner-artistic horizon of expectations implied by the performance itself – what ideas and questions it raises and what messages it aspires for the spectator to receive. What is much needed is an analysis of the non-artistic expectations, norms, and roles, mediated by the world in which the spectator lives, so it primarily targets their interests for that performance. Those expectations, norms and roles stem from the historical context in which the world of that spectator is located.

**Key words:** Theatre, politics, context, reception, censorship.

In the “St. Sava” play, Siniša Kovačević<sup>2</sup> focuses on the greatest educator and the most persistent and violent cult of the Serbs – Saint Sava. However, the dramatic text is not a hagiography or a romanticized history envisioned for stage performance, but a political drama that raises an ongoing question in Yugoslavia at the end of the 1980s regarding the articulation of the nation-states and the necessary means for its realization.

In “St. Sava”, the two-dimensional saint on the icons and the reverent rulers portrayed and framed in gold are presented as common people, with all their inexorable oppositions. The focal scenes from the Medieval Serbian history are written as scenes of blasphemy, orgies, excessive drinking, liaisons, crude violence, and murders. The founders of the Serbian state swear, curse, insult and slander, but the text of Kovačević most certainly cannot be labeled as anti-Serbian nor as one that degrades the Orthodox religion. With a clear-cut, and adequately to the exceptionally critical sociopolitical occurrences, he raises the question about the relationship between the national myth, national history, and the use of that myth and history for political purposes.

In 1988, the play won the annual award for the best play by the *Branislav Nušić* Association of Serbian Playwrights (Udruženje dramskih pisaca Srbije *Branislav Nušić*) and was published in the *Scena* magazine. Despite the affirmed recognition of the author, who didn't refrain to publicly declare himself as an Orthodox and a nationalist and who, later would, in fact, actively participate in the right block of the Serbian political scene forming the so-called Serbian Fatherland Front (Srpski otadžbinski front), any relativization of the myth during the amplified pre-war

<sup>1</sup> Iser, 1980

<sup>2</sup> 98.A Serbian author and playwright, born in the village Šuljam in Srem, Serbia in 1954. He graduated dramaturgy at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade. He writes for theater, film and TV, and teaches dramaturgy at the Academy of Arts in Belgrade.

tension, which actually insists on embedded myths, couldn't go further without being subjected to multiple obstructions and scrutinization.

The director Vladimir Milčin<sup>3</sup> – ever since he was offered to direct the play in 1988 by Miodrag Vučelić, the thenhead of the Zvezdara Theatre in Belgrade (Zvezdara Teatar, Beograd), was worried about the possible reactions that might emerge as a result of the decision to have a Macedonian director working on a play that treats the greatest Serbian cult in such a way, in a time of horrifying reinforcement of xenophobia and nationalism. In our interview about the play, Milčin has described the concealed censorship of the text in Belgrade in detail: “I went to Zvezdara. There, Ljuba Tadić, Petar Božović, Lazar Ristovski, and Danilo Bata Stojković were waiting for me. I told them that I have a dilemma. But they didn't. So, Vučelić and I were supposed to agree upon a date to start working. As we were leaving, Bata Stojković said: “I have to go... I have a meeting.<sup>[2]” Then, I went back to Skopje. And I read somewhere, or someone told me, that a scandal has emerged – Bata Stojković went to a meeting in the Patriarchate and, there, he gave a warning that something against the Orthodoxy and Serbia is about to happen.” The project in Zvezdara failed.</sup>

The same uneasiness kept on creeping on him even a year later, when he received the second invitation to direct the play in Bosnia and Herzegovina at the National Theatre in Zenica (back then – People's Theatre, Zenica, today – Bosnian National Theatre, Zenica), then ran by Radovan Marušić<sup>4</sup>. Milčin was undoubtedly aware that he would have worked in a time swarmed by national and, nonetheless, nationalistic tensions, and, in a way, he could have foreseen the violence that initially surged on paroles and chants before being rapidly turned into war crimes and grenade explosions.

When I asked Borka Pavičević<sup>5</sup> for her opinion about the fact that Milčin was the one who directed “St. Sava” in such a social context, she replied: “First of all, Milčin is a great pundit of that specific epoch, that period of time, as well as of Saint Sava, and the ritual in its original form. He is also a pundit of Christianity, the history of the church. Milčin had a great knowledge of all those matters and, above all, I find it fantastic, as well as the fact that he directed the play. Furthermore, it's quite

<sup>3</sup> A Macedonian theatre director and pedagogue, born in Skopje in 1947. He graduated theatre directing in the class of Hugo Klajn, Ph.D. at the Academy of Theatre, Film, Radio and TV in Belgrade. He is one of the founders of the experimental theatres of Non-Theater Cactus (He-rearap кактус) and Kaj St. Nikita Goltarot Theatre (Teatar kaj Sv. Nikita Goltarot). He was a professor of acting at the Faculty of Dramatic Arts in Skopje from 1982 to 2013.

<sup>4</sup> A playwright, set designer and cosmographer, born in Metković, Croatia in 1932. For 25 years, he was a director of the People's Theatre in Zenica, Bosnia and Herzegovina. He died in 2008 in Zenica.

<sup>5</sup> A Female playwright, columnist and a peace and cultural activist, born in Kotor, Montenegro in 1947. I interviewed Borka on June 18, 2017, in the Centre for Cultural Decontamination in Belgrade (Centar za kulturnu dekontaminaciju CZKD – Beograd) which she had been managing before she passed away in 2019. The idea was to get more profound look at the social atmosphere in which the suspension of the “St. Sava” performance was set, from the point of view of someone who was present at the event, and to understand the reasons for the audience's reactions as such, as well as the political turmoil that followed it. She was more than a suitable interlocutor on the subject since, in addition to her extensive knowledge of (political) theatre and close following of Milčin's work since his beginnings, she played a prominent role in social developments in Serbia before and during the war in Bosnia and Herzegovina, as a peace activist and fierce critic of Slobodan Milošević's regime.

intriguing that the play itself was created there... in Zenica, where the questions and interpretations of the religion at the time were really present; a place that holds the pillars of such a debate.”<sup>6</sup>

On December 15, 1989, the Art Council of the Theatre held a meeting where the roles and the members of the artistic team were established. Apart from the 20 actors, together with the same number of extras from the Zenica theatre, the main role, as a guest from the Yugoslav Drama Theatre (Jugoslovensko dramsko pozorište), was played by Žarko Laušević<sup>7</sup> who, at the time, was one of the leading theatre actors in Yugoslavia and a film star in his heyday, mainly famous for his roles of great the Serbian heroes like Miloš Obilić and Vuk Karadžić.

Created from a text by a self-proclaimed nationalist and rightist, by an atheist director with left-wing beliefs, holding a main role played by the most popular national actor, a religious follower and a protégé of the Orthodox Church, the aesthetic identity and the ideas conceived by this play are an unambiguous result of the ideological positions of its crucial authors. “St. Sava” by Milčin poses the question what means are necessary in the fight for a nation-state and national identity and what the price of establishing that identity as an indisputable objective is. In the text written for the performance's brochure, Milčin has written

‘St. Sava’ is a stage re-examination of the problem of whether we have internally overcome the romanticism, the need for myths, and whether we have finally stepped out of the 19. century. The play reevaluates the myth by revealing the foul mind of the protagonist regarding the sacrifice he brings to the altar of history.<sup>8</sup>

However, after the initial performances, Milčin's premonition slowly, but surely, became true. Prior to the play's premiere, in contrast to the usual peaceful ambient which provided a clear creative process for the ethnically diverse ensemble, arrived the first threats:

One of the first alarming signs before the premiere was the notion that there was a big Serbian village near Zenica called Šiševo. So, we were told that people from that village will show up at the premiere to cause chaos. And prior to the premiere, they made an explosive trace detection in the auditorium. Yes, those were the authorities from the National Security...<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Pre svega Milčin je jako veliki poznavalac epohe, vremena, Svetog Save, rituala u originalu, on je poznavalac hrišćanstva, istorijata crkve. Milčin je jako dobro upućen bio u to imeni je prvo to fantastično, da je on to režirao. A drugo zanimljivo je da je to upravo rađeno... tad je Radovan Marušić bio u Zenici... da je to rađeno u Zenici u kojoj tad pitanja i interpretacijere ligije zapravo postoje, gde postoje osnove za jednu takvu raspravu. (Pavičević, 2017)

<sup>7</sup> A Serbian and Yugoslav theater and film actor, born in Cetinje, Montenegro in 1960. He graduated in Acting at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade. He was a member of the Yugoslav Drama Theater where he frequently performed main roles. He has starred in several films and television series and won many acting awards.

<sup>8</sup> “Sveti Sava” je scensko preispitivanje problema da li smo u sebi prevazišli romantizam i potrebu za mitovima, da li smo izašli iz devetnaestog stoleća. Drama relativizira mit tako što otkriva bolnu svest protagonist o žrtvi koju prinosi na oltar istorije. quoted in Milosavljević, 1994

<sup>9</sup> Milčin, 2019

Fortunately, it was a false alarm and the premiere went undisturbed, ending with ovations. However, after the performance was selected for the Sterija's Theatre Festival in Novi Sad (then: Yugoslav Theatre Festival, today: Festival of National Drama and Theatre, Sterijino), more drastic threats took place. Milčin explains that, once again, those were threats for explosives in the auditorium, but, also, threats for liquidation:

The same thing happened before the performance in Novi Sad, too. They announced possible disturbances. They entered the venue with detectors, examined the entire auditorium and the lobby, in case there were any explosives. And, since we've been warned that someone might shoot Žarko, in both of the portals, two of the authorities were hidden... ready to shoot if they spy anyone.<sup>10</sup>

Yet, despite the distressing ambient, the play was performed on May 30 with no incidents occurring, on the stage of the National Theatre of Novi Sad (then: National Theatre – Novi Sad, today: National Theatre of Serbia – Novi Sad). According to Miličin, at the round table of critics at the time, most of the Croatian and the Slovenian critics refrained, while the compliments for the show were addressed by the Serbian, the Montenegrin and the Bosnian critics. When the round table was closed, a few of the Croatian critics personally told Milčin that, in their opinion, the performance was *pro-Serbian*.

On May 31, 1990, right after the successful performance at the festival in Novi Sad, a stage performance at the Yugoslav Drama Theatre in Belgrade was scheduled. Monitored by high-security police, in front of a full auditorium, but, also, with protesters “armed” with religious flags, standing on the auditorium's balcony, commenced the performance of the play and was never completed, so in addition, despite its indisputable quality affirmed by the awards received and the audience's appreciation, it remained to be the primary association whenever this play is mentioned. After May 31, 1990, Kovačević's text was never produced or staged again, Milčin was not invited to direct in Serbia and Žarko Laušević received a recommendation by the police to obtain a revolver for the purpose of self-defense due to the life threats that began to emerge.

Even before the performance, loudspeakers from the youth wings of the Svetosavska Party (Svetosavska partija) and the Radical Party of Serbia (Radikalna partija Srbije), led by the laicized priest Žarko Gavrilović and the radical Vojislav Šešelj, required hindrance of the play's performance in order to prevent the “blackening of the Serbian saints by individuals immersed in perversion and sin”<sup>11</sup>, and then, on the day of the performance, these people gathered to protest in front of the theatre because “the play ‘St. Sava’ by Kovačević is a blasphemous, insulting, disrespectful and, from a historical point of view, fictitious and fake work. Yes, that offends our deepest, most luminous and most intimate religious and national

<sup>10</sup> Milčin, 2019

<sup>11</sup> Blaćenje srpskih svetinja od nekih ljudi koji su u perverzijama i grehu <http://www.elektrobeton.net/bulevar-zvezda/kovacevic-sinisa/> (10.12.2018)

sentiments.”<sup>12</sup> The protest, which was later related to reasonable suspicions to be supported by the Serbian Orthodox Church (which never officially revoked its involvement) and by the police (which evidently didn't intervene to prevent the escalation of the protest), initially started with a demonstration of the students from the school of theology (Bogoslovija Svetog Save) who, while holding church flags and while calmly chanting songs of Saint Sava, welcomed the audience in front of the theatre. They were joined by the protesters from the Svetosavska Party who had had regularly announced their protest earlier. However, the pinnacle in the atmosphere arose with the arrival of the young representatives of the Serbian militants – football fans, raised amidst massive fights on stadiums, a horrifying symbol of the sports stadiums in Belgrade, Zagreb, Split, Rijeka at the beginning of the 1990s.

There were many young men in those, kind of leather sweaters and leather jackets... It seemed like a potentially male situation... A sore one. Those paramilitary men, those bodyguards, those are people that we are really familiar with, they're sports fans, and now they'll call them again.<sup>13</sup>

Along with the church flags, the demonstrators were holding banners inscribed with nationalistic, chauvinistic and Četnik paroles, like “Beat it!”, “Serbia belongs to the Serbs!”, “Saint Sava!”, “Blasphemy!”, and, moreover, they outroared the chants of “Saint Sava” with curses and threats. The theatre was surrounded by armored military vehicles.

Then, in the theatre auditorium, with regularly purchased tickets, about thirty demonstrators entered on their, probably, very first theatre visit and with loud whistles and insults addressed from the balcony to the actors on stage and the entire audience, trying to prevent the beginning of the performance. Laušević asked to let them do the play and then give their judgment about it. Recalling these moments, Laušević has written the following in his book: “Our insisting was in vain. Today, I even see it as sad because, obviously, there was Someone who was very fond of the scandal taking place. Milošević's Serbia had to show its teeth not only to Yugoslavia but also to the jokers in the first rows. And so it did.”<sup>14</sup>

The theatre colleagues who didn't participate in the performance also reacted, getting on the stage – the actors Branko Cvejić, Aleksandar Berček and the most popular Yugoslav actresses, Milena Dravić, who even climbed up the balcony, trying to bring reason to the raged crowd who shouted at her: “Communist whore!”, while

<sup>12</sup> “Razlog našeg protesta jeste taj što je Kovačevićev pozorišni komad ‘Sveti Sava’ psovačko, prostačko, vulgarno, neistinito, barem sa istorijske tačke gledišta, ilažno ‘sačinjenje’. Da, ono vredi naša najdublja, najsvetija i najintimnija verska i nacionalna osećanja” <http://www.oslobodjenje.ba/za-one-koji-znaju-citati/kolumne/braca-po-replici/182748> (10.12.2018)

<sup>13</sup> Bilo je puno momaka u oni kožnim kao bluzonima, one kožne jakne... i pogotovo galerije... Neka potencijalno muška situacija... Oštra... Svuda su bili ti paramilitarci, ti bodigardovi, teljude mi jako dobro znamo, navijače, evo sad će opet da ih traže. (Pavičević, 2017)

<sup>14</sup> Залудна је та наша упорност била. Данас ми и тужно делује, јер је толико очигледно да је Неком било јако стало да се тај скандал догоди. Да Милошевићева Србија покаже зубе и Југославији и мангупима у сопственим редовима. И показала је. (Лаушевић, 2011)

Borka Pavićević (prophesying) cried from the ground floor: “You’ll be the ones responsible for the concentration camps in this country! And you’re nothing more than a consequence!”<sup>15</sup>

The anxious ambient made the theatre ensemble perform only three scenes from the play. The shouting, whistling, and chanting from the balcony suspended the ongoing performance. Amid the chaos and noise full of swearing and insults, Laušević was the only one who stepped out of the group of shocked, crying actors and managed to get the right to recite one of the monologues of Saint Sava.

Serbs, my brothers and sisters, my dear brothers, Vukan, Stefan, lend your hands, as well as your hearts, to each other. God guards the Serbs! But we need to help him, too.<sup>16</sup>

While he recited the monologue with concentration on stage, the auditorium was in utter silence and this is accounted in the text “The Case of the Guest Performance of the Play ‘St. Sava’ in Belgrade” by Aleksandar Milosavljević: “At that moment, despite all the media reports that claim the opposite, it seemed like the play was, nevertheless, fully performed.”<sup>17</sup>In addition, Milčín describes this dramatic moment in the text “Scars of St. Sava”:

Was I hoping that we would do the play, after all? I wished for a miracle to happen for all those people who were crying behind the stage, but I was aware that there are no miracles in Milošević’s Serbia which had decided to show its teeth to Yugoslavia because in the middle of Belgrade a play that is a *Muslim/Croatian/Macedonian conspiracy against the Serbian people and the Church* is performing. I wished for a miracle because of Siniša, Žarko, and their families. They were the ones who had to stay in that Serbia, while I would return to Macedonia that was still resistant to that madness. I thought (or I wanted to think) that wouldn’t change, but I forgot that there are no people, not even Macedonians, who are immune to clero-fascism.<sup>18</sup>

Firstly, there was an applause, but it quickly turned into shouting which finally sealed the performance. About thirty people from the full auditorium have stopped the performance they had never seen before, opposing the play they had never read before. Their response to the plausible blasphemy was a factual blasphemy.

So, the play was interrupted, they couldn’t carry on performing because of all the shouting and all those men. And then, what? All of us went to the backstage of the Yugoslav Drama Theatre, while Žarko came out from this side of the stage and I remember the words he uttered.

<sup>15</sup> Бићете одговорни за конц-логоре у овој земљи! А ви сте само последица! <https://www.youtube.com/watch?v=h6UxmXdpwXM> (20.05.2017)

<sup>16</sup> Srbi, braćo i sestre, braćo moja mila, Vukane, Stefane, podajte jedni drugom ruke i srca. Bog čuva Srbe, moramo mu i mi malo u tome pomoći. (Kovačević, 1989)

<sup>17</sup> I čini se da je u tom času, i pored svih novinskih izveštaja koji tvrde suprotno, predstava ipak održana.” (Milosavljević, 1994)

<sup>18</sup> Milčín, 2019

He said: “This is your Slobodan Milošević, folks!”<sup>19</sup>

Two days later, on June 2, the jury from the Theatre of Sterijino whose members were Ivo Brešan from Šibenik, president, Ivo Ban from Ljubljana, László Végel from Novi Sad, Dejan Mijač from Belgrade and Risto Stefanovski from Skopje<sup>20</sup> announced the winners of the awards at the festival. The play, which less than a month later would win 14 awards at the Theater Games in Jajce festival (then known as Republičke pozorišne igre u Jajcu, today as Pozorišne – kazališne igre BiH), won only 2 awards in Sterijino – the award for Actor’s Outstanding Performance for Laušević and the Critics Roundtable award. Milčín has confirmed what I suspected – that this decision was a consequential result of the events in the Yugoslav Drama Theatre, a horrifying symptom of the raging nationalistic ambient in Serbia, deeply engraved in the theatre sphere. However, even today, “St. Sava” is considered as one of the most successful productions in the history of the theatre in Zenica whose archive keeps an impressive number of 600 media headlines related to the event in the Yugoslav Drama Theatre. Moreover, the play continued to be regularly performed at the theatre in Zenica until the end of the respective season with no further incidents. The final suspension of the play, as well as of many other recognized plays at the time, would happen as a result of the looming war in Bosnia and Herzegovina.

According to Milosavljević, when comparing what he calls *the counterfeited case of the play “St Sava”* with affairs of a similar sort in the cultural realm in Serbia, he may conclude that it was evident how, at the time, the government avoided public exposure and enunciation of restrictions. The objective, in his opinion, was to create an ambient that would provoke public manifestation of the newly-risen Serbian national self-awareness and to prescribe the possible incidents to the right-wing of the national opposition parties, then governed by the Serbian Renewal Movement (Srpski pokret obnove, SPO) ran by Vuk Drašković and Vojislav Šešelj.

The then Archbishop Amfilohije (Mitropolit crnogorsko-primorski Amfilohije Radović) excommunicated Kovačević and Laušević. The violence in the Yugoslav Drama Theatre in the following years developed in an organized religious and political persecution of Laušević that tragically culminated with the shots fired by the actor as an act of defense of his brother and himself in Podgorica, the night on July 30, 1993 after which he was convicted and jailed multiple times before he finally migrated in the USA for good. After he had returned to Skopje, Milčín received police protection because the police in Skopje was reportedly informed that the Belgrade underground is preparing his liquidation.

The suspension of the play was established as a media and a political scandal – the central TV journals opened their broadcasting with this news, the press wrote about it for weeks, roundtables and discussions were organized, while the associations

<sup>19</sup> I ta je predstava prekinuta, nije se mogla igrati dalje od tih urlika, od tih muškaraca. Sad šta? Mi smo prešli svi iza scene Jugoslovenskog dramskog, a Žarko je išao s ove strane scene i ja ga se sećam kad je izustio, rekao je „Evo vama Slobodana Miloševića!” (Pavićević, 2017)

<sup>20</sup> <http://www.pozorje.org.rs/stari-sajt/arhiva/nagrade1990.htm> (05.01.2019)

of the drama artists and the political parties established announcements that were generally focused on the condemnation of the brutal attack on the theatre play. Milčin was invited to participate in the series of debates whose transcript was later published in the Belgrade newspaper “Večernje novosti” as a feuilleton, though it didn’t take long before he realized that this action was, in fact, a plotted smoothing out:

What was really perverse regarding this matter was that when the debate was over, Dragan Gostuški who was a musicologist and a Byzantine specialist and who turned out to be the brains of the respected operation, after the debate, in order to avoid future hostility, invited us to the Temple of Saint Sava at Vračar<sup>21</sup>, which was in an ongoing construction process, so that we would face the momentousness which we were *destroying*. We went there and I remember that he insisted on us having a sip of (brandy).

The public in the sphere of culture, as well as the general public, would eventually take sides, and thus, reveal the stark social division which would announce the arrival of the tragic events. Milosavljević comments this in his writings:

In a sense, the guest performance of “St. Sava” in Belgrade was a touchstone for the intelligence in the capital. A great number of those who were banned and censored in the time of *Titoism*, now raised their voice while standing next to the state authorities, demanding repression. In the hot, turbulent atmosphere that overshadowed the cultural life in Belgrade during those summer days, the reasonable suggestions of having another performance of the play were fruitless even when suggested to be performed in front of a selected audience who would later, if interested, express its views and ideas about the play at an organized roundtable or during a Q&A session. The fanatic requests for prohibition of the play suppressed the rest and prevailed. What was quite amusing, though, was that in those moments, the middle-aged intellectuals stood shoulder to shoulder with the young football fans...<sup>22</sup>

The traumas associated with “St. Sava” continued to be interpreted off, as well as on the theatre stages even after the bloody 1990s. With the scandal in the Yugoslav Drama Theatre begins Tanja Simić - Berclaz’s 2008 play “Serbian Faust and Other Quotes” (Srpski Faust I drugi citati, 2008), in which the playwright examines the theater in the Serbian society and the lives, attitudes and responsibilities of the

<sup>21</sup> A part of the city of Belgrade.

<sup>22</sup> U izvesnom smislu, gostovanje “Svetog Save” u Beogradu predstavljalo je svojevrsni probni kamen za ovdašnju, prestoničku inteligenciju. Mnogi od onih koji su u epositito izmabivali zabranjivani i onemogućavani sada su, sa pozicija bliskih vlastima, istupili sa zahtevom da se sprovede represija. U usijanoj atmosferi koja je tih junskih dana vladala u beogradskom kulturnom životu nisu ništa pomogli razumni predlozi da predstava ipak bude izvedena, makar i pred odabranom publikom, e da bi nakon toga bio organizovano *krugli sto* ili tribina gde bi zainteresovani mogli da iznesu svoja viđenja predstave i ideja koje ona pokreće. Zaglušujući su bili gotovo fanatični zahtevi da predstava bude zabranjena. Zanimljivo je da su se u istim redovima tako našli vremešni intelektualci i mladahni navijači fudbalskih klubova... (Milosavljević, 1994)

theater people during the Balkan’s bloody 1990s. Extremely significant is the author’s project of theatre director Tanja Miletić – Oručević, the (meta)performance “Saint S or How Was The Performance “St. Sava” Archived” (Sveto S ili kako je “arhivirana” predstava *Sveti Sava*) which premiered on December 18, 2015 at the Bosnian National Theatre in Zenica. “Archiving” here is a synonym of the forced suspension of a performance. This theatre essay collages the extensive documentary material on suspension of the performance “St. Sava” at the Yugoslav Drama Theatre with the personal memories and traumas of the ensemble of the Theater in Zenica and attempts to illuminate it with the means of documentary theater in perspective of the current social and political reality. This performance ultimately poses the questions: How do we now perceive sacralization of a nation and a nation state, and where are the limits of freedom of speech and artistic freedom today – after Vukovar, Dubrovnik, Sarajevo, Srebrenica, Kosovo?

Trying to distill in words the outcome of the trauma caused by the suspension of the performance “St Sava” in Belgrade, Borka Pavićević stated in the interview:

Any suspension of a theatre performance is actually a distortion of the world. The timeline of a performance tells us: “Everything’s balanced. A certain thing lasts from the very beginning to the end. We have an event of certainty. You play, I watch you... So, there’s a convention. Anything that might happen will happen between you and me, between the actors and the spectators. When one suspends a performance, they suspend an entire world. It is shattered. And, at that moment, nothing is right anymore! Neither the theatre nor the world around us, everything just falls apart!

Milčin’s answer to the question about the political circumstances that make the theatre impossible and prevent it from happening because it actually shouldn’t even exist, leads me to a plausible explanation of the diametrically opposite viewpoints of the audience and the critics, articulated through the two cultural and social contexts – the Serbian and the Bosnian (whose commonality is, unfortunately, exclusively nominal):

The theatre begins to fall apart when the reality, the society is quite diminished. A single truth paints a single color. In that case, the theatre feels the urge to do something different, to raise questions. Yet, here, there is no room for questions as there are only answers, thesis, and directions.

There are times when the theatre may rise above reality. It becomes real by surpassing the reality and its one-dimensional flatness. However, in this case, the theatre hit a ceiling and couldn’t go further. There was no chance for theatre, nor a chance for real theatre. And this repeats over time in history. The theatre becomes just overly subversive. We can’t say that the authorities and the powerholders are always those who suspend it. The audience becomes afraid of it and flees.<sup>23</sup>

Relying on the social and communication function of art (the aesthetic experience)

<sup>23</sup> Milčin, 2019

and focusing on the way the reader/spectator, as an immanent agent in the author-work-audience triangle, perceives the artwork, which, according to him, is a key factor in the historicity of art, Jaus says: "Literature and art become actual historical processes owing to the mediatory experience of those who accept the artworks, enjoy or condemn them, and, therefore, recognize or reject, select or forget, and, lastly, create traditions for those who are not the least and may take an active part, create works themselves and respond to a specific tradition."<sup>24</sup>

The answer to the question about the paradoxically opposite reception of the play in a single month, in theatres at a distance of a few hundred kilometers, where there are speakers of a single communal language and which, at the time, were the national cultural institutions of a federative state that ought to have had a single, shared cultural politics that would have relied on communal values, is a complex one. Regardless of the fact that they live in the same period of time and in the same country, the spectators of "St. Sava" – a middle-aged Muslim woman married to a Serbian – a metallurgy worker in the factories of the ethnically diverse town of Zenica; the minor football fan of Zvezda (Fudbalski klub Crvena Zvezda Beograd) originating from the concrete suburbs of Belgrade who still haven't got the chance to enter the theatre because he was preoccupied with fights against the fans of the Hajduk Croatian football club (Hrvatski nogomental klub Hajduk, Split); the renowned theatre critic from Zagreb who, year after year, found his stay in Sterijino to become rather uncomfortable due to the nationalistic remarks in the pubs; the liberal female dramaturg from Belgrade who, a few years later, would initiate abolishment of the festival which could no longer be established as a Yugoslav theatre festival in the midst of Yugoslavia's bloody disintegration – all these people live in horrendously different worlds, have absolutely different expectations and consequently perceive the performance on a different level. The level of communication reached by the performance, as an aesthetic practice, is individually different – some of them are astonished by its aesthetic authenticity and innovation, while others didn't even have to see it in order to feel openly provoked and triggered to pour out their wrath trained by political propaganda. There are some who consider it to be only a mild critique of the Serbian nationalism and others who see it as a mirror that unmasks the nationalism or as a hammer that would start breaking it.

A world based on paranoia – because, as Danilo Kiš has said, nationalism is a collective and individual paranoia<sup>25</sup> and a world that insists on myths that would sustain that paranoia and, if needed, actualize it in the forms of violence – does not recognize knowledge, but devaluates and suspends it. In that kind of world, art is redundant as it suggests and appeals for knowledge and strives toward its dissemination. In fact, that kind of world has no audience for art. In the societies that slowly become totalitarian, where objecting is prohibited and there is a total control over the public and the private lives of the citizens, in the nations that base

<sup>24</sup> Književnost i umetnost postaju konkretan istorijski proces tek zahvaljujući posredujućem iskustvu onih koji njihova dela prihvataju, u njima uživaju ili o njima sude, teihna taj način priznaju ili odbacuju, odabiraju ili zaboravljaju, i tako tvore tradicije, onih koji, ne na poslednjem mestu, mogu da preuzmu i aktivnu ulogu da, i sami stvarajući dela, odgovore jednoj tradiciji. (Jaus, 1978)

<sup>25</sup> Nacionalizam je, pre svega, paranoja. Kolektivna i pojedinačna paranoja. (Kiš, 1974)

their sovereignty on xenophobia, the real theatre becomes impossible. There is no audience who would understand it. There is no room for communication in a world where words are censored, and silence prevails.

That is, presumably, the answer to why it was impossible to perform "St. Sava" in Belgrade on May 31, 1990, just as, two years later, it would stop being possible or at least it would seem absurd to have anything performed over the territories of Serbia, Bosnia and Herzegovina, and Croatia. Reality, drenched in nationalism and chauvinism, gave answer to the question raised by the play – what means are considered acceptable in the fight for nation state and national identity. The question regarding the price of establishing that identity as an indisputable objective will be answered with the war that would begin in less than two years later.

## Works Cited

- interview with Vladimir Milčin, done at his home in January, 2019
- interview with Borka Pavičević, done at the Centre for Cultural Decontamination in Belgrade, in June 2016
- footage of the debar of the performance at the Yugoslav Drama Theatre on May 31<sup>st</sup>, 1990 <https://www.youtube.com/watch?v=h6UxmXdwpXM> (20.05.2017)
- Coundsell, Colin and Wolf, Laurie eds. (2005) *PERFORMANCE ANALYSIS: AN INTRODUCTORY COURSEBOOK* (Part VII. Spectator and Audience): London and New York: Routledge
- Fejzić, Nedžad (2015) *HLADNA LOMAČA ZA SVETOG SAVU* <http://www.bnp.ba/bnp/predstave/velika-scena/sveto-s> (10.07.2017)
- Iser, Wolfgang (1980) *INTERACTION BETWEEN TEXT AND READER*. in Suleiman, Susan and Crosman, Inge (eds.) *THE READER IN THE TEXT: ESSAYS ON AUDIENCE AND INTERPRETATION*. Princeton: Princeton University Press
- Jaus, Hans Robert (1978) *ESTETIKA PERCEPCIJE*, izborstudija. Beograd: Nolit
- Kiš, Danilo (1974) *O NACIONALIZMU* in *PO-ETIKA*, knjigadruga. Beograd: SSJ
- Konstantinović, Zoran (1978) *ESTETIKA PERCEPCIJE HANSA ROBERTA JAUSA* (foreword) Jaus, Hans Robert: *Estetikapercepcije*, izborstudija. Beograd: Nolit
- Лаушевић, Жарко (2011) *ГОДИНАПРОЂЕ, ДАН НИКАД*. Beograd: НИД Компанија "Новости" А.Д
- Milosavljević, Aleksandar (1994) *SLUČAJ GOSTOVANJA PREDSTAVE "SVETI SAVA" U BEOGRADU* in *KULTURA VLASTI: INDEX SMENA I ZABRANA*. Beograd: Radio B92
- Милчин, Владимир (2012) *СВЕТОСАВСКИ ЛУЗНИ*. <https://okno.mk/node/16222> (02.03.2019)
- Pavičević, Borka (2008) *TO TEK POČINJE: TANJA SIMIĆ - BERCLAZ: FAUST I DRUGI CITATI* (foreword) Beograd: Samizdat B92
- Ružić, Igor (2016) *NOVI ŽIVOT "SVETOG SAVE": KAKO JE POČEO RAT U NEKADAŠNJEM NAŠEM KAZALIŠTU?* <http://casopis.skd-prosvjeta.hr/novi-zivot-svetog-save/> (10.07.2017)
- Salčinović, Edin (2016) *BRAČA PO REPLICI*. <http://www.oslobodjenje.ba/za-one-koji-znaju-citati/kolumne/braca-po-replici/182748> (05.01.2019)
- Simić - Berclaz, Tanja (2008) *SRPSKI FAUST I DRUGI CITATI*. Beograd: Samizdat B92 <http://www.elektrobeton.net/bulevar-zvezda/kovacevic-sinisa/> (05.01.2019) <http://www.pozorje.org.rs/stari-sajt/arhiva/nagrade1990.htm> (05.01.2019)

# MEDIA AND ITS INFLUENCES ON PEOPLE IN NORTH MACEDONIA

## Abstract

**Aim:** This article was written in order to analyze the media influence on the people in North Macedonia and how the leisure time influences on choosing media sources. **Method:** For the purposes of the article, we have taken the last conducted research by the North Macedonian State Statistical Office and have conducted a survey using a sample of 2080 households surveyed continuously for 12 months, and we have analyzed the results in the relevance to our article. **Results:** We came to the results that the majority of citizens spend 36% of the day on sleeping; the leisure activities accounted for 22%; domestic activities represent 10%; employment accounted for 10%; eating and drinking represent 9%; different kinds of personal care – 4%; traveling accounted for 4%; and education is covered by 4%. Media has had a big influence on the people of North Macedonia which can be seen from the leisure time activity habits the nation has developed. Since the time devoted to media has increased, it is just one of the easily noticeable direct influences. **Conclusion:** The situation in North Macedonia, when put in numbers, states that people devote a lot of time to leisure activities, especially activities that include some kind of a media source in the most cases, so the influences of media are present and visible.

**Key words:** Media, youth, Leisure activities.

---

**Ali Murat Kırık**

Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, TV ve Sinema Bölümü, İstanbul, Turkey

**Nikola Nastoski**

Marmara University, Institute of Social Science, PhD student at the Department of Radio, Television and Cinema, İstanbul, Turkey

## Introduction

*Media – The main means of mass communication (broadcasting, publishing, and the Internet) regarded collectively.<sup>1</sup>*

Media is something that is as old as the human race; The media exists since the first need of information to be shared from a person to another person. During the years, the way of transferring information has changed. As people were evolving, the way of transferring information also evolved. However, the biggest transformation was achieved with the development of technology. Since the moment people started to use technology for transferring information, the technology has become the main supporter of media. Nowadays, media and technology are undividable. The transfer of information from point A to point B can happen in a matter of seconds. The world has become a global network and information is everywhere, the media has taken part in people's lives and, by this, its influence has started to grow. When people understood the real power of media and how media influences people, they started to use them in order to influence people. According to Louis Althusser and his theory about the 'ideological apparatus', he declares that there are systems which influence our perceptions of the world. (Althusser, 2001, p. 14) This has been argued by Justin Lewis who says that there are other systems which influence people, such as: family, school, press, etc. So, we have to take into consideration that when analyzing one of these systems, we have to think of the others that are present in people's life (Lewis, 1990, p. 159).

Domestication of media technologies made a big difference. When media technology became available for each home, some technologies became such a big part of everyday life that they have become very reliable and trustworthy. It is not just about adapting technologies to the people, but, also, about people creating an environment that is increasingly mediated by the technologies. Berker will add that it is now a commonplace that the new networks of electronic communications,

---

<sup>1</sup> <https://en.oxforddictionaries.com/definition/media> Accessed on 05.10.2018

in and through which we live, are transforming our sense of locality/community and, on a wider geographical scale, our sense of “belonging” to either national or transnational communities. (Thomas Berker, 2006, p. 22)

Further on, Holmes states that people living in societies where technology has become part of everyday life are not aware of the fact that technology is entangled with their lives. They, too, are not aware of how much our activities throughout the day are connected to some kind of a technological product that gives us the opportunity to use telephones, internet or some digital benefits, as global positioning systems and how our simple activities are preconditioned by these systems (Holmes, 2005, p. 2).

Nowadays, the world have become a place where the new and the traditional media are combined and where they work together or side by side. In the past, before the new media arrived, it seemed like the traditional media (then called only “media” since there was no other media to compare it to) is something that cannot be knocked off the pedestal of being the best way to share information, news, advertisement, entertainment shows, essays, etc. However, as we know, the world changes and, sometimes, it changes in directions that cannot be foreseen. Thus, the world has changed due to the improvement of the technology and due to the human need for new forms.

In the new world, the new media took their own place, but it did not ruin the traditional media. This is so, maybe because humans cherish traditional values, or it can be because the new media is mostly virtual and people sometimes like real things, but, anyhow, they both survived, and today’s world is a place where the traditional media and the new media coexist and it seems they are here to stay. Yes, we cannot foresee the future, as said earlier, and new generations may give up traditional media completely, but, up until then, this is the case.

### **Methodology**

This is an article about the analyzes of a particular research undertaken on national level in North Macedonia by the State Statistical Office in 2014/2015 when, for the third time, the Time Use Survey was conducted – where a sample of 2080 households surveyed continuously for 12 months, from May 2014 to April 2015 was used. The quantitative research approach was used in gathering the data. We have compared the results from this research and, also, gathered information from the internet usage of the internet world stats site. With this statistical information in our possession, we analyzed the normal day in a household in North Macedonia, and the amount of time devoted to leisure activities or the amount of time devoted to media.

### **New and Traditional Media**

#### **Traditional Media**

When we speak of traditional media, we think of books, newspapers, magazines, film, radio, sound recordings and television. All of these forms are used for

transferring information from the sender or transmitter to the receiver or reader, viewer or listener. Traditional media has only one way of communication, from the sender to the audience. In traditional media the audience cannot send a feedback; they stay passive as the information is transmitted to them. Traditional media has had its biggest effect starting from the Second World War up until the moment of showing up of the new media. The positive side of traditional media, except radio and television in case of live shows, is something that has been recorded and can be used on many occasions. Then, there are the written media, such as newspapers, books and magazines, as a part of the traditional media, and they are to be cherished the most, since they do not need any power supply in order to deliver the information. They are the most trusted media because of this reason, and they are, also, not much affected by the technological improvements; their quality of production may have changed, but their form has not. New technologies will come, that is not negotiable, but the word written on paper is here to stay, and this is also not negotiable.

So where does a de-crowned champion go? There is still certainly a place for traditional media, but no longer at the helm. It’s now much more suitable in a supporting role. Still valuable because of its reach, brands can use traditional media to direct listeners, readers and viewers to their digital marketing assets like a blog or a Facebook page for example.....We’re already starting to see this happen with brands using TV or radio ads to drive traffic to their Facebook page.<sup>2</sup>

#### **New Media**

New media has been created on the basis of the traditional media. The idea is the same – to transfer the information. Kırık writes that with the introduction of the new era of media, interactive web technologies have begun to gain, and the Internet, known as the global network, has entered every aspect of life. Internet has become more popular with the development of social networking, networks that allow many online transactions (Kırık, 2013, p. 97). As traditional media was transferring information, new media is doing the same, just the level of sharing the information is more advanced and, in this case, the feedback from the audience has a big role in the way this new media functions. The audience feedback has the key role in new media, because the new media’s development is deeply connected to the feedback from the audience.

New media - products and services that provide information or entertainment using computers or the internet, and not by traditional methods such as television and newspapers.<sup>3</sup>

The positive side of the new media is that the information is constantly there, in the virtual reality, it is up to the audience/receivers when they decide to look up for the information. The new media functions in a way that the information is

<sup>2</sup> <https://ernestbarbaric.com/value-of-traditional-media-in-a-digital-world/> Accessed on 07.01.2019

<sup>3</sup> <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/new-media> Accessed on 05.12.2018

available through all the gadgets (that are created to be used for new media) and the users decide when to join the network and receive the information. The speed of shearing the information is a crucial difference between the traditional and the new media.

When talking of media and its influence on people, first of all, we have to talk about social media due to its growing popularity and influence. Nowadays, like the rest of the world, North Macedonia, too, is following the ongoing trend of using the social media in all aspects of life. The most numerous of social media users are young people between the age of 15 to 24, and the number of users in this age category in percentage is 90,3%, according to the State Statistical Office and their statistical information (Jakupi, 2019, p. 6), even though the number of older people starting to use social media is rising every day. Whatever we decide to do today, almost everything is connected to the social media. There is the social media to remind us of our events of the day, the people that we have to meet, their birthdays, and our schedule as well. Social media entered our lives very quickly and they became a very big part of them, and, now, we cannot even imagine our lives without Instagram, Facebook, Twitter, Blogs, etc.

Nonetheless, North Macedonia is not far behind in this trend; being such a small country of around 2 million people you might think that it would not be affected as much, but the reality is different. In North Macedonia the social media networks changed the way of life as well. This influence had the biggest impact on young people; they, being so eager to follow the world trends, immediately accepted the social media networks without even thinking how that would influence their lives. Monitoring their way of living one cannot but notice that, at least once a day, they tag a photo on Instagram, write at least one comment on Facebook, share a status, etc. Observing their behavior and comparing it to the way the youth behaved before WEB 2.0<sup>4</sup>, one may easily notice the big difference between the two. Before WEB 2.0, people were using the internet often as well, but the idea was different; then, they were browsing for information and news, not sharing their life and their attitudes.

### Leisure Time in North Macedonia

We are taking into consideration the last research conducted by the State Statistical Office in 2015 (TIME USE SURVEY, 2014/2015 - STATISTICAL REVIEW: Population and Social Statistics, 2015) because it is the last one done on this subject with a consideration that, in the last few years, the situation may have changed a bit. The average daily time use of people aged over 10 in 2014/2015 in North Macedonia is part of the image that provides the latest research from The State Statistical Office, according to which the majority of citizens spend 36% of the day for sleeping (i.e. 8 hours and 44 minutes). This number covers sleeping during the day or at night, but, also, lying in bed because of inability (illness, old age, disability,

etc.). The leisure activities accounted for 22% (i.e. 5 hours and 17 minutes), and include socializing, visiting and receiving guests, phone calls, entertainment and culture, recreation, sports, walking, hiking, art, using computers, reading books or magazines, watching TV, listening to music and more. One should take into consideration that the age group that is the subject of this investigation, other than adults, consists of children over 10. Domestic activities represent 10% of all other activities during the day (2 hours and 25 minutes). These include the following activities: preparing food, washing the dishes, cleaning the apartment, washing, ironing, crafts, gardening, care for pets, but, also, in this group, there are other activities related to the household, such as building and repairs, shopping, and a variety of services, such as child care, for example, physical care and supervision, learning, playing with children and talking to them and other specified activities. Employment accounted for 10% (2 hours and 30 minutes). Considering the main and additional working position, including short breaks during work, trip during work, overtime and travel related to employment, business trips, seminars, and more. Eating and drinking represent 9% (2 hours and 14 minutes). In the group “different kinds of personal care” where the percentage was 4% (56 minutes), are included activities that people perform for themselves, for example, personal hygiene, care for their own health, intimate relationships, and, also, activities that are free of charge for family members, relatives or friends, etc. Traveling accounted for 4% (52 minutes). This group includes travel related to the main purpose (the main objective defines the way). These include: the commute to and back from work, travel related to education, travel associated with purchase and services, travel related to childcare or other care of the household, travel associated with socializing, travel related to other pleasures, i.e. entertainment, hobbies, sports, leisure, etc. Education is covered by 4% (46 minutes). This includes regular classes

T-06: Average time used per day by activities, age groups and sex, 2014/2015

Возрасни групи / Age groups										Activities
10-14		15-24		25-44		45-64		65+		
мажи Males	жени Females	мажи Males	жени Females	мажи Males	жени Females	мажи Males	жени Females	мажи Males	жени Females	
9.50	10.22	9.10	8.48	8.19	8.29	8.23	8.18	9.14	9.34	Sleeping
5.30	6.22	5.39	5.31	5.05	3.53	5.28	4.26	8.08	6.39	Free time activities
0.11	0.23	0.26	1.22	1.05	4.19	1.42	4.51	1.47	3.27	Domestic activities
0.09	0.02	0.53	0.44	4.41	3.10	3.59	2.29	0.28	0.23	Employment
1.42	1.28	2.21	2.14	2.16	2.11	2.11	2.14	2.40	2.32	Eating and drinking
0.53	1.00	0.59	1.10	0.56	0.57	0.52	0.52	0.57	0.52	Other personal care
0.48	0.49	1.15	1.11	1.07	0.46	0.59	0.38	0.30	0.20	Travelling
4.42	3.21	2.48	2.43	0.10	0.07	0.02	0.00	0.02	-	Study
0.02	0.00	0.13	0.00	0.01	0.00	0.11	0.02	0.01	0.02	Voluntary work and informal help
0.12	0.13	0.16	0.16	0.20	0.09	0.13	0.09	0.12	0.11	Other

(2015, p. 27)

<sup>4</sup> A term devised to differentiate the post-dotcom bubble World Wide Web with its emphasis on social networking, content generated by users, and cloud computing from that which came before. <https://www.britannica.com/topic/Web-20> Accessed on 02.04.2019

and lectures, laboratory work, practice, and the short break between classes at school or university, homework, studying in the library, and further education courses. The State Statistical Office in 2014/2015, for the third time, conducted the survey on time, using a sample of 2080 households surveyed continuously for 12 months, from May 2014 to April 2015.

These statistics show us how a normal day in North Macedonia looks like for the average person, but we have to take in consideration that this is not a day of a

**Average time used per day of students aged 15 and over, by level of education and by activities. 2014/2015**

						hours and minutes
Основно (од 1 до 4 одделение)	Основно (од 5 до 8 одделение)	Средно образование (2,3,4 години)	Виша школа, 1 степен на факултет	Факултет, академија	Магистратура и специјализација	Activities
Primary school (1- 4 grade)	Primary school (5 - 8 grade)	Secondary school (2,3,4 years)	College, 1 university degree	Faculty, academy	Master, specialisation	
9.36	9.08	9.02	8.25	6.44	7.23	Sleeping
5.01	5.37	5.17	4.08	5.44	4.08	Free time activities
0.43	0.22	0.57	0.04	0.20	0.34	Domestic activities
-	0.02	0.05	0.38	-	-	Employment
1.30	1.50	2.36	2.02	1.00	3.31	Eating and drinking
1.05	1.06	1.06	0.50	0.54	2.20	Other personal care
0.50	1.21	1.14	1.29	0.47	1.38	Travelling
4.40	4.18	3.27	6.24	8.28	3.46	Study
-	0.00	0.00	-	-	-	Voluntary work and informal help
0.35	0.15	0.16	0.01	0.04	0.41	Other

(2015, p. 29)

particular person's life, yet it is a statistic from 2080 households, and it just gives us the idea of a normal day in North Macedonia; further on we will see more detailed statistics that will show us in depth how people actually use their leisure time.

From what we can tell, in North Macedonia, people, after sleeping, spend most of their time for leisure activities. This is the case for children, as well as students.

If we take into consideration the employed, the statistic is a little bit different.

**Average time used per day of employed persons, by activities, 2014/2015**

				hours and minutes
Вработени / Employed				Activities
вкупно Total	мажи Males	жени Females		
8.03	8.04	8.01		Sleeping
4.11	4.35	3.39		Free time activities
2.03	1.10	3.14		Domestic activities
5.28	5.48	5.01		Employment
2.02	2.07	1.56		Eating and drinking
0.56	0.54	0.58		Other personal care
1.02	1.05	0.59		Travelling
0.03	0.03	0.02		Study
0.02	0.03	0.00		Voluntary work and informal help
0.11	0.12	0.09		Other

(2015, p. 32)

From this table, we can see that the hours spent for work are increasing and that people that work, actually spend more time working. Also, it should be noted that the rate of unemployment in North Macedonia is very high. In North Macedonia, according to The State Statistic Offices, there is active population of 949,525, from which 715,758 are employed (the employment rate is 42.7%) and 233,767 are unemployed (the unemployment rate is 24.6%). Because of the high unemployment rate, the time spend per leisure activities in the table above is very high.

**Structure of free time activities of persons aged 20 to 74, by groups of activities, 2014/2015**

				Structure, %
Вкупно Total	Мажи Men	Жени Women		
40	39	41	TV, video and DVD	
6	5	8	Social life, visits and feasts	
27	26	28	Resting	
2	2	2	Walking, hiking	
7	8	6	Reading books and magazines	
0	0	0	Radio and music	
1	1	0	Other hobbies and games	
1	2	1	Sports	
1	1	1	Religious activities	
0	0	0	Other, unspecified	
9	10	7	Other computing	
5	6	4	Telephone conversations	
1	0	1	Entertainment and culture	
0	0	0	Computer and video games	
0	0	1	Arts	
100	100	100	Free time total %	

**Structure of free time activities of persons aged over 10, by groups of activities, 2014/2015**

				Structure, %
Вкупно Total	Мажи Men	Жени Women		
37	36	38	TV, video and DVD	
6	5	7	Social life, visits and feasts	
26	25	27	Resting	
2	2	2	Reading books and magazines	
6	7	6	Walking, hiking	
1	1	0	Radio and music	
1	1	1	Other hobbies and games	
2	3	1	Sports	
1	1	1	Religious activities	
1	1	1	Computer and video games	
10	11	9	Other computing	
5	5	4	Other, unspecified	
1	1	1	Telephone conversations	
1	1	1	Entertainment and culture	
0	0	1	Arts	
100	100	100	Free time total %	

(2015, p. 115)

Now, if we take a look at the table where we can see in details for what kind of activities people do actually use their leisure time, we can have a better image about the leisure time in North Macedonia.

When we analyze these two tables, we have to exclude the time spend for resting, because this time is not a part of the leisure time. For resting, people spend round 27% of their free time, which leaves round 73% for leisure activities. We can notice that there are small differences in the two tables, because, in the first one, children are involved and, because of this, there are indicators about playing video games and spending more time doing sports. However, in the second table, where children are excluded, we can see that people are using more time for watching television, which covers for the less time spent on doing sports.

In the two tables, on the second place, after TV, Video and DVD, is the use of the computer, but we have to take into consideration that these statistics include people up till the age of 74, so, if we presume that people above 55 do not use computers that much, this reduces the number. If we analyze the group of people between 20 and 40, we will find out that the time spent on watching TV, Video and DVD might be even lower than the time spent on the use of the computer. Nowadays, the use of the computer is not only restricted to actual computers, but, also, to smart phones, since smart phones have all the possibilities that a computer has, and this makes the use of the computer be available to the users in every part of the day, and it makes them constantly on line, which increases the time for computer usage even though this usage is not concentrated in one part of the day, but spread throughout the whole day. When we think of Television, Video and DVD in today's world, we

think of something else than what we used to think in the past. Today, this kind of leisure activities are connected to the internet as well. There is TV on demand, pay-per-view TV and video sites that provide us with a lot of interesting contents, and even the classical television has been changed; this means that, from the tables above, everywhere where it says TV, Video and DVD, we can consider that time as time spent on the computer, too. After all of these analyzes, we have to say that people are very much devoted to the media and that this is a big part of their life, so, there has to be an influence for sure.

### Statistics

From the observation made on the web sites, we are able to see how much the numbers of internet and social media users have changed in the last 15 years.

Internet users in North Macedonia, Montenegro and Albania simply love Facebook, with almost 90 per cent of them having Facebook accounts, according to a global statistical database maintained by the International Web Stats web page.

Out of 2.1 million Macedonians, some 1.05 million or 50.9 percent use the internet. A staggering number of them, 878 300 have Facebook profiles, the statistics show.<sup>5</sup>

Internet Usage and Population Statistics:<sup>6</sup>

YEAR	Users	Population	% Pop.	Usage Source
2000	30,000	2,016,060	1.5 %	ITU
2002	100,000	2,016,060	5.0 %	ITU
2006	392,671	2,056,894	19.1 %	SSO
2010	1,057,400	2,056,894	51.0 %	ITU

COUNTRY	Population (2015 Est.)	Internet Users, 31-Dec-2014	Penetration (% Population)	Users % Table	Facebook 31-Dec-2012
North Macedonia	2,069,172	1,280,132	61.9 %	2.2 %	962,780

According to the tables above, the number of internet users in North Macedonia is constantly growing and, is with a big increase in 2010, which is due to the start of the usage social media networks in everyday life. Big chunk of those numbers are young users and this number is still rising, since the internet access has become easier by the new devices invented almost every day. Sherry Turkle, a professor at the Massachusetts Institute of Technology and the author of *Alone Together*, states that, as technology becomes ever more pervasive, our relationship to it becomes more intimate, granting it the power to influence decisions, moods and emotions. (Turkle, 2011, p. 1)

<sup>5</sup> <http://www.balkaninsight.com/en/article/macedonians-montenegrians-albanians-glued-on-facebook> Accessed on 05.02.2019

<sup>6</sup> <https://www.internetworldstats.com/euro/mk.htm> Accessed on 25.12.2018

According to the 2018 statistics of the State Statistical Office, in the first quarter of 2018, 79.3% of the households had access to the Internet at home. The participation of households with a fixed broadband connection in the total number of households was 70.4% in 2018. In the first quarter of 2018, 79.2% of the total population aged 15 – 74 used the Internet, and 68.7% used the Internet every day or almost every day. The mobile phone or the smart phone was the most used device for access to the Internet, used by 81% of Internet users in the period, and mostly among persons aged 15 – 24 (91.8%). 74.9% of the people used computers, laptops, smartphones, tablets or other portable devices at work.<sup>7</sup>

### The Influence of Social Media on Young People in North Macedonia

We are dedicating a whole part to the youth because they are the most devoted users of social media. Social networks, which allow communication, data and information to be shared, affect every segment of all ages due to the attractive opportunities they offer; it makes individuals dependent on the virtual world. Individuals constantly use Facebook, Twitter, MySpace, Google+, Pinterest, etc., social media usage is expressed as social media addiction. Kirik says that social media addiction mostly affects young people. Economic problems, psychological problems and physical deficiencies cause individuals to escape from the real world and take shelter in the virtual world. However, this situation leads to deterioration of social relations and the fact that they do not have any social relations and cannot direct their children consciously are among the main reasons triggering social media addiction. Although social media has been described as an uncontrolled time in social networking networks and inability to prevent access, no definitive diagnosis has been made for this problem. Therefore, it is difficult to enumerate a person as a social media addict. The individual who is addicted to social media comes to the point of breaking away from the social life by losing the real and virtual distinction. (Kirik, 2013, pp. 97-98)

According to the statistics, the numbers of the internet users are very big, so this is directly connects to the way we live our lives nowadays. To take as an example a normal day of a young person's life. The day begins with waking up and turning on the phone to check what is new on Facebook and Twitter, who was where, who wrote what, and what happened new in the world. Then, they continue to Instagram just to see who has tagged themselves and in which photo; commenting on everything and liking the posts is almost a must. Afterwards, during school, the anxiety of missing something out is increasing. There is a syndrome called FOMO (Fear Of Missing Out) and it becomes more and more present in young people's lives. This type of fear is also induced by the social networks as well.

It's known as FOMO, or "fear of missing out," and refers to the blend of anxiety, inadequacy and irritation that can flare up while skimming social media like Facebook, Twitter, Foursquare and Instagram. Billions of Twitter messages,

<sup>7</sup> [http://www.stat.gov.mk/PrikaziSoopstenie\\_en.aspx?rbrtxt=77](http://www.stat.gov.mk/PrikaziSoopstenie_en.aspx?rbrtxt=77) Accessed on 22.10.2018

status updates and photographs provide thrilling glimpses of the daily lives and activities of friends, “frenemies,” co-workers and peers.<sup>8</sup>

After school they attend an event which was suggested by Facebook and share the photos of the event on Instagram while doing live twitting on Twitter. With every changing of position in the town checking-in is a must, as well. The day ends with checking-in in bed and going to sleep.

Young people follow the trends constantly and they do not even notice how much their lives have been changed. They have become addicted to social networks without even knowing that. Nowadays, parents punish their children by forbidding them access to the internet, so the kids feel excluded from the online community and they really consider this to be the harshest punishment of all. Not being part of that community makes them feel as outsiders, which is, also, a part of the FOMO syndrome. Young people in North Macedonia have all of these symptoms as well and their lives are affected by social networks as much any other child in the world.

Naskova in her essay writes that the media have a big influence on shaping the attitudes in children's and young people's lives and they are one of the factors through which the young are introduced to the moral behavior in society. Media are a mass outbreak; they are unavoidable and tempting; they occupy young people's attention and that is especially done by the television and the internet. Through media, young people are introduced to the society, they are introduced to each other and they learn about themselves, learn the basic principles and rules of socialization. Mass media create a special parallel world, digital, electronic, virtual, medium world, or media society which young people live in. Media shows, transmits, and produces many unmoral contexts, deeds and doings; the moral and ethics in media most often are absent and that has a big influence on the young people's psychological and social state. (Naskova, 2012, p. 20)

As we have already mentioned, North Macedonia is a small country, so everything that happens, happens in small proportions, thus there are no big numbers, but the percentage of the numbers is very big; for instance, the fact that more than a half of the population uses Facebook means that Facebook becomes the biggest community in North Macedonia. The usage of Facebook by the young people has both its positive and negative sides. The positive side is that whenever they have some problems, they address them to all of their friends in order to find a solution and, most of the time, they do find a solution. Due to the political situation in North Macedonia and the changes in the educational system, high school and university students were very unsatisfied so they decided to create a sort of a movement which will help them solve the problem and take education on the right track. They created two different social media communities called: 1. *High school student's pressure* (Средношколски пленум) and 2. *Student's pressure* (Студентски пленум). The goal of these two communities was to lodge protests against the new system and try to change it. They both have Facebook pages and according to their pages *High School student's pressure* has 14,634 people following it most of which active

<sup>8</sup> <https://www.nytimes.com/2011/04/10/business/10ping.html> Accessed on 09.04.2019

users and participants in the protests; *Student's pressure* has 23,769 followers, also most of them active users and participants. These communities managed to create massive peaceful protests that lasted for more than a month and they managed to reach their goal and return the educational system as it was previously.

As far as the negative usage of the social networks is concerned, and that it influences the youth directly, there is a lot of age inappropriate contents on those pages and the youth is exposed to this contents without any possible filter that might prevent this from happening. Children learn aggressive attitudes and behavior because of watching shows and movies that depict such a behavior. They develop a fear of being victimized by violence. Most of the programs they see and hear send the false notion that, in every conflict, there has to be a winner and a loser, thus making them believe that violence is a successful means of resolving conflicts. Children are exposed to all of this and nobody seem to care enough to find a permanent solution for this problem.<sup>9</sup>

Kırık also adds that today, humanity is contradictory because they became unfit to the hegemony of the global powers by becoming unfamiliar with the social elements that made them valuable, and they felt free with the unlimited use of the possibilities of the new technology. The contradiction between freedom and captivity has confined humans to a forgetful personality, without the memory of the future; to a non-universalized, globalizing individual; it has made the reaction of the global spheres to the point, but it has not been able to get a global product from the invasion of global power. Social media has contributed to the realization and has shifted the individual to a different situation than it is. (Ali Murat Kırık, 2015, p. 156)

Many of the children and young people spend a lot of time on the social networks using laptops or their phones and they estrange from the world. They become closed in themselves and do not want to interact with others. Out of observation I can say for sure that, nowadays, children become familiar with all of the newest gadgets as soon as they step outside and they are using them, as well. The negligence by the parents creates no barriers for their children to spend as much time on social networks as they want, and this leads to estrangement. In the end, there are children who do not want to go out and play, and it's not that they might not want to, but they simply do not know how to do that – their sense for interaction is connected to the social networks and not to a human being. They would gladly stay at home and post, or tag, or share what they are doing at the present moment, even they might not be doing anything, then rather go out and actually do the things they say they do. Zdravkovska writes that the interaction of the youth through the social networks became an undeniable part of their everyday lives. In the process of communication and exchange of information through the social networks, young people are, at the same time, users and the most faithful audience. As a result, to this so called compute hanging out, direct contacts, conversations and meetings in real life are down to minimum. (Zdravkovska, 2012, p. 1)

<sup>9</sup> <http://www.med.umich.edu/yourchild/topics/tv> Accessed on 03.03.2019

## **General Influence of Media on People in North Macedonia**

A historical process of transferring from the past to the present, defined by all elements of language, belief, art, emotion and thought that are valid in a society and become reminders of it, is the social dynamic that needs to be passed on from the past to the next generations. It is not possible to deduce the concept of culture independently of the elements of language and history. The degeneration that will occur in any of these elements brings the alienation of the culture from that society. Nowadays, globalization has occurred in a flow of culture towards societies. In order to address the concept of culture in more detail, it is important to understand how culture is perceived today and how it affects the smallest unit of society. (Ali Murat Kırık, 2015, p. 137)

Media has had a big influence on the people in North Macedonia, which can be seen from the leisure time activity habits that this nation has developed. Since the time devoted to media has increased, it is just one of the easily noticeable direct influences. And this is just one of the influences from the media in the line of many other like:

- Language changes - the usage of many long forgotten Turkish words and the usage of international words instead of the Macedonian words for things from everyday life;

- Fashion influences – by following the world trends in fashion despite the traditional fashion style;

- Adapting new customs and implementing them in our tradition – for example, wedding customs not traditional for our country accepted by the people and practicing them on weddings, like the wedding march music, having bridesmaids, making bachelor and bachelorette parties before the wedding, honeymoon vacation etc.;

- Music influences – preferring foreign music over Macedonian music and following the new beats when creating newly composed Macedonian music;

These and many more influences are a direct impact from the media in all of its forms and they are unstoppable because media have become probably the biggest part of every person in North Macedonia.

## **Conclusion**

In conclusion, we may say that people in North Macedonia are unbreakably bonded to the social networks and the social networks are part of their lives. As much we do not want to admit to the fact that social networks are a way of life, they are. Yes, they do have negative influence on the youth, but, also, the positive impact is important as well. As many things in life, media have two sides, both negative and positive, and, unfortunately, we cannot exclude one from another, at least not yet. We have to work on promoting the positive effects, like easy communication,

easy access to information and sharing of the same, place for sharing our attitudes and reaching to many other users with them. However, we also must work on reducing the influence of the negative aspects or even try to exclude them totally, if possible. The biggest part of protecting the youth from the negative aspects of the social networks lies in the parents; they are the ones who have to make sure that their children are not exposed to the negative influence and find ways to make that possible.

Social networks make life easier for sure, and sharing information with the rest of the world became so easy nowadays thanks to them. The world has been completely transformed since the social networks were invented, and we cannot deny that; the new generations are children of the social networking era and their lives will be deeply connected with the social networks, as once upon a time, when the television was invented, and after that, nobody could have imagined their lives without the TV; that is how today social networks influence lives of people.

In North Macedonia, like in the rest of the world, the trends come and go, once it was sports, then television, now social networks and who knows what will be the next trend. Still, what is here and now is what we can analyze and what we did. From our research we could see that people, depending on their age or employment status, have time for leisure activities and most of the time they have the same habits and choose the same activities. If we go by the mathematical division of the day, 8 hours of sleep, 8 hours of work and 8 hours of free time, we can say that in North Macedonia the general picture is more or less similar to this equation. The fact that the rate of unemployment is high brings down the working hours, but for the people that work, this is the case. From those 8 hours of free time, people use 5 hours for leisure activities, which makes the Macedonian population to have a lot of time for pleasure. As we mentioned previously, since North Macedonia is such a small country, sometimes it does not provide the same opportunities as a big country. So, people outside of the capital do not have the opportunity to go to the cinema or, in many cases, theater as well, they do not have an opera or a ballet house, so this also adds to the media segment.

People in North Macedonia may not be much in numbers, but the percentage is big, and the usage of social networks and media in general is almost 100%, and with the protests that they created and succeeded in accomplishing their goals, they just proved the power of the social networks and that if they are put in good use, the effect can be enormous.

From all we have seen, the situation in North Macedonia, when put in numbers, states that people devote a lot of time to leisure activities which include some kind of a media source most of the time, so the influences of the media are present and visible.

## References

- Naskova, L. (2012). *НЕКОИ ОПШТЕСТВЕНО-МОРАЛНИ СТАВОВИ НА ДЕЦАТА И МЛАДИТЕ СО НАРУШУВАЊА ВО ОДНЕСУВАЊЕТО ВО ОСНОВНИТЕ УЧИЛИШТА*. Stip: University Goce Delchev.
- Zdravkovska, S. D. (2012). МЛАДИТЕ ВО ФЕЈСБУК КОМУНИКАЦИЈАТА. 8.
- Ali Murat Kırık, N. A. (2015). Sosyal Medyanın Kültürel Yabancılaşma Olgusundaki Rölü. In A. B. Ali Murat Kırık (Ed.), *Sosyal Medya Araştırmaları 2* (p. 286). İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Althusser, L. (2001). Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation). In *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York: Monthly Review Press.
- Holmes, D. (2005). *Communication Theory: Media, Technology and Society*. London: Sage Publications.
- Jakupi, A. (2019). *Usage of information and communication technologies in households and by individuals, 2019*. Skopje: State Statistical Office.
- Kırık, A. M. (2013). Gelişen Web Teknolojiler ve Sosyal Medya Bağımlılığı. In A. B. Ali Murat Kırık (Ed.), *Sosyal Medya Araştırmaları 1* (p. 335). İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Lewis, J. (1990). Are you receiving me? In *UNDERSTANDING TELEVISION*. London: Routledge.
- Thomas Berker, M. H. (Ed.). (2006). *Domestication Of Media And Technology*. Berkshire, England: Open University Press.
- (2015). *TIME USE SURVEY, 2014/2015 - STATISTICAL REVIEW: Population and Social Statistics*. Skopje: State Statistical Office.
- Turkle, S. (2011). *Alone together*. New York: Basic books.

### Internet resources:

- <https://en.oxforddictionaries.com/definition/media> Accessed on 05.10.2018
- <https://ernestbarbaric.com/value-of-traditional-media-in-a-digital-world/> Accessed on 07.01.2019
- <http://www.med.umich.edu/yourchild/topics/tv> Accessed on 03.03.2019
- <https://www.internetworldstats.com/euro/mk.htm> Accessed on 25.12.2018
- <http://www.balkaninsight.com/en/article/macedonians-montenegrins-albanians-glued-on-facebook> Accessed on 05.02.2019
- <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/new-media> 05.12.2018
- [https://www.slobodnaevropa.mk/a/25246439.html?utm\\_source=daily.mk&utm\\_medium=daily.mk](https://www.slobodnaevropa.mk/a/25246439.html?utm_source=daily.mk&utm_medium=daily.mk) Accessed on 04.03.2019
- [http://www.stat.gov.mk/PrikaziSoopstenie\\_en.aspx?rbtxt=77](http://www.stat.gov.mk/PrikaziSoopstenie_en.aspx?rbtxt=77) Accessed on 22.10.2018
- <https://www.nytimes.com/2011/04/10/business/10ping.html> Accessed on 09.04.2019
- <https://www.britannica.com/topic/Web-20> Accessed on 02.04.2019
- (2018, October). Retrieved from Oxford Dictionaries: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/media>
- Barbaric, E. (2018). *Value of traditional media in a digital world*. Retrieved from Ernest Barbaric: <https://ernestbarbaric.com/value-of-traditional-media-in-a-digital-world/>
- Boyse, K. (2010). *Television and Children*. Retrieved from Michigan Medicine - University of Michigan : <http://www.med.umich.edu/yourchild/topics/tv>
- Macedonia (FYROM)*. (2010, June 30). Retrieved from Internet World Stats: <https://www.internetworldstats.com/euro/mk.htm>

- Marusic, S. J. (2011, September 27). *Macedonians, Montenegrins, Albanians Glued to Facebook*. Retrieved from Balkan Insight: <http://www.balkaninsight.com/en/article/macedonians-montenegrins-albanians-glued-on-facebook>
- New media*. (2018). Retrieved from Cambridge Dictionary: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/new-media>
- Wortham, J. (2011, April 9). *Feel Like a Wallflower? Maybe It's Your Facebook Wall*. Retrieved from The New York Times: <https://www.nytimes.com/2011/04/10/business/10ping.html>
- Usage of information and communication technologies in households and by individuals, 2018*. (2018, October 22). Retrieved from State Statistical Office: [http://www.stat.gov.mk/PrikaziSoopstenie\\_en.aspx?rbtxt=77](http://www.stat.gov.mk/PrikaziSoopstenie_en.aspx?rbtxt=77)
- Tumanovska, M. (2014, January 29). *Преку социјалније мрежи до младије и неојределени ѓласачи*. Retrieved from Radio Slobodna Evropa: [https://www.slobodnaevropa.mk/a/25246439.html?utm\\_source=daily.mk&utm\\_medium=daily.mk](https://www.slobodnaevropa.mk/a/25246439.html?utm_source=daily.mk&utm_medium=daily.mk)

**Other**Voices  

# KARAGOZ

## Abstract

Exploring the Shadow Theater – Karagöz is an interesting and unusual scientific journey where we come across many and varied definitions of the term Karagöz. An attempt was made, on the basis of the available relevant reference books for the paper, to decipher the origin, history, and interesting, (un)written script, as well as the specific language of Karagöz. Special emphasis was placed on the characters, puppet making, costume design, stage set, and music (song) in Karagöz.

For centuries, Karagöz has been widespread in Central Asia, North Africa and the Balkans. In Bosnia, it existed for some time after the World War I; Hasib Ramić in Sarajevo is mentioned as its last representative.

Karagöz represents the “little man”, and as such, it travels through time, leaving deep and distinct marks. In Turkey, its cradle, Karagöz acquired its authentic form and meaning. When it comes to Karagöz, it is impossible to have the final say. Karagöz is a lasting essence, the essence of the primordial, in the “ritual”, and, in that sense, the thread of Karagöz in the future is inevitable and truly indispensable.

**Keywords:** Karagöz, shadow theater, Turkish shadow theater, puppet, moving characters, puppet theater.

---

**Mirsada Suljić**

Tuzla, Bosna and Hercegovina

## INTRODUCTION

Neither in ritual, nor in theater, does the identification ‘with life’ or real transformation ‘into another’ occur, that is, the ritual as well as the theater rests on the principle of ‘as if’ and not on the principle ‘yes’, it is.”<sup>1</sup> The fact of the matter is that the presentation or the staging is essentially only a *real* imitation of reality, unlike life that is being alive. If we do not have a ritual or a game before us, then it must be the truth. If there is no real transformation into *another*, then there is real deception. Perhaps all this, as it is, is more like a circle that is constantly rotating, returning to its own source, in the precisely set rhythm of the music of the universe. “...The rhythm of music hides a secret;” Rumi says “if I had discovered it, it would have shaken the world.”<sup>2</sup> If rhythm is so important and mystical, then could the foundation of rhythm be hidden in the following words: “Beware! There is a piece of flesh in the body that, if it remains healthy, the whole body becomes healthy, and if it is diseased, corrupted, the whole body becomes diseased. That piece of flesh is the heart.”<sup>3</sup>

A healthy or a diseased human being is the witness of the times gone by, as well as the witness of here and now, the modern and contemporary. Another *heart* reveals nothing new in the paper. It merely tries to dive into the depths of the *sea* and collect the pearls of the mystical, untouched, given to us long time ago. And in this *modern* moment, following in the footsteps of *Karagöz*, it is impossible to shake the impression of returning drama to its source. The ritually primordial, at times weaving not so finely or theatrical, has, once again, become the most modern expression of dramatic representation. The binder thread noticeable in this piece is striking. *Ortaoyunu*, the first form of traditional theater in Turkey, similar and close to *Karagöz*, is quite special in nature and the relationship with the audience.

---

<sup>1</sup> Kulenović, Tvrtko: Pozorištei ritual in Rezime, Međunarodnicentar za mir, Sarajevo, 1995, p.142.

<sup>2</sup> Eliade, Mircea: Od Muhameda do Reformacije 3 in Historija verovanja i religijskih ideja, Bard-fin and Romanov, Belgrade and Banja Luka, 2003, p.127.

<sup>3</sup> Izbor Poslanikovih hadisa, selected and translated by Jakub Memić, SIZ BiH, H i S, Sarajevo, 1984, p. 99.

It is representative and non-delusional. It is reminiscent of Artaud's actor, a passive and neutral element, as he is barred from any initiative. The audience does not view him as someone who acts. The audience, in *Ortaoyunu*, sees him as an actor.

The performance space in *Ortaoyunu* is not separate from the audience; there is no border or a transparent fourth wall between them. The play is performed with almost no set design in a circle where the main actors are surrounded by audience.

We will abolish the stage and the auditorium and replace them with some kind of unique space, without walls and any partitions, the space that will become the theater of action. There will be direct communication between the actor and the spectator, since the spectator will be in the middle of the action, surrounded by and intersected by it.<sup>4</sup>

This is Artaud's vision or "imagination", "the rebel who questions not only the French theatrical tradition but also the entire western theatrical concept of theater, which in his view, was wrong from the very beginning,"<sup>5</sup> and which is consciously or unconsciously based on sacred, ritual forms of theater.

Furthermore, it should be noted that the backbone of this research paper, on the topic of *Karagöz*, was the book *Karagöz Turkish Shadow Theatre* by Metin And<sup>6</sup>, then the books, *Pozorište Azije i Teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog pozorišta* by Tvrtko Kulenović, PhD, as well as the work of art *Karagöz Sanative Sanatçilir* by Mustafa Mutlu<sup>7</sup>. While researching this, still rather intriguing shadow play, I employed the didactic method from the general to the individual, and in that capacity, I continue to print page after page.

There are four major theater traditions in Turkey. These are the *tradition of the folk theater*, the *tradition of popular theater*, the *tradition of court theater* and the *tradition of western theater*. When it comes to the **tradition of the folk theater**, it should be borne in mind that Turkish peasants, about three quarters of the entire population, represent the most eloquent element of the entire nation. For centuries, they have managed to retain their distinctive character. They express their personality at festivals through song, dance and imitation, which already

<sup>4</sup> Antonin, Artaud: Pozorište surovosti u djelu Pozorište i njegov dvojniki, translation with a foreword by Mirjana Miočinović, Prosveta, Belgrade, 1971, p. 111.

<sup>5</sup> Ibid, Predgovor by Mirjana Miočinović, p. 7.

<sup>6</sup> Metin And, a professor at the Theater Department of Ankara University, is one of the leading contemporary Turkish theater experts and researchers in the field of the theater in general. He published 35 books and several thousand articles in the area of drama, miniature painting, spells and ritual dance, both in Turkish and in English, and coauthored many books, encyclopedias, and professional journals. He is an art critic; he lectured and researched the theater worldwide. For many years, he was one of the three members of the theater council Turkish State Theaters. He received many awards for his work. (See: Biographical notes in *Karagöz Turkish Shadow Theater* by MetinAnd).

<sup>7</sup> Mustafa Mutlu, born in 1942, in Ankara, where he also graduated at the Theater Department of the College of Language, History and Geography, which occupies a prominent place in Turkish culture in the field of scientific research of Turkish traditional theater and the promotion of Turkish culture in general. Having worked at the Ministry of Culture, the State Theater, and the TV and radio production, he is credited with promoting the art of *Karagöz* in numerous European countries and across the Asian and American continents, and was awarded the Turkish Science Center Award in 1995 and the 'Unima Kukla' Shadow Games Award in 1997.

takes the form of an undeveloped drama. And, if seasonal ceremonies have already been worked out, then we see three main courses of action: combat or competition, procession or quest and drama performed through imitation and imitation of animals. This form of folk drama most likely has its roots in the old religious rites. These are ordinary parties today. Then, there is the **traditional popular theater** designed for the urban middle class. It is represented by professional performers: live actors, storytellers and puppeteers of shadow and puppets. They imitated and emulated dialectal features, imitated animals. They were permanent characters and were called *takliti*. They could always be recognized by the same costumes, music, announcements and dance. All this happened with no set or with very few props. It is interesting to note that in this theater, as well as in ancient drama, the female roles were played by men.

The popular drama was played in public squares, national or religious festivals, weddings, fairs and in private homes, which means that there was no dedicated building for the purpose. The drama took place with almost no action whatsoever with music, song and dance. In monologues and dialogues, there was a word play, the replies were always prepared in advance, and there was no shortage of the rude and unsophisticated jokes, ambiguities and witty remarks.

Over time, these farces, whether they belong to *koloyunu* (group plays), or *meydanoyunu* (play series), or *taklitoynu* (imitation plays) begin to be associated with *ortaoyunu*, a Turkish *commedia dell'arte*, which later declined, improvised and developed into the theater called *taluat*. *Ortaoyunu* is the first form of traditional popular theater where the performers did not use the stage, a raised platform, until the influence of the western theater.

Another form of traditional popular theater is the dramatic story told by one speaker named Meddah who imitated many characters. The third form of popular theater is puppetry to which *Karagöz* belongs, the shadow theater – the subject matter of this seminar paper.

In addition to the afore-mentioned traditional theaters, there was also the third, **the court theater**, which simply imitates the popular theater. It lived in the courts of the medieval rulers throughout Anatolia. Then, there is the fourth traditional **Western theater** which takes place over three periods, between 1839 and 1923: the Tanzimat and the Istibdat periods, i.e. the "reorganization" and "despotism" period, the period of revolution, and the third, the period of the Republic.

This brief introduction is followed by the answer to the question 'What is *Karagöz*?'.

## WHAT IS KARAGÖZ?

When one starts exploring the shadow theater in general, one finds many and varied definitions of the term *karagöz*. An interesting one to this seminar paper was the definition in *Opća enciklopedija* of the Yugoslav Institute of Lexicography (Zagreb, 1978) which states that KARAGÖZ or KARAGÖS is the main character in the Turkish Shadow Theater; in addition, the name for this type of theater originates in East Asia, and had been developed by the Islamic nations because they find it

disgraceful to have a live human being on stage. In the play, flat silhouettes of grotesque and standard shapes appear, moving behind an illuminated screen; their play is accompanied by a text manipulator in the vernacular. The main character is a witty jester, an incarnation of folk humor and irony, while his partner is the dumb and thoughtful effendi Haji-Evad, who, in the play, comes off as second best. As in *commedia dell'arte*, the contents are pre-determined, but the spoken text is improvised and complemented by allusions to current and local events. The plays were performed in the house during Ramadan and during family ceremonies (weddings, circumcisions, etc.), or in public places, taverns and fairs. *Karagöz* was widespread throughout the Islamic world in Central Asia, North Africa and the Balkans for centuries. In Bosnia, it existed even after the WWI; its last representative was Hasib Ramić in Sarajevo. Another interesting definition of KARAGÖZ was given by Abdulah Škaljić in *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku* ("Svjetlost", Sarajevo, 1989). When he was asked what *Karagöz* was, Škaljić briefly replied that *Karagöz* was a performance or a play with colored figures made of thin hide, which appear on the screen and are manipulated by an actor using a thread. The movement of the figures is accompanied by the voice of the actor behind the screen. It had been a favorite Turkish game for a long time. *Karagöz* also denotes a comic magician, a jester and a puppet. *Karagöz* is a Turkish word, literally meaning 'black-eyed'. It is derived from the Turkish words *kara* 'black' and *göz* 'eye'.

The shadow theater (*Arabic* Hayalaz-zill; *Turkish* Karagöz, 'black-eyed', after the main character of the Turkish Shadow Theater), is played with airy, flat characters that are pressed against the illuminated screen while the player stands in the back and presses the 30 centimeters tall, airy, often colorful, mobile figures made of dried hide against the screen with a guide stick the width of a finger. Apart from humans, there were also animals and some objects. The oldest preserved Islamic shadow characters date from the 14<sup>th</sup> Egypt. Artistically, they are at a very high level.<sup>8</sup>

From each of these listed definitions (and there are many more), one learns something new about *Karagöz*. The existence of *Karagöz* in Bosnia in the very recent past is an intriguing fact, given the long-term viability of the play, the shadow play. No less noteworthy is the fact that the word *Karogöz* originates from the original Turkish words. One cannot ignore the fact that *Karadoz* is a "play with colored figures, which are moved across the screen by an actor using a thread", while the same play in another source is described as "a player stands in the back and presses 30 centimeter tall, mobile figures made of dried hide using a guide stick the width of a finger against the screen." There it is, KARAGÖZ.

## ORIGIN AND HISTORY OF KARAGÖZ

"Given the well-researched origins of Turkish *Karagöz*, which as a distinctly comic art, originated from the sacred, ritualistic forms of shadow theater from East Asia,

<sup>8</sup> Smailagić, Nerkez: Leksikon Islama, „Svjetlost“, Sarajevo, 1990, p. 319.

it can be argued that, in the Islamic world, there is comedy but there is no drama, and especially no tragedy."<sup>9</sup> In Turkey, as well, much attention has been paid to the study of shadow theater and puppet theater, especially in recent times when it has been discovered that there was not only one yet several types of shadows and more than four different types of puppets: "the first is the **iskemlekuklasi** (jumping puppet) used by street entertainers; **el-kuklasi** (hand or glove puppet) and **iplikukla** (marionette, manipulated by means of a thread) are two other types. It is believed that they came to Turkey in the late 19<sup>th</sup> century and were brought by an English puppeteer, Thomas Holden. As this type of puppet is often associated with Holden, puppet show programs still bear his name today. The fourth type are the **giant puppets**. Those were huge figures, carried in street processions, and manipulated by people inside the puppets. Numerous illustrations of giant puppets can be found in old miniature collections in old festive books."<sup>10</sup> Metin And states that there is no type of a puppet show that has not been tried in Turkey and that the Turks, even before they were introduced with the shadow theater, in the 16<sup>th</sup> century, had a long-standing puppetry tradition.

The Shadow Theater has been explored by many. Thus, in the 17<sup>th</sup> century, an Italian traveler, Cornelio Magni, was the first to describe the puppet theater and then the shadow theater in his book on Turkey, and when giving details describing it, he said: "with a source of illumination behind the screen they depict people, trees, horses, camels and other animals, accompanied by shadows where they are portrayed in battle."<sup>11</sup>

Yet, another word about the shadow theater is, thus, sealed in ink forever.

Although the shadow theater spread from the Far East, and its existence is first recorded in Java, China and India, one can notice that, up to this day, it has attracted a great deal of the attention of the theater experts, as well as other scholars all over the world. In Java, the general term for theater emerged from "the Javanese word *wayang*, shadow". Considering the abundance and diversity of forms, it is, nevertheless, possible to single out, as a representative form of this theater, *wayangkulit*, the Javanese shadow theater"<sup>12</sup> which Metin And associates, through indirect influence through Egypt, with the Turkish shadow play. Metin offers for and against evidence for such an indirect influence. Considering the fact that there are no figures from the early Turkish puppet shows, in his opinion, the chances for both is equal.

1. Javanese shadow play is presented by *Dalang*, the playwright, who changes his voice for each character. The Turkish *hayalci* or *hayali*, the playwright in a *Karagöz* play, has the same role as the *Dalang*.

<sup>9</sup> Kulenović, Tvrtko: Svetazijskog teatra – Islam in Pozorište Azije, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1983, p. 92.

<sup>10</sup> And, Metin: The Origins and the Development of Turkish Shadow Theatre in Karagöz Turkish Shadow Theatre, Dost Yayinlari, 1987, pp. 24-25.

<sup>11</sup> Ibid, p. 27.

<sup>12</sup> Kulenović, Tvrtko: Jugoistočna Azija in Pozorište Azije, Zagreb, 1983, p. 113.

2. In the Javanese shadow play, the *Dalang*, before the beginning of the play and during the overture, puts a certain figure, called *kayon* or *gunungan*, in the center of the stage. It is usually the tree of life. It is all very similar to *göstermelik*, complex figures that can represent a camel made of different animals or a gin made up entirely of human faces. There is another *göstermelik*, *vak-vakagaci*, a type of Tree of Life, whose fruits are human heads or human bodies.

3. Turkish puppets are manipulated using horizontal sticks, while Javanese puppets are manipulated and mounted on vertical sticks.

4. Turkish figures are made of translucent hide while the Javanese are opaque. The Javanese shadow figures are strangely distorted and grotesque. For example, the nose is unnaturally presented and gives a bird's profile. According to some scholars, it is deliberately distorted due to the Islamic influence, although, according to some, it existed in this form even before the introduction of Islam. On the other hand, the faces of Turkish puppets are human, natural and real.

5. Early Turkish Shadow Theater began with dances and animal struggles, which are, perhaps, reminiscent of the Javanese "fantastic vines" with birds and monkeys.

6. Each new character in the Turkish Shadow Theater is introduced with a characteristic announcement, and in Javanese practice, the orchestra would play a special song, identifying a new figure that appeared on stage.

Despite the facts presented in detail, one seems to remain incomplete: the sacral quality of the theater.

This sacred theater allows for an almost unbelievable amount of comedy, irony, grotesque, etiquette, mockery: perhaps this dimension was fueled by the introduction of Islam when the things discussed and done in that theater ceased to be sacred, perhaps one should look for the distant echo of that moment of the development in the Turkish *Karagöz*, but it should be borne in mind that such comical, ironic and grotesque elements also exist in classical Sanskrit drama, and in Kathkali, in Japanese Noh.<sup>15</sup>

As one goes back to the distant past of *Karagöz*, one encounters many legends about it, the most popular of which is the legend according to which a mosque in Bursa was being built during the rule of Sultan Orhan (1326 – 1359). Hacivat was a bricklayer and *Karagöz* was a blacksmith. They talked a lot. Since their conversation was always humorous, they stopped the works on the mosque. However, the sultan had them executed and later, due to the sultan's guilty conscience, one of the vassals made a curtain and manipulated puppets representing the two dead men. This legend has several other versions.

Also noteworthy is Metin's statement that there is a close connection and similarity between *Karagöz* and *Ortaouyunu*. "It all evolved from a group of puppeteers,

magicians, storytellers, wandering actors, imitators, musicians and dancers, or by merging all these types of entertainers. One can assume that there was an exchange of styles and techniques between puppetry, shadow theater and live actors."<sup>14</sup>

However, regardless of that, no matter how hard we tried to dive into the past in an attempt to search for and determine the origin of *Karagöz*, "we can only dream about it, because to this day we have no reliable evidence of its origin."<sup>15</sup>

## KARAGÖZ SCREENPLAYS

Despite the fact that in the past, *Karagöz* plays did not have classic written screenplays, they certainly had clear action and defined topic. Each shadow play, Metin states, consists of three parts: **Mukaddema (prologue or introduction)**, **Muhavere (dialogue)** and **Ara Muhaveresi (interplay)** and **Fasil (main plot)**. The prologue is always preceded by an introductory image on the screen called *göstermelik*. At the beginning of the play, with the penetrating sound of the whistle, the image disappears from the stage. In the introductory part of the play, Hacivat sings a song. He usually prays to God in this way and he prays in the name of the sultan as well. At the very beginning, he introduces the audience with the events that follow; nothing on stage happens accidentally; it is but the reality of the moment that one shares. There are lessons in all of this. He calls for his peasant friend, knowledgeable and skillful, who, by no means, lacks humor and jokes. *Karagöz* appears on the right and everything that Hacivat tells him he confuses and understands differently. They argue on stage.

When they calm down, **Muhavere**, that is, **dialogue and interplay**, follow. In an instant, they devise a dialogue, inspired by the audience and their present situation. This is followed by a word play that seems to have no end. The length of the play depends on the skill and imagination of the puppeteer.

In **Fasil, i.e. main action**, in addition to *Karagöz* and Hacivat, rather different people appear. Women, Çelebi, Beberuhi, Turk or Baba Himmet, Laz, Kurd, Persian, dancers, musicians and other performers appear on stage to show their costumes, mannerisms and dialects and, thus, evoke the integrity of the action on stage. Despite this overall ambience, visual and sensual experience, every instance of action in *Karagöz* is independent i.e. they are independent of each other. Each episode stands on its own. The episodes can be tied up, omitted without disturbing the composition of the play.

There are several key elements to this kind of screenplay and action. One of them is repetition; e.g. two identical figures of *Karagöz* coming from opposite sides each claiming they are the right one. Disguise and concealment are also very common in *Karagöz*. There is the known case of dressing up as an old woman to spy on one's friends or dressing up to enter the forbidden garden. In *The Wrong Bride*, *Karagöz*

<sup>14</sup> And, Metin: *The Origin and the Development of Turkish Shadow Theatre in Karagöz Turkish Shadow Theatre*, Dost Yayinlari, Istanbul, 1987, p. 36.

<sup>15</sup> Ibid, p. 34.

<sup>15</sup> Ibid, p. 114.

appears as a woman. Both the supernatural and the surreal creatures in Karagöz are quite real, as it is “real” that “a donkey carrying Hacivat and Karagöz splits in two in *Coffee Grinders*. They take the donkey to a man who is supposedly an expert in repairing split donkeys, and he puts the parts wrongly so that the donkey’s hind legs are in the air.”<sup>16</sup> Contrasts, absurdity, exaggeration, crude jokes, verbal cues, comic chatter and meaningless conversations are means of wit, but, also, part of a rich oral folk tradition from which the main topics of *Karagöz’s* scripts are drawn.

“Most of the existing plays of *Karagöz* were dictated or written by a *Karagöz* puppeteer. In other words, they fall into the category of ‘dead plays’, that is, plays that are recorded without the audience. Most printed texts are usually different from the original. Even the copies directly recorded by the shadow puppeteer are unreliable because of the large number of improvisations that appear in the performances. The best collections of screenplays were collected and published in three parts, in Turkish and in German, by Professor Helmut Ritter. The first part (Hannover, 1924) contains three screenplays. The second part (Leipzig/Istanbul, 1941) contains six, while the third part (Wiesbaden, 1963) contains a total of nineteen screenplays, written by Nazif Efendi, a court puppeteer. One Turkish author republished Ritter’s work in Turkey in three parts and added several screenplays. Several other screenplays have been published in Turkish and German. There are virtually no English texts.”<sup>17</sup>

The information that Metin comes across while exploring the shadow theater is rather impressive. He discovers evidence that can be found in three existing medieval Arab texts on shadows. Muhammad ibn Daniyal (1311), an Egyptian physician, between 1260 and 1277, wrote three shadow theater plays in a prose dialogue which only occasionally has instances of verse and which is interspersed with poems and rhyming prose. They all begin with a prologue where the master of ceremonies thanks the audience and praises God and Muhammad. Then he says a prayer for the sultan’s well-being in the manner of the Turkish Shadow Theater. The first play is titled *Taif al Hayal (The Spirit of Imagination)*. In it, the hero wants to get married and the matchmaker finds him a bride. After the wedding ceremony, the groom lifts the veil that obscures the bride’s face and reveals with horror that she is the ugliest person he has ever seen. This detail is reminiscent of the Karagöz’s well-known play *Sahte Gelin (The Wrong Bride)*. The second play is *Acib and Garib (Fantastic and Bizarre)*, while the third one is titled *Al-Mutayya (In Love)*.

**Sahte Gelin (The Wrong Bride):** In *The Wrong Bride*, Karagöz was forced to disguise himself as Matiz’s bride-to-be to make him swear that he would no longer drink. And, in fact, on the first wedding night, when Matiz lifts the veil of his bride and sees a bearded Karagöz instead of a beautiful bride, he learns the lesson.

**Bahçe (Garden):** Çelebi has a garden. He entrusts it to Hacivat to manage it and tend to it. Hacivat proposes to make the garden a pleasure garden. Karagöz wants to get a job as a piper and Hacivat, as manager, rejects him. Few people come to the garden. When Matiz sees it, he says that in a fair neighborhood, and, as dancing and fun are not allowed, he closes the garden until they get a permit.

**Kayık (Boat):** Karagöz and Hacivat, both unemployed and left by their wives, decide to work as boatmen. They rent boats to those who want to cross from one side of the Bosphorus to the other. They encounter all sorts of difficulties and funny episodes with their customers.

## LANGUAGE AND DIALECTS IN KARAGÖZ

In *Karagöz*, rational language does not seem to exist. Characters are often “victims” because of their dialect. Dialects, on the other hand, offer incredible opportunities for quips and word play in general. Letters, emphasis are replaced and the meaning of words and sentences is automatically changed.

Turkish is specific, so the jokes are, clearly, understood only in Turkish. However, this paper will be accompanied by a *Karagöz play: Karagöz and Traffic* by Mustafa Mutlu, which abounds in word play, free associations, vagueness of words, empty phrases, exaggeration, wittiness, rhyme, misuse of words..., e.g.: sag (right) – sag (healthy, alive); örnek (example) – ördek (duck); işsiz (idle) – dişsiz (toothless), etc. These are examples of words that, in Turkish, sound similar and are used to achieve absurd contrast in meaning. The use of words that sound similar is very common in *Karagöz*. The ultimate goal of all it is to provoke laughter. *Karagöz* is basically a theater of laughter.

## CHARACTERS IN KARAGÖZ (PERMANENT AND TEMPORARY)

The shadow theater, under the name *Karagöz*, experiences its biggest flourishing in Turkey, and was named after the main character, Karagöz, who cannot be said to have ever existed in reality. Legends about Karagöz, as well as Hacivat, have been spread for centuries. **Karagöz** has a round face and an eye with a black pupil. He has a snub nose and a rounded thick curly beard. He is bald. He has a turban on his head. He is witty, stiff and simple. He thinks only of himself and his family. He is selfish, unemployed, stupid and pliable yet resourceful, and, therefore, he can mislead Hacivat as well as others. **Hacivat** is a character with a pointed raised beard, shrewd and restrained by moral principles of a higher class. He is talkative, credible and offers advice. Most of the supporting characters depend on Hacivat and his willingness to help them financially, whether they need it for home or work. He is not as impulsive as Karagöz. Karagöz is more dynamic and energetic than Hacivat. He is completely free. His freedom, as it seems, was best described by the French poet Gerard de Nerval in Metin’s book *Karagöz Turkish Shadow Theater*:

<sup>16</sup> Ibid, Technique and Structure of Karagöz, p. 48.

<sup>17</sup> Ibid, Some Representative Karagöz Scenarios, p. 77.

Karagöz always belongs to the opposition. He either scoffs at the middle class or he is a common person whose common sense finds reasons to criticize the actions of lower level authorities. When, for the first time, police regulations mandated that after dark, no one should go outside without a lantern, Karagöz went out with a lantern that was hanged in an unusual way, and mocked the authorities in a deliberate way because the regulations did not state that there should be a candle in the lantern. After being arrested and released by the police, and after they determined he was right, he showed up again with a lantern with a candle in it that he forgot to light... Karagöz has freedom of speech; he always defies the cane, the saber and the rope.<sup>18</sup>

Unlike Karagöz, **women** in *Karagöz*, young, middle-aged and old, are fickle and mysterious, especially the main type which cause scandal in almost every play. The wife of Karagöz is no better. She attacks and makes noise. Female characters in *Karagöz* are played by men. In *Karagöz*, there is another gallant character, **Çelebi**. He is not ridiculed. He is endowed with charm, sleekness, wealth and wastefulness. He loves women. He is skilled at and yet shifty. Çelebi is an educated man from Istanbul who is dressed in clothes of the European style.

In addition to the main characters, the naive Karagöz and his friend Hacivat, an advocate of the Ottoman educational background, there are also the “pathological types”<sup>19</sup> such as: **Tiryaki**, the opium addict. One can recognize him by his pipe and audacity. He has the habit of falling asleep and snoring in the middle of a conversation. Then, there is **Beberuhi**, who is sometimes a dwarf and sometimes a hunchback. He does odd jobs in the neighborhood. He is impatient, boastful and talkative. Karagöz often beats him in order to get rid of him. In addition to Tiryaki and Beberuhi, there are also the Drunkard and the Bragger. **The Drunkard** is harmless and a coward. He makes threats with no intention of following up with consequences. **The Bragger** has good intentions. He appears at the end and briefly describes the actions of Karagöz and others.

Thanks to the large influx of foreigners to Istanbul in addition to the main and “pathological types”, there are also the “dialect types”<sup>20</sup> in *Karagöz*. Thus, there is the invincible Anatolian logger. His name is **Turk or Baba Himmet**. He is kindhearted, and is the tallest of all shadow figures. **Laz** comes from the Black Sea coast. He is a boatman, a wool maker or a tinsmith. He speaks with a strong accent. It takes him at least fifteen minutes to say a simple “hello” and he is always nervous. On stage, he often “performs a dance from the Black Sea called *choron*, whose basic features are agile and tense trembling movements, shaking of the whole body from head to toe, a sudden fall to his knees and then a jump.”<sup>21</sup> In addition to Turk or

<sup>18</sup> Ibid, The Stock Characters in Karagöz, p. 69.

<sup>19</sup> Smailagić, Nerkez: Leksikon Islama, „Svjetlost“, Sarajevo, 1990, p. 319

<sup>20</sup> Ibid, p. 319.

<sup>21</sup> And, Metin: The Stock Characters in Karagöz in Karagöz Turkish Shadow Theatre, Dost Yayinlari, Istanbul, 1987, p. 73.

Baba Himmet and Laz, there are also **Rumelili or Muhacir**, a blacksmith or a driver, an immigrant from the Balkans. Then, there is the **Kurd**, a local night watchman. **Acem or the Persian** is a dealer in carpets and women’s dresses. He sometimes comes on stage on a horse or recites poetry constantly. Hacivat also calls him the ‘Rose of Iran’. He usually comes from Azerbaijan, the Turkish part of Persia. There are also the **Arab**, a merchant or a traveler, the **Albanian (Arnavut)** who tries to speak politely, but, due to his accent, the impression he makes is comical. He sells a drink called boza. Sometimes, he is a gardener, a game warden or a cattle dealer. **The Greek or Frank**, a physician, is portrayed as a European or a Levantine and is a rather unlikeable character. Of all the types mentioned, his pronunciation of Turkish is the worst. In the theater, there is also the **Armenian** who is a waiter or a butler and sometimes a jeweler or an imaginative cloth merchant. This type is subtle. He sometimes plays the Turkish lute. Karagöz, gladly, teases him constantly. **The Jew** is the Jew, a merchant who likes to bargain. He is a well-known character. He is a scrooge and a coward.

The figures presented are permanent characters in *Karagöz* in addition to which, depending on the story, some temporary characters appear. Those are: a Jewish child, a Jewish woman, a Jewish rabbi, a Jewish magician, a Gypsy called Bok Ana, a midwife, male dancers, female dancers, a manager of a dance company, a priest, musicians, Hacivat’s three brothers, troubadours, Hacivat’s and Karagöz’s sons and daughters and other characters. All of them are permanent as the situation, at a given point, allows them to be.

## THE MAKING OF PUPPETS AND COSTUMES

It is alleged that the Turkish Shadow Theater, in addition to the movements and poses, took over costumes from the Ottoman Puppet Theater, too. It is unknown what the early *Karagöz* figures looked like because the oldest puppets existing today are no more than hundred years old. However, there is an “abundant source of allusions to Ottoman miniatures from the 16<sup>th</sup>, 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. They portray crazy and grotesque dancers, who fit the style of *Karagöz* figures, not only when it comes to costumes and hats but also in their characteristic poses.”<sup>22</sup> Metin further describes, clearly and accurately, the making of puppets in his book. The figures are straight, sharp silhouettes in color. Animal hide, most commonly camel hide, is used to make the puppets. The hide is well scraped and soaked in a solution containing bran to make it softer. The hide dries in the sun in July and August. It is smoothed and subjected to the process until it is almost transparent. It is scraped with a piece of shattered glass to remove hair and make the hide smooth. Finally, it is smoothed and polished. The contours are made using a mold, and then the parts are cut, which are then treated using a rounded knife called a *nevrakan*. The cut is then sprayed with translucent vegetable colors, which include pale blue, dark purple, light green, olive green, deep red, brown and yellow. The parts are joined by means of a piece of bandage that runs through both parts at the points of the

<sup>22</sup> Ibid, The Origins and the Development of Turkish Shadow Theatre, p. 34.

overlap and then connected with knots on both sides. The movement of the figures determines their shape. Each has a hole in the upper body that is reinforced by double hide sections that resemble a socket where a guiding stick can be safely inserted on either side. The second stick is what makes Karagöz different from others. A large number of Turkish puppets have a joint between the head and the body, which represents the only joint on the body because the rest of the body is in one piece. The hole where the stick used to manipulate the puppet is inserted on these puppets is on the neck. In this way, the puppet can make a somersault with one turn of the stick. In contrast to them, Karagöz's arm is made up of two joints, and the head cover is fastened by a loose joint on the nape of his neck, so that if the puppeteer jerked his wrist fast, the head cover would fall off and Karagöz's bald head would be uncovered.

Women in *Karagöz* are dressed in comfortable long-sleeved clothes. They have a thin veil over their faces which makes the facial features clearly visible. They have leather or velvet slippers on their feet while their head is covered with a hat and they always have an umbrella with them. Courtesans are dressed more scarcely, their breasts half of fully revealed.

### STAGE SET

*Karagöz* is performed on a stage separated from the audience by a frame where a white translucent canvas is clamped and the finest Egyptian cotton best suited for this purpose.

Today, the screen is 1m x 0,60 m in size and it used to be 2m x 2,5m in size.

In *Karagöz*, the stage set and the technique are almost inseparable. The playwright is behind the screen. He holds the puppets propped against it. The source of the light is an olive oil lamp as it alone casts a good shadow and, thus, makes the characters flicker. The entire play during the performance seems as if it is alive all the time. The puppets are between the light and the curtain where their shadows are displayed.

In addition to *göstermelik*, the complex figures already mentioned in the *Origin and History of Karagöz*, props, such as umbrellas, also appear in the stage set.

### MUSIC

Although there is no "flood" of material, due to the importance of music and songs in *Karagöz*, which is an intimate and inseparable part of it, it deserves a special place. In the play, there are *samai*, *gazelle* and other types of song. *Hacivat* always starts singing before appearing and ends before reaching the middle of the stage. The type of music present in *Karagöz* is Turkish fine art music and folk music. Mustafa Mutlu, in his book on *Karagöz*, states that music announces every single character and, thus, the audience knows in advance, who is to appear on stage. The

players mostly play folk music using some of the following instruments: a drum, a tambourine, a clarinet, and others. In addition, the whistle, in *Karagöz*, takes a very special place.

### THE FATE OF KARAGÖZ

Today, due to global development of technology, *Karagöz* does not have its well-deserved market. Shadow Theater, in this form, is slowly disappearing. Its disappearance is greatly aided by the overt social and political satire of *Karagöz*, which spares no one. Karagöz represents "the little man", and, as such, travels through time leaving a very deep and indelible impression. It has a clear goal. In Turkey, its birthplace, Karagöz has its authentic form and meaning.

As far as Karagöz and its fate are concerned, Metin And states that *Karagöz*, although the Egyptian Shadow Theater might have influenced the production of Turkish shadows, later left its mark on the Egyptian Shadow Theater as well. Even though the Egyptian performances were limited to the contents of their time, some of them were, nevertheless, performed in Turkish. The Syrian Shadow Theater also has almost all the features of the Turkish play. Its popularity did not wither in Damascus, Beirut, Jaffa, and Jerusalem. There is also abundant evidence that *Karagöz* found its place in the Balkans during the Ottoman rule: Yugoslavia, Bulgaria, Romania, and Greece. Within a short period of time, it gained popularity in those countries as well. The Shadow Theater in Greece, according to Metin And, is basically Turkish. The Greeks changed the name *Karagöz* into *Karaghozis*. The Greek Shadow Theater not only took over the ideas from *Karagöz* when it comes to permanent characters, but, also, when it comes to plot, formulaic scenes, visual sequences and technical verbal means.

In Metin And's book, we find that in the 19<sup>th</sup> century, there were two attempts to rebuild *Karagöz* and *Ortaoyunu*, primarily by borrowing new screenplays, introducing new characters, introducing a stage consisting of a colored platform, left and right, with scenery, and ramps. It was an attempt to merge the traditional theater with the Western theater. All these efforts and attempts were unsuccessful. This "negative answer" did not, however, surrender the virtuous Karagöz to oblivion. Attempts to rebuild Karagöz continue to this day.

One of them is the plan to preserve as a museum exhibit all that remains of the shadow theater to this day. The next attempt is to use the stories and characters of Karagöz in the performances of live actors. The first attempts in this field were made in the early 20<sup>th</sup> century, when some musical comedies were being created, where the actors, dressed as Karagöz figures, mimicked the speech and posture of the shadow theater figures. A well-known Turkish comedian, NaşitÖzcan, disguised as Karagöz, appeared on stage. A famous choreographer, Dame Ninette de Valois, tried to give her insight into the Turkish folklore by adding short sequences about Karagöz and *Hacivat*, where the two characters tried to adapt the ancient posture

and movements of the shadow figures to the rhythm of the music, thus displaying the very essence of its style in terms of movement. The leading Turkish newspaper, *Milliyet*, did something similar when they published a competition for new *Karagöz* texts in 1968, where each competitor was expected to submit three screenplays. In Hungary, the artistic director of the *Thalia* theater in Budapest, Karoly Kazimir, after visiting Turkey in 1973, adapted a screenplay titled *Karagöz*. The production was staged in 1973, and has since been occasionally performed and has had remarkable success.<sup>25</sup>

Based on the facts presented so far about the fate of *Karagöz*, *Karagöz's* lasting essence is inevitable and truly needed in the future.

## CONCLUSION

Given the above, based on the available relevant sources at a given moment, it seems that it is rather impossible to say the final word about *Karagöz*. Sometimes it seems quite possible to accept a certain conclusion of some authority, a researcher of the shadow theater, that is, *Karagöz*, but as soon as the next moment comes, the reading of the new text, the possibility literally turns into a 'maybe'. In the paper, where the conclusions are based on the recognized names to whom this topic has been rather important, has produced a number of interesting and serious conclusions regarding the origin, screenplays, characters, as well as other elaborated subtopics and titles.

Although everything stated here is but a drop in the ocean, I believe that it will, at the very least, tickle the imagination of those who search for those true values that exist in everything and only need to be discovered.

The essence is in the primordial, in the "ritual". The development of today's contemporary theater lies in the ritual theater, i.e. the beginning of the theater, that is, its basic elements that have survived and existed to this very day. Today, as it could be noted in the *Introduction*, Artaud and the like have recognized it as possible contemporary forms of theater. It is obvious that the "universal theater", the avant-garde, the modern, erases borders, establishes a universal language, all for the sake of deepening and discovering the true values that need to be revived in contemporary theater and embodied in contemporary theatrical form, thus returning to the inseparable, eternally spiritual segment of life.

## References

- AND, Metin: *Karagoz Turkish Shadow Theatre with an Appendix on the history of Turkish Puppet Theatre*, Art Editor: Salim Sengil, Dost Yayinlari-Dost Publications, Istanbul, Third edition, 1987.
- ANTONIN, Artaud: *Pozorišteinjegovdvojniki*, translated with a foreword by Mirjana Miočinović, Prosveta, Belgrade, 1971.
- ARISTOTLE: *O pesničkoj umjetnosti*, translation with a foreword and annotation by Miloš N. Đurić, Dereta, Belgrade, 2002.
- ELIADE, Mircea: *Historijaverovanjaireligijiskihideja*, 1-3, translated by Biljana Lukić, Mirjana Perić, Mirjana Zdravković, Bard-fin and Romanov, Belgrade and Banja Luka, 2003.
- ELIADE, Mircea: *Svetoiprofano*, translated from French by Zoran Stojanović, Alnari, Lačarak and Tabernakl, Belgrade, 2004.
- IZBOR POSLANIKOVIH HADISA: selected and translated by: Jakub Memić, StarješinstvoIslamske zajednice u BosniiHercegovini, HrvatskojiSloveniji, Sarajevo, 1984.
- KULENOVIĆ, Tvrtko: *PozorišteAzije*, Centar za kulturnudjelatnost Zagreb, Zagreb, 1983.
- KULENOVIĆ, Tvrtko: *Rezime*, Međunarodnicentar za mir, Sarajevo, 1995.
- KULENOVIĆ, Tvrtko: *Teorijskeosnovemodernogevropskogiklasičnogazijskogpozorišta*, „Svjetlost“, Sarajevo, 1975.
- MODERNA TEORIJA DRAME: edited by Mirjana Miočinović, Nolit, Beograd, 1981.
- MUTLU, Mustafa: *KaragozsanatativeSanatcilari*, Kultur BakanLigi, Ankara, 2002.
- OPĆA ENCIKLOPEDIJA JUGOSLAVENSKOG LEKSIKOGRAFSKOG ZAVODA: 4, Iz-Kzy, Zagreb, 1978.
- PETER, Brook: *Prazniprostor*, Marko Marulić, Split, 1972.
- SMILAGIĆ, Nerkez: *LeksikonIslama*, „Svjetlost“, Sarajevo, 1990.
- ŠKALJIĆ, Abdulah: *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, sixth edition, „Svjetlost“ Sarajevo, 1989.

<sup>25</sup> Ibid, *Aftermath: The Decline and Later Influence of Karagöz*, pp. 93-94.

# CIVILIZATION PARADOX: BULGARIA – EUROPE

## Abstract

This study examines the cultural markers of Bulgaria and the Balkans during the 20<sup>th</sup> century, more specifically those established as a public profile of the 21<sup>st</sup> century. The benchmark analysis applied in the study is the instrument for making a parallel between the already established cultural identities of the 20<sup>th</sup> century that have become characteristic images and emblematic events serving to transfer community values and experience between the generations and the dynamic and controversial portrait forming the profile of the survival of the Bulgarians in the first two decades of the 21<sup>st</sup> century. Along this parallel, there are, also, some other common typologies in the national fate of the Bulgarians and different forms of identity. The hypothesis outlines precisely the civilization paradox which has significant impacts upon the Bulgarian identity. The aspiration for making it up, for catching up with Europe, for civilizational belonging of Bulgaria to the Old Continent so characteristic for the 20<sup>th</sup> century is transformed in the 21<sup>st</sup> century, when Bulgaria is, actually, a member of the EU, in a plight for survival through Europe – by student and economic emigration. The paradox is irrefutable – in the 21<sup>st</sup> century, Bulgaria is in the EU, however, it is at the bottom of its rank lists – the poorest and least reformed country. The analysis of the qualitative differences in the Bulgarian manifestations denote that the Bulgarian identity in the different periods will outline the profiles of cultural memory, community bond, as well as the dialogue between the generations. It will also reveal the qualitative changes in the Europeanization project and its meaning during the 20<sup>th</sup> and the first decades of the 21<sup>st</sup> century.

**Keywords:** Identity, Europeanization, civilization paradoxes.

---

Miroslava Kortenska,  
South-West University N. Rilski, Blagoevgrad

## **Parallel Identities: Cultural profile Since the Beginning of the 20<sup>th</sup> Century and Social Processes in the 21<sup>st</sup> century in Bulgaria**

The issue of the collective identity is among the most discussed since it is related to the collective awareness of one's own national destiny comprised of the past, the present and the future, as well as of the realization of the cultural identification characterizing a specific region such as the Balkans, for example. The element of sustainability is vital for the cultural identity as it becomes a reference point and a cultural landmark for a given period and region. The cultural markers for Bulgaria and the Balkans in the 20<sup>th</sup> century and those established as a public profile in the first two decades of the 21<sup>st</sup> century make the subject of this text.

Benchmark analysis is the tool for making a parallel between the already established cultural identities of the 20<sup>th</sup> century that have transformed themselves into characteristic images and emblematic events enabling the transfer of community values and experience between the generations, as well as the dynamic and controversial portrait forming the survival profile of the Bulgarians during the first two decades of the 21<sup>st</sup> century. This is about a benchmark analysis having tradition as its grounds; the already formed identity of the Bulgarians in the 20<sup>th</sup> century compared to the realities forming into trends during the first 20 years of the 21<sup>st</sup> century. Along this risky parallel, at first sight, we search for common typologies in our national destiny, as well as for different forms of identity, qualitative outstanding changes in typologies, including the graphics of identity. The signs of the 20<sup>th</sup> century are outlined in the research based on the cultural profiles, already created and formed as attitudes in the Bulgarian society, while for the 21<sup>st</sup> century what is used are the social processes and studies in the direction poverty-economic immigration-values in the background of our EU membership. It is clear that the comparison intends to review and analyze the identity adopted by the Bulgarians after the Liberation while building the new Bulgaria – until the 1920s – and the modern Bulgarian trying to build a democratic Bulgaria within the EU. And, of course, the aim is to outline the realities of the cultural memory to the extent that it serves as a corrective for the modern Bulgarian, as well as to show the most outstanding typologies formed currently.

My assumption is that problematizing the typologies characteristic for the beginning of the 20<sup>th</sup> and the 21<sup>st</sup> century will point out the dynamics of the identity of the Bulgarians and their different profiles. I expect to outline what is lasting

in the Bulgarian identity, including the metamorphoses imposed by the new challenges of the 21<sup>st</sup> century. The established maxim that, from civilizational point of view, Bulgaria had been in Europe long before the accession to the European Union, having in mind values and development strategies common with those in the Old Continent, will be confronted with the realities of eight years of the 21<sup>st</sup> century when our country is a real member of the Community and when, as a result of its membership, Bulgaria is at the bottom of all rank lists – the poorest, lagging behind and unreformed country. The value aspiration for catching up, making up to reach Europe, which is characteristic for the social climate, focused on the building of a new Bulgaria in the beginning of the 20<sup>th</sup> century has transformed in the 20<sup>th</sup> century into an attempt for survival in Europe through education and economic emigration. Actually, this exsanguination of Bulgaria of the most educated, active and entrepreneurial Bulgarians as of today dooms the development and the modernization of our country. It is, namely, that very paradox in the interrelation Bulgaria–Europe (in the beginning of the 20<sup>th</sup> century – as a spiritual Europeanization of Bulgaria, and in the 21<sup>st</sup> century – Europe as the shelter for survival of the Bulgarians) that is the leading one in the comparison. It is exactly this parallel that outlines the qualitative distinctions in the actions of the Bulgarians, denoting our identity during the different periods, that is the focus of the text.

Stepping upon key problems for support of analysis which are concentrated in several major units – as a cultural memory or identity of the group, communicative memory – memory of the generations, narrative memory – dialogue between parents and children, including community mythographically characteristic images, events and ideas with the help of which the delivery of the community values between generations takes place<sup>1</sup>. This parallel uncovers the qualitative changes in the Europeanization project and its meaning in the beginning of the 20<sup>th</sup> century and the realities in the first two decades of the 21<sup>st</sup> century.

**The Europeanization project** has been on the agenda in Bulgaria as early as the first two decades of the 20<sup>th</sup> century; in liberated Bulgaria that aspiration is extraordinarily strong. The spiritual inclusion of the values of the Old Continent, opening, dialogue, synchronization of our searches and objectives with that cultural community, while preserving the parameters of originality and uniqueness of the Bulgarian – all these are the processes, the results which we today point out as an important part of our cultural heritage. The native and the foreign, the Bulgarian and the universal – these are not only reference points of an opposition; our movement is not only the results of influences and dominations, but rather the inevitable typology of our historic existence, of our lot as a crossroads nation, with unevenly going fate – great upswings and agonizing standstills, with powerful protectors but with mighty conquerors too.

<sup>1</sup> Yankova, V., Migrations, migrants and construction of community mythography, Year-book 2013, book 2, Institute for ethnology and folklore studies with Ethnographic museum, Bulgarian Academy of Sciences.

In fact, Bulgaria acts as the salvation buffer between the Ottoman invasion, the Islam and Europe with its Christianity. Nevertheless, after our liberation from the Ottoman yoke, the Great European powers repeatedly reshaped the boundaries on the Balkans. Right after the liberation, Bulgaria was torn into the Principality of Bulgaria, Eastern Rumelia and Macedonia, which remained in servitude. This is probably the reason why **our instinct for self-preservation** as a nation and identity, our survival dominates before the realization of the Bulgarian as an individual, a citizen of the world. In the beginning of the 20<sup>th</sup> century, the active period of the building of New Bulgaria was the start of the hectic catching up, opening to the world and tackling universal problems. Our national fate reflected in the compound meters of our folklore songs and dances and has apparently encoded the originality of our character and the typically Bulgarian road to Europe. The open-mindedness of the crossroads person from the Balkans and their constant readiness for dialogue adds to the profile of objective historic circumstances. The specific Bulgarian way to Europeanization is one of an uneven dynamic – leaps, catching-up, stagnation – this is a way that outlines our originality. What was born, develops and dies on the Old Continent, as a way of thinking and a method of recreation in arts as artistic schools and directions, as visions for development. is taken on in Bulgaria at an accelerated rate, at a pace of catching up and adaptation to our local environment. The schools and searches of Europe get mixed up here and exist within an original artistic collage. Furthermore, what stands as basics of the Bulgarian expression of modernity or school is primarily the mission work, the catching up. This is a sustainable specific feature, both of our culture and the profile of our artists, even of the most talented and requested ones: they are missionaries and innovators at the same time.

Within the 20<sup>th</sup> century, this regularity stands out with its mirror-like relation to its beginning and end, the synchrony between the Post-Liberation Epoch and the Post-communist times is evident. Those two significant periods during the 20<sup>th</sup> century are characterized by the categorical walking out of the situation of reticence and isolation; in the explicit strive towards new partnerships and communities. After the Liberation, Bulgaria appears on the map of Europe, having won its Union and Independence. The strong revival ideal, the collective conscience of the Bulgarians motivated by the wars for national liberation is replaced by the individualism of the modern human, the universal hardships of the free Bulgarian. Thus, in the fields of spirituality the Young (Pencho Slaveykov, Yavorov, Petko Todorov, Dr Krastev) replace the Old (Vazov and his circle) in the beginning of the 20<sup>th</sup> century.

Mirror-like processes run in Post-communist Bulgaria, too – the collective conscience of socialism was destructed; egoism, which was considered a negative of human behavior, became a fundamental value for the new Bulgarians in the end of 20<sup>th</sup> century. Educated abroad and pursuing their own realization beyond the Bulgarian borders, they are still inextricably bound to the Bulgarian way to Europe; however rather different from that of the spiritual missionaries from the Misal („Thought”) circle. That is because they return from the European universities and capitals to build the new spirituality of Bulgaria carried away by the Post-

Liberation upswing in our newly established country. This section of spiritual union with the European and the universal during the 20<sup>th</sup> century is referred to by Petar Uvaliev, our great intellectual as “the parallel Europe”. In his public lecture at the Sofia University „St. Kliment Ohridsky” (1985), Uvaliev, as a real European having realized himself in the Old Continent, outlines the personalities, processes and values characterizing Bulgaria as a parallel Europe, as a partner of the Old Continent in spiritual leadership.

The beginning and the end of the 20<sup>th</sup> century have one more characteristic in common – the unleashing of the furious initial accumulation of capital – the expressive Bulgarian character of Bay Ganyo from the beginning of the century and later, in the end of the 20<sup>th</sup> century – the imposition of the thugs, the mafia who became the principal characters of the wild capitalism entering for the second time the Bulgarian reality. The low-culture public, “the louts” as they are called by Slaveykov in the beginning of the century, as well as the pop folk (chalga) culture of the Post-communism are their synchronically accompanying phenomena. This barbarian and primitive environment also creates its antipodes. After the Liberation, the foursome Misal (Thought) was formed by Slaveykov, Yavorov, Todorov and Dr Krastev as cultural missionaries, as the Bulgarian emissaries of our Europeanization in the entire spiritual field – from literature, through theatre, to the press, art criticism and translation. In the end of the 20<sup>th</sup> century, the hopes for cultivation of the public environment and the rules for democratic development are, once again, associated with Europe. Especially in the era of communications and globalization the Balkanization, isolation, stagnation are no longer possible. Europeanization, openness and dialogue are on the agenda. Europeanization reached the peak in its fulfillment with our membership in the European Union which creates the framework and actual opportunities for changes in the beginning of the 21<sup>st</sup> century.

If we look upon the 20<sup>th</sup> century through that wider blend of our cultural and historic development, important processes and typologies of our identity will be outlined and considered **on the way to Europe**. And if these are surveyed by the fields of spirituality, culture and publicity, the focus will inevitably fall upon the vivid characters associated with the epoch of Liberation – the Exiles<sup>2</sup> and the Uncles<sup>3</sup>: the vehement rebels and the unstoppable chatter in Ganko’s coffee shop and the rather funny, indecisive, idle characters. They are followed by the Place-hunters, also created by Vazov in the beginning of the 20<sup>th</sup> century to confirm the fixation in the model of Misinterpreted civilization. It is confirmed by the possibility in such a deformed society to impose Golemanov, a personage created by St. Kostov – the always greedy for power, mediocre politician. Bulgarians express their identity through the prism of the satirical; these characters precisely show how the way to Europe deviates into our specific **deformed idea of civilization**. In our way to Europe, for us, Bulgarians, what is characteristic is not only the compound meter,

<sup>2</sup> In Bulgarian: „Хъшове”, a drama by Ivan Vazov about the hard life of Bulgarian emigrant revolutionaries in Romania.

<sup>3</sup> The title of a short story by Ivan Vazov, in Bulgarian: „Чичовци”.

but also the absurd of the fixation upon deformed phenomena, such as Bay Ganyo, for example. Through satire – of the literary characters, the stage, the public – this comes to show that we are conscious of this fixation and that it is difficult for us to move along from a civilizational point of view towards the searches and directions of the first half of the 20<sup>th</sup> century. These characters are still the emblems of our own way to Europe; they are markers, warning signs in our development.

The entirely Bulgarian identities of the first half of the 20<sup>th</sup> century are focused upon the works of art and characters such as “Mother-in-Law” by Strashimirov as proverbial for the cruel family dictate; “At the Foot of Vitosha Mountain” by Yavorov and “Albena” by highlighting the way cruelty of customs and the prejudice kill love. These are rather painful, however typical conditions of our national identity. We could also add the tragedy of the emigrant workers – in the play “Masters” by Racho Stoyanov, also the type of the Brick-layers who are trying to build a new Bulgaria at the cost of great sacrifice according to the play of P. Y. Todorov. The latter are not so much popular with the public, remaining as an addition to the primary satirical characteristic types of the first half of the 20<sup>th</sup> century.

In its second half, if we put in front of the brackets the socialistic realism and the pathos embedded in the particularly skeptical and realistic Bulgarian realism, more sustainable typologies come to the surface: the turmoil and its heroes created by Radichkov, the lack of direction for the those travelling on Stratiev’s “Bus” going nowhere; the self-destruction in the “Female Maneater” of Ivan Radoev to the „Titanic Orchestra” by Hristo Boychev – sinking yet not hopelessness... There is always one point of view in satire – from that viewpoint both the authors and the public understand deformations; they want to deny their involvement in them, especially if loudly voiced by the publicity of the theatre, cinema and television.

Actually, this is the most important typology outstanding in the cultural landscape of the 20<sup>th</sup> century – the values and liveliness of the Bulgarian who understands their own faults. We still keep on laughing at Bay Ganyo and Golemanov. Through them we also cast a look at the new turmoils. From characters and works of art, these discoveries of the 20<sup>th</sup> century in the Bulgarian literature, dramaturgy and theatre have become public attitudes, proverbial in our public space. In the same way as Tartuffe, Don Juan or Misanthrope from Moliere’s works in Europe. In the same way as European identity is studied through these characters, the Bulgarian identity could be discovered absolutely successfully through the aforementioned national types.

The rule that time says farewell to its heroes by laughing is characteristic for the end of the 20<sup>th</sup> century. Exactly this period reports the peak of the types formed throughout the 20<sup>th</sup> century.

Statistics shows that cultural exchange and mutual familiarization go just along the line of the types emanated by a nation or a region. Very interesting in that respect is the fact that until 1989 only two films had been exchanged between Bulgaria and Macedonia – the comedy *Itar Pejo (Witty Peter)* by the Bulgarian side

against the tragedy *Makedonska krvava svadba* (*Macedonian Bloody Wedding*). The last years of the 20<sup>th</sup> century, our National Theatre paid a visit to Skopje with the *Hshove* (*Exiles*) by Vazov and *Parite se otepuvachka* (*Money Kills*) by Risto Krle of the Bitola Theatre and had a guest performance in Sofia. An exchange of types – the typology of exiles against the typology of the emigrant workers – equally topical in present days.

During the last decade of the 20<sup>th</sup> century, until present, in the beginning of the 21<sup>st</sup> century, changes have been definitely observed in these vivid Bulgarian types, especially concerning people making a living abroad, the emigrants. What is common with the past 20<sup>th</sup> century is the poverty forcing the young and enterprising Bulgarians to leave their homeland even in present days, too. The thesis for „emigration as a family fate” has its roots in the objective fact that the Bulgarians are forced to survive through economic emigration both in the first half of the 20<sup>th</sup> century and in the beginning of the 21<sup>st</sup> century. Today, going abroad to make a living, which was characteristic for the first half of the 20<sup>th</sup> century, is not only a matter of making money, but, rather, an immediate act of survival. And the question here is for a lasting process of emigration that started on a mass scale in the end of the 20<sup>th</sup> century and is continuously maintained until present. This already concerns more than 2 million Bulgarians, the most active population. Even as a member of the EU, even in the 21<sup>st</sup> century, Bulgaria is the poorest and most problematic region of Europe with respect to development, modernization and standard of living. The present-day problem is paradoxical: democracy, poverty, social isolation; and it becomes more and more expressed, although Bulgaria has been a member of the EU for eight years so far. It turned out that neither the post-totalitarian changes, nor the transition, including our participation in the EU structures could change that scenery of a backyard, poverty and lagging behind in Bulgaria. It is evident that the old problems are transferred to the new century. However, new types appear here, socially rather tangible ones. For example, the profile of the famous Bulgarian gardeners in Hungary (first half of the 20<sup>th</sup> century) where they transferred new technologies and skills and became renowned is obviously different from the profile of the Bulgarian economic emigrants of today. They are ready to do any kind of non-specialized work; a very small percentage of them succeed to find jobs on the European market with their occupations. They are mainly led by the „fear from poverty”, the survival at any cost – „here and now”. „Quick” money quenches another great fear – to secure the family and children. However, this is how exactly in the beginning of the 21<sup>st</sup> century education and professionalism in Bulgaria was devaluated. And this is a process that became a dangerous social phenomenon, still valid in Bulgaria today, which gave a severe blow to the values, the relations between the generations. It appears that in the century of technology and innovations, the Bulgarians, as a part of the EU, do not realize the spirit of the fundamental principle of the community – free movement of people, in the sense of supply of better workforce and not as low qualified workers looking for the “quick money” and survival.

The main issue forming my culturological studies over the last decade definitely stands out the commercialization of education, culture and media. The deformation of these three important pillars in the modern civilizational profile of Bulgaria is an encroachment upon the values and the national Bulgarian identity which was preserved for centuries thanks to literacy and culture. Our transition to democracy in the last 25 years gave severe blows to the traditional values, such as the replacement of the Cyrillic alphabet with Latin to make it easier to use the Internet and the mobile phones, the attempts to ruin our historic memory as insignificant compared to learning new technologies (the students are learning how to use a computer, it is useless for them to read Vazov), the attempts to turn the community centers – cultural gathering points for the Bulgarians for over a century – into commercial areas, such as cafeterias, gambling halls, etc. All those local attempts at a misinterpreted civilization already gone past were improved by the EU membership. Language diversity, cultural practices and national values are highly respected there. The Cyrillic alphabet is already an official alphabet of the EU alike the Bulgarian language, our community centers are particularly respected in Europe as unique cultural centers with traditions all over the country – in the big, as well as in the small cities. Unfortunately, in our public practice, attempts still exist to make education equal to commodity, as well as to determine the value of a stage performance or a film only based on the tickets sold. Such extreme commercialization, treatment as a commodity and not as value with respect to traditional cultural spheres which are an important part of the Bulgarian identity, definitely result in an uncertain civilization landscape in modern Bulgaria. The same fills our media space with entertainment programs, lack of the necessary percentage of the Bulgarian works related to our history and culture. This entire controversial process of the last 25 years has its consequences and is especially indicative for the civilization paradox of Bulgaria – Europe in the beginning of the 21<sup>st</sup> century.

There is one very important fact regarding the preservation and formation of the Bulgarian identity, especially in the beginning of the 21<sup>st</sup> century. After 1989, following the start of the Bulgarian transition to democracy, a new generation was formed, which grew up in this period of changes, with values and in an environment that again forced the Bulgarians to survive and not to develop – a main defect of our misinterpreted civilization of the past 20<sup>th</sup> century. Apart from all the pros, democracy left the young in particular to get to know the problems with poverty and the lack of perspective, which resulted in the mass emigration. This process has not stopped since 1989. Statistics shows that<sup>4</sup> 22% of the population of our country is abroad. Moreover, this is the most active, working, educated and enterprising group of the Bulgarians. Statistics points out that a small percentage of the economic emigrants has an occupation corresponding to their education; most of them are economically forced to accept a low qualified job to make a living for themselves and their families. The new generation is brought up in abnormal conditions, with separated parents and children taken care of mainly by their grandparents

<sup>4</sup> EUROSTAT, 2014, the source of statistical data in the article.

while the parents work abroad (according to the latest statistics there are about 300 000 adolescents). For them, Skype and Internet are the communication with their relatives. This may appear as one of the paradoxes of our modernization – when grandmothers in the village chat on Skype or the Internet in order not to lose the connection with their relatives. With that model imposing itself, under the present-day conditions in Bulgaria, it is difficult to create a bond with the tradition and to form a feeling of community. The Europeanization of Bulgaria at present is characterized with its falling to the bottom of all rank lists of standard of living in the 21<sup>st</sup> century. The society does not have the civil energy to overcome its problems, to progress.

Characteristic is the strong family bond instinct and not the civil responsibility. The reason is in the collapse of our transition to democracy because it rules out corruption, poverty and lagging behind. Bulgaria has been governed by politicians who alienated their people from public priorities for 25 years. The Europeanization, the modernization of the country was left behind; survival is on the list, with all its consequences. Reality shows that Bulgarian families proved to be extraordinary sustainable in all the chaos and difficulties of our 25 years of transition. It is this patriarchal spirit that made it so that Bulgaria relies on the money our emigrants earn and, afterwards, send to their relatives in the homeland. This form of family life and solidarity established itself as particularly characteristic for the Bulgarians in the first half of the 21<sup>st</sup> century. This really passes beyond borders and clearly shows that it is not only a form of a survival, but, also, of preservation of the bond with the Bulgarian roots. Data show that from January 2014 to October 2014, EUR 800 thousand million have come from Bulgarian emigrants to their families in Bulgaria, double the amount of the direct investments in our country for that period. These data show the emigrants are the biggest investors in Bulgaria; however, they invest in the survival of their own families creating the so-called cross-border households. Thus, they build the „Europe family”, live and bring up their children with a higher living standard than the Bulgarians who remained to work in the country in the period of the economic crisis; they preserve the generic line yet not the Motherland and the national identity. And they, namely – the educated, enterprising Bulgarians – do not participate in the most important strategy for Bulgaria: the change and development of the social environment in our country. For the sake of keeping their families, the latest generation of Bulgarian emigrants works in Europe, but stays away of the civil priorities of our Europeanization of values. This specific feature of the Bulgarians is to become a cultural sign and proverbial in the whole course of the 21<sup>st</sup> century.

The civilization knot Bulgaria – Europe also led our country to the most threatening demographic catastrophe. Data show that, in 2014, 2000 people left the country and 500 returned. Poverty definitely restricts the possibility for upsurge of the national identity and development of the Bulgarians. The Bulgarians in Bulgaria are disappearing. The question is how, without the motherland and its revival and economic stabilization, will the Bulgarian identity be preserved? How will the bonds with tradition, with the Bulgarian identity continue to exist?

The civilization paradox characteristic for the Europeanization of Bulgaria, its strategic objective during the entire 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century, is possible to overturn, to be normalized, once the need for civil contribution for a change of the critical situation in Bulgaria is realized, as well as the need to turn our country into a better place for living. The escape from economic hardships and turning a back on their solution with democratic means is not the way to Europe. These are, too, the obstacles for the preservation of Bulgarian identity, the reasons for complication of the dialogue between the generations and thinning the threads of the traditions and values. Especially indicative is, for example, that the new generations do not have basic civil culture; they know nothing about the important dates such as the year of 1989, the fall of the Berlin Wall, the beginning of the transition in Eastern Europe and in Bulgaria. This is, actually, the newest history of democratic Bulgaria, its values and causes, its leaders and processes. The momentary profile of today indicates broken links between the generations and, in particular, the civilization objective – the Europeanization of Bulgaria, its real democratization and civil activity with preservation and development of its identity, undergoes serious crises. This is the development of my thesis for the civilization paradox: Bulgaria–Europe: with its own features and own profile. The possibility for a new visionary outlook of the next decade of Bulgaria for its modern identity and new traditions is hidden in the analysis of these difficult processes.

#### **Bibliography:**

- Hristov, P., Emigration/making money in the central part of the Balkans as a cross-border exchange. In: Balkan Forum 1-2-3, 2004
- Yankova, V., Migrations, migrants and construction of community mythography, Year-book 2013, book 2, Institute for Ethnology and Folklore Studies with Ethnographic Museum, Bulgarian Academy of Sciences.
- Antova, Svetlana, Bulgarian Academy of Sciences, Bulgarian Ethnology, edition 3, 2013, Migration of Bulgarians to Cyprus and Trans-parenthood.
- Kortenska, M., The cultural mission of the Misal circle, Emas Publishing House, 2008.
- Kortenska, M., A voice of public opinion, Enthusiast Publishing House, 2011

Ars Academica 8

Број 8, година VII, Скопје 2020

**Ars Academica**

Меѓународно научно списание за изведувачки уметности

International scientific journal for performing arts

Број 8, година VII, Скопје 2020

N.8, Year VII

ISSN 1857-9477

Главен и одговорен уредник/Editor in chief: **Ана Стојаноска/Ana Stojanoska**

Меѓународен уредувачки одбор/International Editorial board:

**Милена Анева** (Југозападен универзитет „Неофит Рилски“, Благоевград, Бугарија) / **Milena Aneva** (Southwest university “Neofit Rilski”, Blagoevgrad, Bulgaria), **Ана Марија Боља** / **Ana Maria Boļa** (Hungarian dance academy, Hungary), **Дејв Вилсон** (Викторија универзитет – Велингтон, Нов Зеланд) / **Dave Wilson** (Victoria University of Wellington, New Zeland), **Лада Дураковиќ** (Музичка академија, Пула, Хрватска) / **Lada Durakovic** (Academy of music, Pula, Croatia), **Зоран Живковиќ** (Филолошки факултет, Белград, Србија) / **Zoran Živković** (Faculty of Philology, Belgrade, Serbia), **Мишел Павловски** (Институт за македонска литература, Македонија) / **Mishel Pavlovski** (Institute for Macedonian literature, Macedonia), **Александра Портман** (Универзитет Берн, Швајцарија) / **Alexandra Portman** (University of Bern, Switzerland), **Леон Стефанија** (Универзитет Љубљана, Словенија) / **Leon Stefanija** (University of Ljubljana, Slovenia), **Ана Стојаноска** (Факултет за драмски уметности, Скопје, Македонија) / **Ana Stojanoska** (Faculty of drama arts, Skopje, Macedonia), **Соња Здравкова-Џепароска** (Факултет за музичка уметност, Скопје, Македонија) / **Sonja Zdravkova – Dzeperoska** (Faculty of music arts, Skopje, Macedonia)

Издавач: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје,

Факултет за драмски уметности – Скопје

Published by: University „St. Cyril and Methodius“ – Skopje,

Faculty of drama arts – Skopje

За издавачот: **Мими Таневска - Србиновска** (декан, ФДУ Скопје)

For the publisher: **Mimi Tanevska - Srbinovska** (dean, FDA Skopje)

Лектор на македонски јазик: **Тодорка Балова**

Macedonian language editor: **Todorka Balova**

Јазична коректура на англиски јазик: **Елена Пренцова**

English language editor: **Elena Prendjova**

ArsAcademica



Факултет  
за драмски  
уметности

Скопје / Skopje, 2020