



УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ – СКОПЈЕ

ФАКУЛТЕТ ЗА ДРАМСКИ УМЕТНОСТИ – СКОПЈЕ



ДРАМАТА ВО ТЕАТАРОТ И ДРАМАТА ВО ТЕЛЕВИЗИЈАТА

- Од реалистичниот театар до ТВ серија -

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

МЕНТОР

Вон. проф. д-р Сашко Насев

КАНДИДАТ

М-р Деан Дамјановски

**Скопје
2013**

ДРАМАТА ВО ТЕАТАРОТ И ДРАМАТА ВО ТЕЛЕВИЗИЈАТА

- Од реалистичниот театар до ТВ серија -

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

МЕНТОР

Вон. проф. д-р Сашко Насев

КАНДИДАТ

М-р Деан Дамјановски

**Скопје
2013**

СОДРЖИНА

ВОВЕД – Зошто еден ваков труд?	7
ГЛАВА I: ИСТОРИСКО- ТЕОРЕТСКИ ОДРЕДНИЦИ НА МОДЕЛОТ НА РЕАЛИСТИЧНИОТ ТЕАТАР	12
I.1. ИСТОРИСКИ ПРЕТХОДНИЦИ НА РЕАЛИСТИЧНИОТ ТЕАТАР	13
I. 1. 1. Аристотел: Театарот е подражавање	13
I. 1. 2. Илузијата во театарот на Ренесансата	21
I. 1. 3. Филозофско- научните основи на реалистичниот театар	27
I.2. ДРАМСКИОТ МОДЕЛ НА РЕАЛИСТИЧНИОТ ТЕАТАР	33
I.2.1. Претходници на граѓанскиот театар	33
I.2.2. „Граѓанската драма“– Дидро и Лесинг	36
I.3. ИНСТИТУЦИОНАЛНИОТ МОДЕЛ НА РЕАЛИСТИЧНИОТ ГРАЃАНСКИ ТЕАТАР	44
I.3.1. Професионалните драматичари и драмските „формули“	45
I.3.2. Реалистичен „стандард“ во сценографијата	46
I.3.3. „Свездите“ на новиот граѓански реалистичен театар	47
I.3.4. Омилените жанрови на граѓанството – мелодрамата и „добро скроената драма“	48
I.3.5. За улогата на техниката во реалистичниот граѓански театар	51
I.3.6. Коментар за реалистичниот граѓански театар	53

I.4. МЕТОДОТ НА РЕАЛИСТИЧНИОТ ТЕАТАР	57
--	----

I.4.1. Реалистичниот театар и романот	58
I.4.2. Материјалните аспекти на реалистичниот театар – сценографија	59
I.4.3. Драмското дејствие кај реалистичниот театар	60
I.4.4. Дијалог, дикција, актерска техника	61
I.4.5. Појавата на режисерот	64

ГЛАВА II: ТЕРМИНОЛОШКИ ОДРЕДНИЦИ НА РЕАЛИСТИЧНИОТ ТЕАТАР	65
---	-----------

II.1. Драмски театар	65
II.2. Репрезентација (претставување, прикажување)	67
II.3. Текстуален (вербален) театар	69
II.4. Имитација	71
II.5. Илузија	73
II.6. Објективност	77
II.7. „Приказна“	80
II.8. Идентификација и сочувствување	81
II.9. Конвенција и техника	82
II.10. Институционалност	83
II.11. Заклучок за реалистичен театар	84

ГЛАВА III: ЕСТЕТИЧКИ АСПЕКТИ НА РЕАЛИСТИЧНИОТ ТЕАТАР	85
---	-----------

III. 1 Драмата во реалистичниот театар	85
III. 2 Актерот на реалистичниот театар	88
III. 3 Стварноста на сцената	89
III. 4 Режија – ја има ли воопшто?	90

ГЛАВА IV: ИСТОРИСКО- ТЕОРЕТСКИ ОДРЕДНИЦИ НА ТЕЛЕВИЗИСКАТА ДРАМСКА СЕРИЈА ВО РАМКИТЕ НА ТЕЛЕВИЗИСКИОТ МЕДИУМ	91
IV. 1. ИСТОРИСКИ АСПЕКТИ НА ТЕЛЕВИЗИСКИОТ МЕДИУМ	93
IV. 1. 1. Кратка историја на телевизијата.....	93
IV. 1. 2. Историја на Македонската Радио Телевизија	99
IV. 1. 3. Историја и основни карактеристики на ТВ серијата	103
IV. 2. ТЕОРЕТСКИ АСПЕКТИ НА ТЕЛЕВИЗИСКИОТ МЕДИУМ	107
IV.2.1. Уметничкото дело како репродукција	
Валтер Бенјамин	109
IV.2.2. Историјата на уметноста како историја на „сериското производство“	
Умберто Еко	114
IV.2.3. „Медиумот е пораката“	
Маршал Меклуан	121
IV.2.4. Телевизијата како „драмска форма на комуникација“	
Мартин Еслин	125
IV.2.5. „Медијатизација“ на театарот од страна на телевизијата	
Филип Аусландер.....	131
 ГЛАВА V: ТЕРМИНОЛОШКИ ОДРЕДНИЦИ НА ТЕЛЕВИЗИЈАТА И ЖАНРОТ ТВ СЕРИЈА	138
V.1. Телевизиска естетика	138
V.2. Телевизиски реализам	140
V.3 Непосредност (immediacy)	143
V.4. Интимност	143
V.5. Воајеризам	144
V.6. „Згуснување“(condensation)	145

V.7. Партиципативност	147
V.8. Забава	148
V.9. Авторство во телевизијата	149
V.10. Телевизиска драмска серија	150

ГЛАВА VI: ЕСТЕТИКАТА НА ДРАМСКАТА ТВ СЕРИЈА151

VI.1. Драмата во телевизијата е драма на ликовите	151
VI.2. Секој е актер на телевизија	156
VI.3. Кој е авторот на серијата?	158
VI.4. Интимната драма на крупниот кадар	162

ГЛАВА VII – ПРИМЕРИ НА ТВ СЕРИИ (странски и домашни)164

VII. 1. „24“ (Twenty-Four)	165
VII. 2. „ИЗГУБЕНИ“ (Lost)	170
VII. 3. ПРИЈАТЕЛИ (Friends)	174
VII. 4. ТВРДОКОРНИ	178
VII. 5. БУШАВА АЗБУКА	182
VII. 6. ТРСТ ВИА СКОПЈЕ	185

ЗАКЛУЧОК 190

БИБЛИОГРАФИЈА 195

ВОВЕД

Зошто еден ваков труд?

Низ историјата на западната култура, драмата се стремела да создаде различни односи со стварноста која ја опкружувала и со човечкото доживување на истата. Од појавата на драмата, па сè до почетокот на 20-от век, врската на драмата со театарот, како нејзин основен медиум, се чинела природна и органска, особено во онаа форма на „реалистичен драмски театар“ која се дефинира како репрезентација (претставување, прикажување) на личности и настани кои припаѓаат на некоја претходно постојна реалност - актуелна, историска или фиктивна - преку имитација на истата таа реалност, создавајќи светови кои се целосни и тотални и кои имаат за цел кај гледачот да создадат илузија за еден модел на реалноста кој е завршен и конечен. Ваквиот реалистичен театар и денес ја претставува онаа „главна“ (мејнстрим) форма, која се базира на традиционални социјални и културни конвенции и кои низ вековите се институционализирале и професионално се диференцирале.

Со појавата на новите медиуми како филмот и радиото, а малку подоцна и телевизијата, кои понудиле нови можности во претставувањето на стварноста, драмата постепено се ориентира кон нив, продолжувајќи ја линијата на реалистичниот театар и неговиот однос кон стварноста. Медиумот на телевизијата, во својата природа и своите можности за претставување и кодификација на стварноста, успева да ги сублимира сите противречности на драмата низ вековите и да ја претстави во една сосема нова форма, која честопати е на удар на традиционалните теоретичари и естетичари кои ја обвинуваат за „низок вкус“, „кич“, „народна забава“, што е сосем разбирливо кога станува збор за класичните естетски читања на драмата, каде повеќе или помалку, драмското дело се разгледува изолирано од контекстот и се набљудува како посебен свет. Токму медиумот на телевизијата, со својот специфичен начин на комуникација создава еден нов аудиториум кој по својата бројност го надминува секој еден аудиториум од историјата на драмата и театарот - како традиционален медиум низ кој се изразуvala драмата. Заради оваа масовност, можеме да речеме дека драмата во

телевизијата не претставува само нова форма на уметност, туку и цела нова култура.

Драмата во телевизијата, се стреми да создаде специфичен однос кон реалноста, кој ќе биде сублимен и кој ќе ги обединува сите претходни тенденции – во театарот, филмот и радиото - наместо да се разграничува од нив и на тој начин предлага една поинаква перспектива за драмската уметност воопшто. Во таа смисла, телевизиската драма претставува комплексен систем од „кодови“ кои се взаемно зависни со многу други системи како технолошки, општествен, социјален, комуникациски и други. Затоа во еден ваков „воведен“ истражувачки труд во областа на драмата во театарот и телевизијата, првата стапка која треба да ја направиме е да ја ситуираме темата во историски и теоретски контекст на драмата воопшто. Ваквата постапка ќе ни помогне да ја разгледаме драмата во телевизијата како дел од една поширока тематска целина која започнува со Аристотел и неговите теории за драмата и нејзината врска со театарот, па сè до конечното формирање на моделот на реалистичниот театар. Соодветно на тоа ќе ја проследиме и појавата и развојот на телевизијата од нејзините почетоци до денес, како на технолошки план, така и на планот на содржината и жанровите за да ги откриеме основните карактеристики на самиот медиум и нивната врска со драмата.

Во своето скоро осум децениско постоење како медиум, телевизијата има само прогресивен раст на нејзината гледаност и популарност. Телевизиската драмска продукција зазема значајно место во вака поставениот телевизиски систем. Таа ја претставува онаа нишка која телевизијата ја поврзува со другите уметности кои се појавиле пред неа како што се драмата, филмот и театарот. Овие области одиграле значајна улога во формирањето на телевизијата онаква каква што ја знаеме денес. Но и покрај ваквата значајна улога која телевизијата ја има во формирањето, не само на културата, туку и на други области, поведенија, начини на мислење, ставови, се чини дека сè уште го нема добиено своето вистинско место во естетската теорија. Критичарите кои најчесто доаѓаат од областа на филмот ја третираат како комерцијален медиум кој „паразитира“ врз другите медиуми.

Скоро и да не постојат естетски трудови кои ја третираат телевизијата како медиум кој заслужува да му се обрне внимание. Уште поретки се оние кои за неа размислуваат како за вид на уметност. Соодветно на ваквите размислувања и ставови кон телевизијата се надоврзуваат и ставовите кон телевизиската драма, кои ја третираат како „низок“, комерцијален драмски вид. Една од причините за ваквиот став, кој не ги зема во предвид (потенцијалните) естетски аспекти на телевизијата, е што станува збор за релативно млад медиум, кон кого теоријата сè уште не успеала да создаде критичка дистанца. Друга можна причина е дека кога станува збор за медиуми кои се претежно комерцијални и забавувачки по намена, поминува извесно време додека да се согледаат нивните уметнички квалитети¹. Аргумент плус за сè поголемата естетска релевантност на телевизијата е зголеменото присуство на „сериозни“ имиња од филмската уметност, во телевизиските драмски серии, кои до скоро биле третирани како „стигматизиран“ драмски жанр². Од своја страна, приватниот сектор, уште од самите почетоци на сериското драмско производство (популарните „сапунски опери“ на радио) го препознал овој драмски вид како релевантен во својата промоција. Но и покрај својата глобална препознатливост и релевантност³, телевизијата сè уште се наоѓа во „јазот“ помеѓу комерцијалната и високата уметност.

Во основата на трудот **Драмата во театарот и драмата во телевизијата - од реалистичкиот театар до ТВ серија** стои тврдењето дека драмата во телевизијата, како специфичен производ на Западната култура, претставува продолжение на парадигматичниот однос помеѓу драмата и стварноста остварен во т.нар. реалистичен театар. Телевизискиот медиум успева да го развие и надгради овој однос, притоа создавајќи различни форми на играна продукција, со своја специфична естетика, кои во последните неколку децении достигнуваат глобална

¹ Таков бил случајот и со Холивудското кино за кое требало да помине подолг период додека да биде прифатено како уметнички и естетски релевантно.

² Спилберг и Џери Брукхајмер се продуценти на неколку успешни телевизиски серии, Џ.Џ. Абрамс, денес режисер на продолженијата на култниот „Стар Трек“ ја започнува кариерата како ТВ режисер и сценарист („Изгубени“ (Lost)), Брајан Сингер е режисер на неколку епизоди и продуцент на серијата „Д-р Хаус“ која продолжи 8 сезони и многу други.

³ Парадоксот на драмското творештво за телевизија, за разлика од она кај драмата е во тоа што секој чул за Шекспир, но ретко кој ги познава сите негови драми, додека кај телевизијата многу малку луѓе знаат кој е Дејвид Крејн - еден од авторите на култниот ситком „Пријатели“ – но, еден огромен дел од светската популација ја гледале или барем чуле за серијата.

популарност. Ваквата негова природа е условена пред сè, од специфичните карактеристики на самиот медиум, како и на неговите можности за репродукција и создавање на однос кон стварноста.

Ретки се трудовите кои ги опфаќаат формите на драмата и нејзините изразни средства во театарот и телевизијата. Ваквите компаративни студии отсуствуваат, пред сè, затоа што драмата во театарот се прифаќа како вид на „уметност“ или „уметничко дело“, додека кај телевизијата сè уште не постои релевантна естетска теорија, па затоа најчесто со неа се занимаваат други дисциплини како социологија, комуникологија, теории на медиумите и слично. Освен тоа, присутен е и моментот на „комерцијалното“ наспроти „уметничкото“, дискурс кој е особено присутен во Западната уметничка теорија и пракса од крајот на 19-от и почетокот на 20-от век.

Нашето истражување се протега во две големи области и тоа 1) во областа на „реалистичниот драмски театар“, од една страна и 2) во областа на жанрот телевизиска драмска серија. На проблемот на односот помеѓу драмата и стварноста во овие два медиуми ќе му пријдеме од повеќе аспекти и тоа историско- теоретски, понатаму компаративно- аналитички во делот на теоријата на драмата, естетиката, медиумската теорија, комуникациите и други области релевантни за темата и последно, преку анализа на конкретни содржини сврзани со предметот на овој труд. Ова ќе претставува еден вид на „воведен“ труд кој има за цел да даде основа на понатамошните споредбени истражувања во областа на драмата во театарот и телевизијата кај нас. Крајниот резултат ќе биде компаративна студија за два посебни медиуми – театар и ТВ – погледната низ призмата на драмата. Трудот има за цел да даде што попрецизна дефиниција на клучните драмски начела врз кои се базираат посочените жанрови, тргнувајќи пред сè од нивната специфичност, но и од специфичноста на самите медиуми – театар и телевизија, како и да ги антиципира следните етапи во нивниот развој.

Македонската драмска теорија и пракса имаат потреба од еден ваков труд прво, затоа што ваквите интердисциплинарни истражувања во различните медиуми кај нас се многу ретки. И второ, затоа што на популарните телевизиски жанрови досега им се обрнувало многу малку внимание од страна на актуелната научна мисла, бидејќи биле занемарувани како „неуметнички“, иако во последните

децении се наметнуваат како релевантна културна појава. Резултатите од трудот ќе имаат теоретска и практична применливост во оние области кои се занимаваат со теорија и/или практика на драмата и драмската уметност, како и во областа на теоријата на медиумите, во делот на врската и интеракцијата помеѓу драмата и конкретниот медиум. Еден ваков труд би претставувал интерес не само за теоретичарите и практичарите од сферата на театарот и телевизијата, туку и за сите оние кои се интересираат за драмата и драмското, како и пошироко за сите оние чиешто поле на интерес се медиумите и различните форми на комуникација.

ГЛАВА I

ИСТОРИСКО -ТЕОРЕТСКИ ОДРЕДНИЦИ НА МОДЕЛОТ НА РЕАЛИСТИЧНИОТ ТЕАТАР

Во потесна смисла на терминот, „реалистичен“ театар го нарекуваме оној театар кој е во тесна врска со „реализмот“ како естетски правец кој се појавил во периодот помеѓу 1830 и 1880 година. Поимот „реализам“ се појавува за прв пат во 1826 година за да ги обедини естетските погледи кои се спротивставуваат на идеите на класицизмот, романтизмот или на „уметноста заради уметност“ и застануваат на страната на верното подражавање на „природата“. Во литературата реалистичното движење опфаќа романсиери кои се интересираат за точното опишување на општеството како Стендал, Балзак, Дима и други. Иако својот врв го достигнал во литературата и главно во романот, реализмот има свои примери и во театарот, особено во театарот кој се појавил во периодот помеѓу 1830-1880 година во Франција и во кој главни автори биле Скрибе, Ожје или Александар Димасинот, понатаму Островски, Толстој, Гогољ во Русија, во скандинавските литература Ибзен, а подоцна и Стриндберг и други. Во сите уметности кои го одразуваат портретот на човекот или на општеството, реалистичкото претставување се стреми да создаде слика која соодветствува на стварниот објект, без да го идеализира реалното или дури да му дава и најмало сопствено толкување. Реалистичната уметност ја претставува стварноста, од која што се инспирира, низ „иконични“ знаци.

Во театарот, реализмот е тесно поврзан со театарот на илузијата и со театарот на натурализмот. Заедничката црта се состои во пристапот и техниката, чија цел е објективно претставување на психолошката и социјална стварност на луѓето, која најдобро се огледува во стремежот сцената да ја дуплира стварноста, да ја претстави возможно најточната копија од неа.

Во една поширока смисла на терминот, реалистичен театар е оној театар кој се стреми кон објективна репрезентација на стварноста, дословно, во смисла на проектирање на сцената на тридимензионален свет во кој актерите треба да се „стопат“ со вистинските ликови и да живеат внатре, а не да глумат, со што ќе се

создаде еден вид на илузија на стварноста за гледачот. Гледачот, пак, од своја страна, е во еден вид на „интимен“ однос со ликовите кои се претставени на сцената и се идентификува со нив, со- преживувајќи ги нивните психолошки и емоционални искуства и на тој начин доаѓајќи до одредено искуство за себеси. Авторите кои создаваат за овој тип на театар се стремат кон максимален објективизам и отсуство на секако авторство од нивна страна, „пуштајќи“ ги ликовите да дејствуваат на сцената како тоа да се луѓе од вистинскиот живот.

Ваквата дефиниција на реалистичниот театар добива поширок контекст кој ги надминува стиловите реализам и натурализам. Делата на реалистичниот театар се „реалистични“ не толку во придржувањето кон определени канони на реализмот како естетски правец, туку во идејата да остварат одреден однос со стварноста која ги опкружува, однос кој сакаат да го прикажат на сцена.

I.1. ИСТОРИСКИ ПРЕТХОДНИЦИ НА РЕАЛИСТИЧНИОТ ТЕАТАР

I. 1. 1. Аристотел: Театарот е подражавање

Почетоците на идејата за реалистичниот театар можеме да ги бараме во првите, воопшто, теории за драмата и театарот кои се појавиле во Античка Грција. Една од првите и најмалку оспорувани теории за уметноста како посебна форма на претставување на животот и стварноста, која се појавува во периодот на Антиката, е секако теоријата за подражавањето (или „мимезисот“) која оставила свој длабок печат во целокупната историја и теорија на Западната уметност и култура. Првиот, „пионерски“, труд на оваа тема е „За поетиката“ (или „За поетската уметност“) на Аристотел, напишан некаде во 4тиот век пред новата ера, кој претставува збир на текстови кои се однесуваат на драмската практика. Во него, Аристотел, ја приложува теоријата за мимезисот врз трагедијата (сериозната драма), која тој ја смета за „најкомплексна форма на поезијата“, станувајќи прв теоретичар во историјата кој заснова своевидна „позитивна“ естетика на драмата и театарот, за

разлика од неговите претходници, кои, или воопшто не се осврнувале на миметичката уметничка дејност, или ја ставале во контекст на други појави и најчесто со негативен предзнак (Платон).

За подобро да се разбере односот помеѓу театарот и драмата, од една страна, и подражавањето, од друга, потребно е да се осврнеме на теоријата за подражавањето, со која била доминирана раната Античка естетска мисла. „Мимезис“-от, кој латинските писатели го преведувале како „imitatio“, а кој во нашиот јазик се преведува како „подражавање“ е термин кој го опишува начинот на дефинирање на уметноста како посебна форма на репродуцирање на животот и стварноста и кој овозможува да се воспостави *„однос помеѓу уметничкото дело и човечките искуства во стварниот и историски свет“*, а исто така и тоа да тој однос се одреди како *„однос на формата (уметничкото дело) кон материјата (човечкото искуство и човечката стварност)“*⁴. Со други зборови, терминот мимезис, во античката теорија на уметноста, го означувал она што го прикажувала уметноста (содржината), но и начинот како тоа го правела (техниката, умешноста на правење).

Во ваквиот теоретски контекст Аристотел (384-322 г. п.н.е) се надоврзува на заклучоците на Ксенофан за уметноста, а се спротивставува на Платон и неговиот идеализам, со својот емпириски метод кој генерално се базира на опсервација и анализа на делата на атинските драматичари од 5тиот век пред нашата ера и од тука ги изведува заклучоците за структурата и суштината на драмата. Потпирајќи се на своите набљудувања, Аристотел најпрво доаѓа до заклучок дека подражавањето е вродена човечка активност која е специфична за него и за ниту едно друго живо суштество. Оваа негова карактеристика, човекот ја користи не само за игра, туку и за запознавање на природата и средината во која живее и стекнување на знаења за нив: *„Зашто подражавањето му е вродено на човекот уште од детството и тој се разликува од останатите суштества по тоа што тој е најмногу наклонет кон подражавањето и што првите свои сознанија ги стекнува со подражавање. Доказ за тоа е оној впечаток што во нас го оставаат уметничките дела. Има нешта*

⁴ Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” (knjiga 1), “Svjetlost”, OOUR Izdavačka djelatnost, Sarajevo, 1977, str. 29

кои нерадо ги гледаме во нивната природна стварност, но кога се грижливо насликани, тогаш со задоволство ги набљудуваме... Тоа доаѓа оттаму што стекнувањето на сознанија им прави големо задоволство не само на филозофите, туку и на останатите луѓе...“⁵ Во овие заклучоци Аристотел прави директна врска помеѓу подражавањето, нагоните, како и внатрешните психички процеси. Со тоа, тој воведува една, би рекле, органска или „биолошка“ димензија во теоријата за подражавањето и соодветно во теоријата за создавањето и перципирањето на уметноста: „И затоа луѓето ги набљудуваат сликите со уживање, зашто при набљудувањето на слики добиваат некое сознание и се мислат што претставува секоја слика, на пример: ова е оној. Зашто ако набљудувачот никогаш порано не го видел предметот кој го набљудува, прикажаниот предмет нема да му се допадне како таков, туку заради техничката изработеност или заради колоритот или заради било која слична причина“.⁶

Ако во создавањето на едно поетско дело, според Аристотел, на едната страна се наоѓа инспирацијата, која е резултат на фантазијата и способноста за живување на поетот, тогаш на другата страна се наоѓа умешноста да се создаде дело, имајќи ги во предвид внатрешните принципи и цели на тоа што се создава - еден вид на рационална страна на поетското творештво, поетска умешност (грч. *tehne*) – која е некој вид на знаење за својата професија, низ принципите и целите на истата. Аристотел го поврзува своето сфаќање на потеклото на умешноста (вештината, техниката) со идејата за уметноста како подражавање на Природата, која, според него, претставувала енергија која дејствува со некаква определена цел, а таа крајна цел била крајниот производ на природниот процес – совршено живо битие. Ваквиот „органски“ пристап на Аристотел, пренесен на поезијата значи создавање на совршено поетско дело кое е резултат на подражавање на природата од страна на поетот. Кога станува збор за драмата, односно, нејзината форма трагедијата⁷, која Аристотел ја сметал за најкомплексна од сите поетски форми,

⁵ Аристотел „За Поетиката“; превод од старогрчки Михаил Д. Петрушевски, Култура, Скопје, 1990, глава IV

⁶ Исто

⁷ „Трагедијата“ според Аристотел претставува „Подражавање на сериозно (цело) и завршено дејство со определена должина во дотеран говор, и тоа одделно за секој вид во неговиот дел, преку лица што дејствуваат, а не со (пре)- раскажување, а што со жал и страв го исполнува составот на такви

зашто опфаќала и комбинирала шест органски составни делови, „совршенството“ на делото се однесувало пред сè на приказната, фабулата (mythos) како основен елемент на драмската форма кој во хиерархијата стои пред сите останати⁸. Аристотел, според средствата со кои подражава, ја дефинира трагедијата како „драмска“ поезија, односно поезија која подражава низ дејствија (од *drahme* = дејствие, акција) Од ова следи дека и фабулата се заснова на дејствие, а не врз портрети на ликови, изразување на мисли или прикажување на неповрзани настани (епизоди), како што тоа било случај со другите подражавачки форми. Понатаму, Аристотел ја одделува трагедијата од историографијата со тоа што историографијата се занимава со настани кои навистина се случиле, додека трагедијата подражава дејствија кои би можеле да се случат „според веројатноста и нужноста“: *„Зашто историчарот и поетот не се разликуваат по тоа што првиот пишува во проза, а другиот во стихови – зашто и делата на Херодот би можеле да се напишат во стихови, на тогаш би биле историја во стихови, како и во проза – туку се разликуваат по тоа што едниот зборува за тоа што навистина се случило, а другиот за тоа што би можело да се случи“*.

Освен барањето за уверливост и можност на дејствието, независно дали тоа е вистинито и измислено, Аристотел ја истакнува и потребата од негова завршеност и должина (времетраење), како основни за драмското умеење.

(т.е. жални и страшни) собитија“. (Аристотел „За Поетиката“; превод од старогрчки Михаил Д. Петрушевски, Култура, Скопје, 1990)

Задолжително треба да се напомене, дека во овој превод на академик Петрушевски е направен значителен исчекор во однос на толкувањето на дефиницијата на Аристотел за трагедијата. Имено, во неа, последниот дел кој се однесува на „катарзата“ (пречистувањето) е преведен/толкуван како „... а што со жал и страв го исполнува составот на такви (т.е. жални и страшни) собитија“, со што, според академик Старделов, кој е автор на предговорот на ова издание на „Поетиката“, проблемот на „трагичната катарза“ доживува еден можен расплет.

Независно од ваквите толкувања на преведувачот, подоцна во овој труд ќе биде разгледана „катарзата“ како елемент на драмата.

⁸ Аристотел ја сметал фабулата, сфатена како последователност од дејствија, за основен елемент на трагедијата. Неа ја ставал дури и пред ликовите (карактерите, *ethos*), зашто сметал дека *„без дејствие не би можело да има трагедија, додека без карактери, би можело“*. Останатите составни делови на трагедијата се: мисли, дикција, музичка композиција и сценска поставка. Аристотел стигнува до своите теории за трагедијата низ набљудување и анализа на трагедиите на тогашните грчки трагичари кои биле претставувани на празниците на богот Дионис во Атина. Во негово време, ваквите претставувања, кои биле со натпреварувачки карактер биле веќе многу популарни и го привлекувале вниманието на народот. Има податоци дека на овие празници присуствувале цели градови народ, што зборува за значењето кое го имале во тоа време и го објаснува интересот кој филозофите го пројавиле за нив.

Завршеноста на драмското дејствие се однесува на потребата тоа да има свој почеток, средина и крај, кои ќе бидат логично поврзани во една целина, зашто „добро склопените фабули, не треба да почнуваат со било што и да завршуваат било каде, туку треба да се користат со поставените правила“. При тоа, исто така, е важно расплетот на дејствието да се развие од самото дејствие, а не со театарска механика која би била резултат на поетската волја, а која честопати интервенирала во самите сценски претставувања на трагедиите во формата на таканаречената „deus ex machina“⁹. Ваквото барање за развојот на трагедијата и нејзиниот расплет од нужноста и веројатноста на дејствијата е основата на она што во ренесансата ќе се нарече „единство на дејствието“, а кое понатаму ќе го создаде она цврсто правило на класичната трагедија за „трите единства“¹⁰. Времетраењето (или „големината“) на трагедијата е се надоврзува на нејзината завршеност и подреденост на деловите и претставува својство кое е поврзано со, од една страна, објективното време за кое едно дејствие може да се развие во стварноста, а од друга со способноста на гледачот за перцепција на драмското дејствие и фабула, сфатени како уметничко дело: „Потоа, она што е убаво, било тоа да е живо суштество, било да е нешто кое е составено од поединечни делови, треба не само да ги има тие делови добро подредени, туку да има и одредена големина, не било каква, зашто она што ја прави убавината, тоа е големината и поредокот... Затоа, како што кај телата и кај живите суштества треба да има извесна величина, но таква да може да се опфати со поглед, така и приказните треба да имаат определена должина, но така да можат лесно да се помнат“¹¹. Ваквата врска помеѓу убавото и големината потекнува од оној дел на раната естетичка мисла која влече корени од Питагора, а која се занимавала со врската помеѓу

⁹ „Deus ex machine“ или „Бог од машината“ е сценско средство кое се користело од страна на античките драматичари за да го разрешат конфликтот на крајот од трагедијата. Најчесто тоа бил некој Бог кој пресудувал во корист на едниот учесник во конфликтот. На сцената овој драмски „ефект“ бил преведен во нешто како количка на која стоел актер маскиран како соодветниот бог. Бидејќи ова драмско средство не произлегувало од нужноста, но и веројатноста на дејствието, Аристотел го смета како ефект кој нема врска со умешноста на драматичарот да влијае врз публиката со помош на драмски средства.

¹⁰ Правило на „трите единства“ – единство на дејствие, време и место – често се припишува на Аристотел, иако се создало во ренесансата.

¹¹ Аристотел, „За поетиката“, глава 7

мерењето и практичните вештини вклучувајќи ги тука и уметностите¹². Платон во својата теорија го прифаќа овој пристап сметајќи го за „подобар пат“ кој овозможува сите сфери, па и уметноста, да се стремат кон едно поголемо и предвидено добро. „Сите дела на уметниците можат да станат добри и убави само со почитување на „стандардната мерка“, кој ја сочинува основата на тој метод¹³.... Човекот не го мери платното за да ги дефинира поимите „поголемо и помало“ или „едно или многу“, туку за да одреди колку точно ткаенина е потребна за едно одело... и таквата пресметка, во однос на саканата цел или бараното добро, ја прави целата разлика помеѓу плодноста на уметност и непланската работа¹⁴“. Кога станува збор за трагедијата, ваквата „стандардна мерка“ на нејзината големина се однесува на она времетраење на дејствието за кое е возможно да се случи пресврт во човечката судбина, од среќа во несреќа и обратно, што повеќе би одговарало на комедијата, иако не било непознато и за трагедијата¹⁵. Ваквиот „премин“ од една крајност во друга е потребен за во гледачот да се предизвика чувство на страв и сожалување, со помош на кое, тој ќе биде ослободен или прочистен од истите, низ процесот на „катарза“. Изгледа дека за Аристотел, овој процес на пречистување од чувството на страв и сожалување преку предизвикување на истите е крајното „уживање кое треба да се очекува од трагедијата“ и истовременото повисоката морална цел кон која трагедијата се стреми. Како пример кој го претставувал потполното остварување на сите својства на трагедијата како специфичен поетски вид, Аристотел го дава „Цар Едип“ на Софокле. Толкувана од понатамошната теорија и практика како „модел“, оваа трагедија ја претставувала „најпотполната форма“ и „суштина“ која била извлечена

¹² Во времето на Антиката уметностите, онакви како што понатаму ги дефинира естетската мисла на 18тиот век, биле дел од т.нар. „практични вештини“ во кои спаѓале и дрводелството, грнчарството, бродоградителството, медицината.

¹³ Platon “Državnik” vo “Kratil, Teetet, Sofist i Državnik”; prevod na srpski Milivoj Sironić i Veljko Gortan; Beograd: Plato, 2000 (извор www.scribd.com)

¹⁴ Platon “Fileb” цитирано во Gilbert/Kun “Istorija estetike: revidirana i proširena”, Kultura Beograd, Zavod za izdavanje udžbenika Sarajevo, 1969, str. 24

¹⁵ Зденко Лешиќ во првата книга од својата „Теорија на драмата низ вековите“ забележува дека „карактеристично е на пример, тоа што „несреќниот крај“, кој денес е една од основните одредници на трагедијата, дури и во колоквијалниот говор, Аристотел ниту го вовел, ниту можел да го воведо во својата дефиниција на трагедијата, иако напонува дека „среќниот крај“ повеќе и доликува на комедијата и дека не одговара сосема на она „уметничко уживање“ кое треба да го предизвика трагедијата“. (Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga , str. 61-62),

со помош на емпириски методи од делата на тогашните антички трагичари. Ваквите негови согледувања за трагедијата го водат до сфаќањето за подражавањето како форма на прикажување која се осамостојува во однос на она што го прикажува, зашто својата материја (човечки дејствија земени од стварноста) ја преобликува по сопствени принципи во своја внатрешна форма (фабула).

Според Аристотел, трагедијата, како специфичен драмски вид, прикажува страшни и жалосни дејствија и нејзина крајна цел е предизвикување на чувство на страв и сожалување. Но, тие чувства треба да бидат предизвикани од склопот на настаните, а не со други средства како сценски и визуелни ефекти. За таа цел на драмскиот писател му стојат на располагање три постапки во водењето на дејствието: пресврт (peripetia), препознавање (anagnorisis) и прикажување на (глетка на) болка и страдање (pathos). Иако го става како еден од шесте составни делови на трагедијата, сценското прикажување или самата „претстава“ (opsis) за Аристотел не претставувала важен елемент во постигнувањето на нејзината крајна цел: *„Чувството на страв и сожалување може да се предизвика од влијанието на изведбата, но и со самиот склоп на дејствието, а тоа е подобро и дава впечаток на подобар поет. Зашто, без разлика на изведбата, приказната (фабулата) треба да е така создадена да оној кој само слуша како настаните се развиваат, чувствува и страв и сожалување заради тоа што се случува... Меѓутоа, предизвикувањето на такви чувства со театарскиот апарат покажува помала степен на уметност и тоа повеќе зависи од надворешните театарски средства“*¹⁶. Во својата „Поетика“, Аристотел се осврнува многу малку врз тогашните сценски практики, а и тоа што го зборува се однесува главно на актерската уметност. Во глава 26 тој им приговара на „младите актери“ за нивната техника, која според него, влијае негативно на перцепцијата на фабулата од страна на гледачите: *„Актерите мислат дека публиката не би покажала разбирање за претставувањето ако тие самите не би додале нешто, па затоа непрестајно прават движења“*¹⁷. Ваквиот теоретски став на Аристотел, кој сценската изведба ја

¹⁶ Аристотел, „За поетиката“, глава 14

¹⁷ Аристотел, „За поетиката“, глава 26. Оваа забелешка на Аристотел веројатно се однесува на тогашните актерски техники, кои, заради специфичните услови во кои се изведувала претстава (голем амфитеатрален простор, игра со маска, исполнување на неколку ролји од страна на еден

става во подредена положба во однос на фабулата, претставена како „драмски текст“ или „драма“, станува една од доминантните карактеристики на Западниот театар во поголемиот дел од неговата 20 и нешто вековна историја. Оваа карактеристика е најдобро одразена во една од неговите најпознати и општоприфатени форми – онаа на т.нар. „драмски театар“¹⁸.

Погледнато од аспект на нашата тема за реалистичниот театар, теоријата на Аристотел е значајна од неколку аспекти. За прв пат во неговата „Поетика“ се формулира една позитивна теорија за драмата и театарот базирана врз емпириски метод. Со тоа започнува разгледувањето на драмата (специфичен вид на поезијата) како засебна активност и специфична креативна дејност на човечкиот дух за која не важат истите правила како и за другите човечки дејности. Понатаму, Аристотел е првиот кој системски го формулира односот помеѓу драмата и стварноста, но не просто како нејзина имитација или репродукција, туку повеќе како можност, базирана врз правилата на веројатноста и нужноста. И можеби најважниот елемент од теоријата на Аристотел, кој се однесува на реалистичниот театар е дефинирањето на подражавањето како специфична карактеристика на човекот (која не е присутна кај другите живи суштества), која, од една страна, е поврзана со процесите на запознавање на природата и средината, а од друга, го определува естетичкото чувство кај човекот на принципот „убаво може да биде само она што е познато“. Од друга страна, Аристотел го признава за релевантно во театарот само она подражавање кое е изразено во формата на драмски текст со што го определува понатамошниот развој на театарот како дел од развојот на драмата. Тргувајќи од Аристотеловата „Поетика“, која ќе изврши огромно влијание, особено во театарот во Европа, се оформува ликот на Западниот театар како вербален, рационален и логоцентричен, карактеристики кои доминираат во реалистичниот театар.

актер и слично) биле далеку од реалистични, иако самите драми барале прости реалистични дејствија како плачење, трчање, паѓање... Ваквата поставеност на актерот во однос на околностите кои го опкружувале, барала од него поголема изразност во гестот и гласот и веројатно оттука доаѓаат тие „постојани движења“ кои му пречеле на Аристотел.

¹⁸ Терминот „драмски театар“ овде е искористен во значењето кое го има кај Силвио Д'Амико, а тоа е „... *театар каде Зборот добива Тело*“. (Silvio D'Amico, „Povijest dramskog teatra“, Nakladni zavod MH, Zagreb 1972, str. 7)

I. 1. 2. Илузијата во театарот на Ренесансата

*„Во составувањето на трагедии (како и во сликарството), најдобар е оној кој по пат на целосна измама создава нешта слични на изворните... Во трагедијата е поисправно да се настојува да се поверува во измамата, отколку тоа да не се настојува...“*¹⁹. Ова се зборови на софистот Горгија (483-376 п.н.е) кои се однесуваат на поетската умешност за „измама“ или „илузија“ која е еклатантно претставена во најкомплексната од сите поетски подражавачки форми – трагедијата. Скоро дваесет века подоцна, во рамките на хуманистичката преродба во Европа, која се појавила како реакција на 10-вековната доминација на христијанството во сите сфери на човечкото постоење, овој концепт за илузијата ќе добие своја полна реализација, а ќе биде означен со фразата која е можеби една од најпознатите во историјата на театарот и уметноста воопшто – „Целиот свет е сцена...“²⁰. Оваа фраза ја сублимира севкупната разновидност од интереси, преокупации, стремежи, пронајдоци и достигнувања кои се појавиле како резултат на множество од фактори²¹ во периодот помеѓу 14-от и 16-от век и кои извршиле огромно влијание врз западната култура и цивилизација за векови нанапред.

Погледнато од аспект на развојот на театарот, на прво место мора да се спомене тогашното бескрајно воодушевување од античката култура и Антиката воопшто, кое особено влијаело во сферата на драмата и теоријата на драмата и архитектурата на сцената и сценографијата. Земајќи ја теоријата на Хорациј како

¹⁹ Горгија „Двојни говори“, превод од руски од книгата „Древнегреческая литературная критика“ (Москва, 1975); цитирано во Zdenko Lešić „Teorija drame kroz stoljeća“ - knjiga 1, str. 65

²⁰ Во оригинал фразата е „All the world's a stage/And all the men and women merely players...“ („Целиот свет е сцена/ И сите мажи и жени просто актери...“, дел од монолог од драмата „Како што милувате“ (As You Like It) на Вилијам Шекспир. Таа претставува варијанта на мотото на Театарот Глоуб која била „Totus mundus agit histrionem“, која пак произлегувала од фразата „quod fere totus mundus exerceat histrionem“ (зашто скоро целиот свет се актери) која му се припишува на Петрониј.

²¹ Културниот комплекс кој историјата и културологијата го нарекуваат „ренесанса“, потекнува од Италија од каде се проширил во другите делови на Европа и траел горе-долу два и пол века (14-16 век), е условен од множество фактори кои ги насочиле неговите активности и чии резултати допринеле за понатамошниот специфичен развој на западната култура. Најпрво тука се акумулираното богатство од страна на благородништвото и слободното време поврзано со тоа. Понатаму, надминувањето на христијанството како доминантна филозофија и завртување кон хуманистичката мисла; воодушевувањето за античката култура, завртувањето кон земниот свет и сетилните форми на живот, зголемениот интерес за историски случки и настани, како од христијанството, така и од паганството; будењето на националната свест и гордост, отвореноста кон проблемите на современото општество и други фактори.

модел за творештво, ренесансата ја развива својата теорија на театарот и уметноста како своевиден натпревар, како со моделите кои се подражаваат, така и со самата Природа. Производ на ова сфаќање за односот помеѓу стварноста и уметноста е идејата за *„уметничката стварност како свет за себе кој е сличен на природната стварност, но кој е паралелен со неа и кој, според тоа, е илузија, а не репродукција на стварноста. Ваквото уметничко „надминување на стварноста“, или , поточно, тој креативен натпревар со Природата е еден од основните стремежи на ренесансниот уметник“*²². Или, како што сер Филип Сидни (1554-1586) го опишува поетот во својата „Одбрана на поезијата и поемите“ (A Defense of Poesie and Poems) – „Тој оди под рака со Природата, но всушност произведува друга Природа“²³.

Овој пристап во уметноста кој претставува создавање на „друга Природа“, бил особено забележлив во театарот и тоа посебно во два негови сегменти – драмската пракса и теорија и архитектурата на театрите и сценографијата. Еден од основните стремежи, кој се одразувал во сите овие области, бил произведување на што попотполна сценска илузија или како што вели Виченцо Маџи „прикажување кое се приближува до вистината, онолку колку што е тоа возможно“. На тој начин, ренесансниот театар го свртува своето внимание врз ефектот кој треба да го произведе врз гледачот. Како никогаш дотогаш, гледачот е поставен во центарот на целокупната активност на театарските творци, почнувајќи од драматичарите, па се до актерите.

Драма и теорија на драмата. Идејата за илузијата или „другата Природа“, драматичарите на овој период, пред сè во Италија, ја постигнуваат придржувајќи се кон правилото за „трите единства“, кои, пак, се фундирани во барањата за „целосност“ и „завршеност“ на драмското дејствие, формулирани во дефиницијата на трагедијата на Аристотел²⁴. Ренесансните драматичари особено ги потенцираат единствата на времето и местото со цел повеќе и посилно да се влијае на гледачот. Иако овие три правила ќе добијат своја потполна, па дури и екстремна примена

²² Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga 1, str. 161

²³ Sidney, Philip, Sir (1554-1586) – “A Defense of Poesie and Poems”, Project Gutenberg, online books

²⁴ Види ја дефиницијата за трагедијата на Аристотел во главата „Аристотел – театарот е подражување“.

нешто подоцна, во периодот на класицизмот, кога, особено во Франција, ќе бидат прифатени како своевиден „драмски канон“, сепак, нивната оригинална намена кај ренесансните автори била зголемување на дејството врз гледачот преку создавање на поцелосна сценска илузија.

Единството на времето доаѓа од подражавањето на драмската постапка на Еврипид, каде дејствието започнува временски многу блиску до својот кулминациски момент. Оваа постапка била забележана од Аристотел и формулирана во неговото тврдење дека дејствието на трагедијата треба да опфаќа време од „една обиколка на сонцето“. Скратувањето на времето (кое, според Аристотел ја разликувало трагедијата од епската поезија) допринесувало за зголемување на „драмската тензија“, елемент кој имал централна улога во ренесансниот театар која ја задржал и во театарот до денешен ден. Во делата на ренесансните драматичари и теоретичари, ова времетраење се протегало од „еден ден или нешто повеќе“, пола деноноќие (во зависност од толкувањето на фразата „една обиколка на сонцето“ која ја употребува Аристотел за да го опише времетраењето на дејствието на трагедијата), до тоа да времето на дејствието кое е претставено, се изедначи со времето на изведбата, со цел да се постигне поголема веројатност на она што се прикажува.

Единството на местото се појавило од потребата да не биде нарушувана сценската илузија со постојаните и брзи промени на местото каде се одвивало дејствието „... бидејќи, зборовите му прикажуваат на нашиот разум нешта кои се раздвоени со простор и време. А тоа трагедијата не го може, зашто нејзе ѝ одговара дејствие кое се одвива во мал простор, т.е. на она место каде што се наоѓаат изведувачите кои се зафатени со дејствието, а не на друго место“²⁵. Од друга страна, ваквото правило било овозможено и од развојот на сценската архитектура и сценографијата, за која ренесансните архитекти покажувале голем интерес. Имено, новооткриениот интерес за уметноста како илузија, како и сликарските откритија во областа на перспективата, се одразиле во сценската

²⁵ Лодовико Кастелветро (1505-1571), „Преведена и протолкувана Аристотелова „Поетика“ (1570); преведена од Албино Вилхаро пренесени од книгата „Поетиката на хуманизмот и ренесансата II“; цитирано во Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga 1, str. 205-206

архитектура во стремежот за создавање на реалистички уреден сценски простор кој останува фиксиран во текот на целата претстава. На тој начин, ренесансниот театар, (наспроти средновековниот театар на мистериите каде сценографијата се состои од множество фрагменти) создава единствен сценски простор во кој природно и мотивирано можат да се сретнат сите драмски ликови. Ова достигнување на ренесансната сценографија го овозможува барањето за единство на времето, но и го моделира начинот на кој се структурирале дејствијата во драмата, па така се формирале и три карактеристични простори или сценографии за трите основни жанра во ренесансниот театар – трагедијата, комедијата и пасторалата, која е типичен ренесансен производ.

Архитектура на театарската зграда и сценска архитектура (сценографија). Интересот за архитектурата на театарот претставува дел од општиот интерес за античката архитектура и преродбата на античките уметнички форми за што сведочат театрите во Фиренца, Ферара, Милано и Рим. Од самиот почеток на оваа „преродба“ во архитектурата на театарот, основни биле две влијанија: 1) преводите и повторното издавање на 10те книги „За Архитектурата“ (De Architectura) на римскиот архитект Марко Витрувиј Полионе, чијашто 4та книга е делумно посветена на театарските градби²⁶ и 2) интересот за новооткриената перспектива во сликарството²⁷. Комбинацијата од овие две влијанија консеквентно ќе доведе до создавањето на она што денес се нарекува „италијанска сцена“, а е сè уште во употреба во повеќето театри. Расправите и интерпретациите кои ги поттикнало делото на Витрувиј во круговите на ренесансните архитекти, довеле до тоа самата театарска сцена да започне да се разгледува како посебен архитектонски елемент на театарската зграда, паралелно

²⁶ Марко Витрувиј Полионе (Marcus Vitruvius Pollio, 80-70 п.н.е – после 15 н.е) бил Римски архитект, инженер и писател, автор на теоретското дело Десетте Книги за Архитектурата (De Architectura libri decem), напишана на Латински и Грчки и била посветена на императорот Август. Ова дело е единствената зачувана книга за архитектурата од класичниот антички период и се смета дека имала големо влијание врз архитектите, уметниците и мислителите од Раната Ренесанса, слично на она што го имале делата на Хорациј и Аристотел врз развојот на поетиката.

²⁷ Заслугата за систематизирањето на принципите на перспективата ја има архитектот Филипо Брунелески (Filippo Brunelleschi, 1377-1446), кој, иако не бил нејзин пронаоѓач, успеал да ги синтезира достигнувањата во оваа област, во геометриски метод кој можел да биде предаван. Последователно, до средината на 15тиот век, овој метод бил совладан од страна на повеќето италијански сликари.

со другите елементи како: скалестото гледалиште (“theatron” во Грција или “cavea” во Рим) и „оркестрата“ (просторот помеѓу гледалиштето и сцената), што не било пракса во античкиот театар²⁸. Ова довело до постепено одвојување на проблематиката на театарската сцена од прашањата на архитектурата на театарската зграда и до развивање на сфаќањето дека „сцената е средство за доловување на средината во која ќе се одигра определен театарски настан“. Ваквите расправи и толкувања добиваат своја практична и теоретска завршница во работата на Себастијано Серлио (1475-1554)²⁹ кај кого театарската зграда е запоставена како идеал кој припаѓа на антиката, за сметка на театарската сцена која претставува *„конкретна стварност на која се спроведува во дело една нова задача и се остварува една нова идеја“*, идеја за уметноста како за „друга Природа“ или илузија која личи на стварност, идеја, која го обележала овој ренесансен период.

Првата позната употреба на перспективата во сценографијата датира од почетокот на 16тиот век и претставувала комбинација од архитектонски и сликарски елементи, тридимензионални и дводимензионални, подредени по правилата на перспективата со еден „недоглед“ (точката каде се сечат замислените линии кои ја создаваат илузијата за длабината)³⁰. Ваквата двосмисленост и

²⁸ Во своето капитално дело „Историја на театарот“, Чезаре Молинари, зборувајќи за улогата која театарските згради ја имале во контекстот на стариот Рим, вели: „Театарот е пред сè место каде се собираат маси на луѓе, обично поделени според општествената положба, кои во него ги одржуваат своите свечености. Затоа, на народот треба првенствено да му се овозможи да влезе во театарот, од него да излезе и во него да заземе место, во потполн ред според возраста, полот, а особено според општествениот ранг. На кој начин ќе бидат претставени текстовите на сцената, овде не е најважно“. (Čezare Molinari “Istorija pozorišta”, Vuk Karadžić, Beograd, 1982, str.126)

²⁹ Во својот трактат „Архитектура“ (Architettura, 1545), кој веројатно е и првиот ренесансен текст кој се однесува на театарската сцена, Себастиано Серлио покажува како еден театар треба да биде поставен, како да биде подигната сцената, како да биде организирана сценографијата; во него тој ги нагласува правилата на перспективата на сцената и дискутира за бројни сврзани теми. Тргувајќи од претпоставката дека театрите ќе бидат поставувани во веќе постојни сали, неговиот план на театар претставува адаптација на описот на римски театар даден од Витрувиј во ентериерен, правоаголен простор. Седиштата за публиката по моделот на гледалиштата на стадионите се поставени во едниот крај на салата, а во другиот крај е конструирана платформа. Просторот помеѓу сцената и седиштата е оставен слободен, како имитација на римската „оркестра“. На самата сцена биле поставени тридимензионални и насликани елементи, поставени во перспектива што создавало извесен „реалистичко- илузионистички“ впечаток. Кај Серлио сеуште не се споменува никаква рамка која да го ограничи и насочи вниманието на гледачот.

³⁰ Првата позната сценографија со перспектива е за комедијата „Ковчегот“ (La Cassaria) на Лудовико Ариосто (Lodovico Ariosto, 1474-1533), дело на Пелегрино Да Удине (Pellegrino da Udine) која била изведена во Ферара во 1508 година. Ова дело ги содржи сите карактеристики на ренесансната сцена кои подоцна Себастиано Серлио ќе ги опише во својот трактат “Architettura”: „Подот на сцената е поделен на два дела – преден и заден. Предниот дел, кој е наменет за актерите,

неодреденост на просторот создавала специфичен однос помеѓу тоа што е апстракција, а што стварност, што во целост одговарало на теоретско-филозофските претстави за уметноста како создавање на друга стварност на сцената, која личи на нашата, но, која сепак е различна.

Целта на ваквиот „реалистичко- илузионистички“ пристап во сценографијата била да се создаде впечаток кај гледачот дека се наоѓа пред местото на одвивање на драмското дејствие, што би го заменило стариот принцип на брзи и постојани промени на местото на случување на дејствието со што се нарушувала сценската илузија. На тој начин се создал единствен сценски простор, кој не се менувал во текот на целата претстава и во кој природно и мотивирано можат да се сретнат сите драмски ликови, со што се овозможило да се воведе принципот на единство на местото во ренесансната драма и театар (принцип кој ќе се претвори во своевидна конвенција во театарот на класицизмот). Ова достигнување на ренесансната сценографија влијаело и врз начинот на кој се структурирале дејствијата, со што се зацврснала врската помеѓу драмата и сценскиот простор, па така се формирале и три карактеристични простори или сценографии за трите основни жанра во ренесансниот театар – трагедијата, комедијата и пасторалата³¹.

е рамен, додека задниот, кој се користел за поставување на сценографијата, е наклонет нагоре кон грбот на сцената. На подот се насликани квадрати (нешто како плочки на плоштад), кои се намалуваат и се доближуваат еден до друг како се приближуваат кон центарот на задниот дел од сцената. Нагорниот наклон на сцената и квадратите кои се намалуваат помагаат да се создаде чувство на дистанца во лимитираниот простор на сцената. Куќите (кои претставуваат сценографски елементи на сцената), се конструирани од платно затегнато на дрвени рамки и се поставени од двете страни на сцената. Првите три куќи од двете страни се насликани на аголни површини (кои се состојат од два дела, еден паралелен на предниот дел на сцената и друг кој се протега кон задниот дел на сцената), додека четвртата куќа е насликана на дводимензионална рамна површина, поставена паралелно со отворот на сцената. Погледот е комплетиран со задно платно кое е закачено на грбот на сцената. Целата сценографија е конструирана и насликана за да создаде илузија на намалување на големината и дистанцата, како се доближува кон грбот на сцената. За дополнително да се поттикне оваа илузија, рамните површини (врз кои се насликани куќите) се поставени прогресивно кон центарот на сцената и нивните горни делови (покривите на куќите) се наклонети надолу, исто како што подот се наклонува нагоре кон задниот дел на сцената“ (цитирано од: “The Theatre: An Introduction”)

³¹ Себастиано Серлио во трактат кој веќе го споменавме, „Архитектура“, а кој е пишуван како еден вид на коментар врз текстот на Витрувиј „За архитектурата“, зборувајќи за „реалистичното уредување на сценскиот простор“ кој во текот на претставата останува фиксиран, споменува три различни „простори“ или сценографии“ во зависност од жанрот на претставата: 1) трагедијата се сместува во простор кој е омеѓен со три триумфални лака зад кои, во перспектива, во форма на зраци се распространуваат градските улици; 2) дејствието на комедијата се случува на плоштад опкружен со куќи и 3) пасторалата се сместува во насликан декор со ливади, ридови, стебла и цвеќе.

Со воведувањето на сценската перспектива, како и со сè поголемото осамостојување на театарската сцена од театарската зграда како засебен простор и со воведувањето на други сценографски елементи, како лакот на просцениумот (кој го ограничувал видикот на гледачот по страните и горе, и кој ги сокривал сидовите на салата со што го насочувал вниманието на гледачот кон центарот на сцената каде што се одвивало дејствието), предната завеса, сцената во форма на кутија, како и користењето на вештачко осветлување, се создал прототип на театарска сцена која ќе претставува типична форма на театар многу векови потоа. Ваквата сцена (која се нарекува „италијанска“ или „сцена- кутија“) ќе продолжи да се развива во насока на зголемување на сценската илузија како „друга Природа“ што ќе ја направи да биде еден од основните елементи на она што го нарекуваме „реалистичен“ театар.

I. 1. 3. Филозофско- научните основи на реалистичниот театар

Под терминот „филозофски основи“ ќе ги разбираме идеите и учењата кои се појавиле во 18тиот и 19тиот век во Европа и кои во повеќето случаи не се однесуваат директно на уметноста и театарот, но, кои, сепак, оствариле големо влијание врз нив и го дефинирале нивниот понатамошен развој. Како резултат на промените кои се случуваат на технолошки, економски и политички план во Европа, настанува преосмислување на многу области и појави од човечкиот живот. На теоријата на уметноста од средината на 18тиот век и се паѓа да го одреди местото на уметноста во вака реорганизираниот свет и нејзината функција во општествениот живот. Во духот на просветителството, кое ги поставило човечкиот здрав разум и идејата за прогресот како основи за создавање на еден нов и прекрасен свет, теоретичарите во овој период го поставуваат проблемот за општествените услови и општествената улога на уметноста како централен во своите трудови. Од особено значење е односот помеѓу разните општествени и

Сценографиите за трагедијата и комедијата на Серлио се во суштина оние од уличните сцени во римскиот театар, преведени во сцена со перспектива, додека пасторалата е чисто ренесансен жанр.

други фактори, кои се дефинирани со терминот „средина“, со творештвото и уметноста. Еден од првите теоретичари кој развил своја теорија за влијанието на средината врз човекот бил Жан- Жак Русо (Jean-Jacques Rousseau, 1712 – 1778), филозоф, писател и композитор, мислител чијашто политичка филозофија влијаела врз Француската Буржоаска Револуција, како и врз развојот на модерната политичка, социолошка и образовна мисла. Една од теорите на Русо, теоријата на за „природниот човек“, се заснова на идејата дека човекот се раѓа добар, но општествената средина го „расипува“: *„Првиот човек кој, оградувајќи парче земја, рекол „Ова е мое“ и кој наишол луѓе кои биле доволно наивни да му веруваат, тој човек бил вистинскиот основач на граѓанското општество... Пазете се од зборовите на овој натрапник; готови сте во моментот кога ќе заборавите дека плодовите на земјата ни припаѓаат на сите нас, а самата земја – никому“*³².

Што се однесува до примената на неговата теорија за влијанието на средината во сферата на уметноста и театарот, Русо е исклучително критичен кон тогашниот француски театар, особено од гледна точка на односот на театарот (или отсуството на истиот) кон општествената реалност, па во својот роман „Јулија или Новата Елоиза“ ќе напише: *„Денешните писатели ... сметаат дека е срамота ако знаат што се случува на тезгата на некој трговец или во работилницата на некој занаетчија; ним им се потребни само славни собеседници ... И самите гледачи станале толку деликатни како да се плашат дека во комедијата би можеле да се компромитираат како во некоја непристојна посета ... ако би отишле да видат како се претставуваат луѓе на пониска општествена положба... Сето тоа доаѓа оттаму што Французинот не го бара на сцената она што е природно или илузијата, туку сака само духовитост и мисли; тој му придава значење на она што е пријатно, а не на подражавањето, за кое не му е грижа дали ќе го освои, туку само да го забави... На сцената умеат да се прикажуваат само луѓе во позлатени одела. Човек би рекол дека во Франција живеат само грофови и витези... И воопшто, на француската сцена има многу разговор, а малку дејствие: можеби Французинот повеќе зборува отколку што дејствува или барем му*

³² Jean Jacques Rousseau “A Discourse on What is the Origin of the Inequality Among Men and Is It Authorized by Natural Law?” <http://www.constitution.org/jjr/ineq.htm>

придава многу повеќе важност на она што го зборува отколку на она што го прави“³³. Но и покрај ваквиот негативен став кон театарот, Жан- Жак Русо претставува предвесник на новата граѓанска етика и чувствителност кои неминовно ќе се одразат врз театарската практика во вековите после него.

За разлика од својот современик Русо, кој само „странично“ се зафатил со проблемите на уметноста во корелација со општествената средина, Дени Дидро (Denis Diderot, 1713 – 1784) создал цел филозофско- естетски систем кој се базирал на сфаќањето на уметноста како комплексен однос кон вистината. Осврнувајќи се на терминот „убавина“, сфатен како своевидно естетско искуство, тој го поставува во однос со останатите човечки искуства и притоа го изедначува со нив на ниво на сетилна перцепција. Имено, Дидро аргументира дека естетскиот впечаток не е ништо друго туку серија од сетилни впечатоци и моторни стимулации кои човекот ги комбинира и ги поставува во соодветни односи, кои некогаш имаат задоволувачки, а некогаш незадоволувачки резултат, врз основа на кој се формираат идеите за убавото: *„Идеите за редот, симетријата, сразмерноста, единството се исто така позитивни, јасни и стварни како и идеите за должината, ширината, дебелината, количината и бројот. Бидејќи настануваат од нашите искуства и потреби, ма колку биле високи и разновидни, тие се секогаш „апстракции на умот“, ментални конструкции“*³⁴.

Во согласност со ова, Дидро ја изведува својата дефиниција за „убавото“ како дел од уметничко- естетскиот систем: *„Убавото е всушност вистинито, релјефно истакнато во услови кои се возможни, но сепак ретки и чудесни“*³⁵. Транспонирана во областа на театарот во тогашна Франција, во кој Дидро бил директно вклучен, делумно како драмски автор без забележителен успех, но многу повеќе како теоретичар на драмата и театарот³⁶, ваквото определување на убавото

³³ Жан- Жак Русо, „Јулија или Новата Елоиза“, превод Милица Царцаревиќ, Београд, Нолит, 1957 цитирано во Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga 1, str. 339-340

³⁴ *Oeuvres completes de Diderot*, 20 svezaka, Pariz 1876, sv. X; цитирано во Gilbert/Kun “Istorija estetike: revidirana i proširena”, Kultura Beograd, Zavod za izdavanje udžbenika Sarajevo, 1969, str. 236

³⁵ Исто

³⁶ Неговите две драми „Незаконски син“ 1757 и „Таткото на семејството“ биле брзо симнати од репертоар и заборавени), (текстовите „Расправа за драмската поезија“ (1758) и „Парадоксот на актерот“ (1773, 1778, 1830) извршиле огромно влијание на понатамошниот развој на драмата и театарот),

во однос на вистинитото се одразило во неговото застапување за новонастанатиот жанр на *буржоаската драма*. Овој жанр, во кој спаѓаат „сериозната комедија“ и „трагедијата која ги обработува домашните неволи“, за свој предмет има „сериозен и едноставен заплет од приватниот живот близок до секојдневието“, а ликовите се општествени карактери кои се дефинирани од условите во кои живеат и должностите кои ги имаат во општеството и семејството. Паралелно со неговите теории за современата драма, како драма на секојдневниот живот, Дидро развил и уникатна дотогаш теорија на актерството во која актерот треба да заборави дека игра пред публика и да се концентрира на ликот кој го толкува: „Замислете дека пред сцената се издига ѕид кој ве одвојува од партерот; глумите како завесата да не е дигната“³⁷. На тој начин Дидро за прв пат ја дефинира реалистичната концепција на театарот за што ќе пишуваме поподробно понатаму.

Проблемот на влијанието на средината врз човечкото однесување, како и врз уметничкото творештво е еден од главните предмети на позитивистичкото движење во филозофијата од средината на 19тиот век. Во рамките на политичките и економски услови, кои биле резултат на промените кои се случиле во Европа со Француската Буржоаска Револуција и установувањето на граѓанската класа како важен фактор во политичко- економскиот живот, паѓањето на Наполеон, како и периодот на индустриската револуција, развојот на индустриското производство и појавата на работничката класа со нејзините движења за поголеми права, се појавила потреба од систематско проучување на новосоздадените услови за живот, како и за барање на решенија кои се базирале на факти кои можат да бидат проверени, набљудувани, анализирани, предвидени и контролирани. Во овие услови се појавува позитивизмот како филозофско учење кое се заснова на тврдењето дека познанието за светот може да се постигне единствено и само со средствата на науката (логички позитивизам) и дека тоа познание е целосно³⁸.

Основоположник на позитивистичкиот филозофски систем е францускиот социолог Огист Конт (Auguste Comte, 1798-1857). Во својата теорија, тој одлучно раскинува со теолошката и метафизичка традиција во филозофијата, давајќи

³⁷ Deni Didro “Paradoks o glumcu”, превод на хрватски Ivana Batušić (Zagreb, “Zora”, 1958) цитирано во Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga 1, str. 456

³⁸ М.Вујаклија “Лексикон страних речи и израза,, Просвета, Београд, 1954г.

предност на научниот пристап во кој светот е замислен како „бескраен комплекс од позитивни факти кои науката ги утврдила и ги поврзала во теоретска целина, а кои во практичниот контекст на техниката се претвораат во средства“³⁹. Конт истакнува дека клучот кон знаењето за светот лежи во прецизната опсервација и експеримент, со што настаните се разгледуваат во нивната природна причинско-последична врска. Неговиот филозофски систем бил фокусиран врз појавите кои можат да бидат перципирани и искусени преку петте сетила и главно се занимавал со актуелните појави во општеството, така што паралелно со идејата за светот како комплекс од факти ја развил и идејата за знаењето во функција на општеството што консеквентно се фундирало како основа на новата наука - социологија, за чиј основач се смета токму Конт. Тој верувал дека социологијата треба да биде највисоката форма на наука и дека целото знаење треба да биде искористено за подобрување на општеството. Овие ставови се одразиле и врз позитивистичката теорија која ја разгледувала уметноста и нејзиниот однос кон средината од два аспекта: 1) уметноста е факт или контекст од факти која е еднаква со другите човечки дејности кои се зависни од самото општество и чие проучување бара иста онаква непристрасност како што бара и научното истражување; 2) уметноста е средство кое помага за создавањето на совршениот општествен поредок, што ѝ дава карактеристики на „општествена акција“, теза која ќе добие своја поголема реализација на почетокот на 20тиот век.

Позитивизмот е засилен и со откритијата на Чарлс Дарвин (Charles Darwin, 1809-1882) кои се објавени во неговата книга „За потеклото на видовите“ (Origin of Species, 1859) и кои поддржуваат две основни тези: сите форми на живот имаат заедничко потекло и се развиле постепено низ процес на еволуција, а процесот на еволуција на видовите се базира на принципот „преживување на најспособните“ (survival of the fittest). Импликациите од теориите на позитивизмот и научните резултати на Дарвин доведуваат до создавање на еден нов поглед на светот во кој човекот и неговото однесување се резултат на наследството и средината. Ваквата промена на парадигмата која го разгледува човекот како сите останати природни

³⁹ “Cours de Philosophie Positive”, II izdanje, Pariz, 1864; citirano vo Gilbert/Kun “Istorija estetike: revidirana i proširena”, Kultura Beograd, Zavod za izdavanje udžbenika Sarajevo, 1969, str.392

објекти, наместо како суштество што стои над сите останати, во уметноста доведува до појава на правецот кој се нарекува натурализам. Натуралистичката естетика претставувала превод на позитивистичките ставови од јазикот на социологијата на јазикот на уметноста, а уметниците биле во функција на „гласноговорници на своето време“ кои заземале непристрасна објективна гледна точка кон она што ги опкружувало со цел што поверодостојно да го претстават во своите дела. Вистината е онаа врвна вредност кон која натуралистите се стремат и затоа ги отфрлаат сите стари идеи за убавината воспоставувајќи нов идеал за убавина која не е апстрактна и „вонвременска“, туку конкретна, денешна и зависна од општествените услови. Во таа своја потрага по вистината, натуралистичкиот уметник се идентификува себеси со научник кој, користејќи се со методот на објективна опсервација на она што го опкружува „води битка против фантазијата во интерес на стварноста“ во надеж дека еден ден, сите уметници на светот, заедно, ќе ја откријат целата вистина на Светот.

Највидниот претставник на натурализмот во литературата, Емил Зола (1840-1902), зборувајќи за натурализмот во театарот особено внимание посветува на употребата на декорот (сценографијата) и костимите во театарот, како материјални елементи со помош на кои може да се направи прецизна репродукција на средината во која се одвива дејствието. За него, декорот и костимите играат важна улога во напорите на натуралистите на сцената да претстават „вистински личности во вистинска средина“, со што ќе се доближат до „големата идеја за една методична и аналитична уметност која чекори паралелно со науката“⁴⁰.

Смената на научната парадигма која настанала со издавањето на Дарвиновиот научен труд „Потеклото на видовите“ (1859), во која тој тврди дека човечките суштества еволуирале, наспроти општоприфатените западни сфаќања за Божјата креација, го радикализирале мислењето и во многу други области. Така, рускиот нобеловец Иван Петрович Павлов⁴¹, под влијание на Дарвиновата теорија

⁴⁰ Emile Zola “Naturalisme au theatre”, 1881; преземено од Emile Zola “Oeuvres Complètes illustrées, XXXI, Paris, E. Fasquelle, 1906; цитирано во Mirjana Miočinović “Drama”, Nolit, Beograd, 1975, str.37

⁴¹ Иван Петрович Павлов (1849-1936) е познат руски физиолог кој истражувал во областа на условните рефлексии и модифицирањето на однесувањето. Добитник е на Нобелова Награда за Медицина во 1904 година. Имал особено значење за формирање на современите теории и практики на актерството.

за еволуцијата, сметал дека може да стигне до изводи за човечките суштества, проучувајќи ги животните. Неговите најзначајни истражувања се во областа на т.нар. „условни рефлекс“ и теоријата на „Стимул – Реакција“ која е поткрепена со експериментот популарно наречен „кучето на Павлов“⁴². Овие негови достигнувања, како и теориите на францускиот психолог Теодул Рибо⁴³ за „емотивната меморија“, влијаеле врз работата на Константин Станиславски и неговата потрага по свесни средства за контрола на внатрешниот механизам одговорен за емоционалните реакции на актерот во театар. Научните тврдења на Павлов и Рибо, иако не директно, сепак ја потврдуваат точноста на тезата на Станиславски дека *„целиот комплекс на внатрешниот живот на актерот, кој се состои од расположенија, желби, реакции и чувства се изразува низ прости физички дејствија“*⁴⁴.

I.2. ДРАМСКИОТ МОДЕЛ НА РЕАЛИСТИЧНИОТ ТЕАТАР

I.2.1. Претходници на граѓанскиот театар

Решителното настапување на граѓанската класа на општествено-политичката сцена, неминовно довело и до промени во доминантните идеи на филозофијата и естетиката во тоа време. Новата чувствителност со која граѓанската

⁴² Во условите на експериментот, кучето на Павлов е редовно хрането при едни исти услови како режим – време, место, лице од кого го добива следувањето, вклучително пристигањето на храната на животното е проследено од вклучување на звучен и/или светлосен индикатор – свонец или електрична ламба која се вклучувала. Кучето прво ги слуша стапките на човекот кој му ја носи храната, после го визуализира и го сврзува со звукот и/или светлината, после кое следи хранењето. При редовно хранење во идентични надворешни услови, Павлов установува дека лачењето на плунката кај кучето веќе не се должи на визуализацијата на самата храна, туку на претставата за неа асоцирана со се што ја следи како услови на времето, местото, начинот и т.н. Пред хранење, кучето на Павлов, уште пред да ја виде храната започнувало да лачи плунка што било проследено и со карактеристичните грчеви на животното.

⁴³ Теодул Рибо (Théodule-Armand Ribot, 1839 – 1916) бил француски психолог кој во своите истражувања акцентирал врз физичките аспекти на менталниот живот, игнорирајќи ги притоа сите спиритуални и нематеријални фактори во човекот. Рибо е авторот на терминот „афективна меморија“ кој Станиславски подоцна го усвоил како „емоционална меморија“.

⁴⁴ Sonia Moore “The Method of Physical Actions”, The Tulane Drama Review, Vol. 9, No. 4, p.91-94 (Summer, 1965). Published by: The MIT Press

класа на 18ти век стапила на историската сцена, веројатно најпотполно ја изразил Жан-Жак Русо со своето учење дека *човекот се раѓа добар, но го расипуваат општествените институции кои ја надвладаале природата и кои му наметнуваат такви услови на живот во кои тој не може слободно и природно да се развива....*⁴⁵.

Борбата на буржоазијата против апсолутистичкото владеење на монарсите и аристократијата и нивните „од Бога дадени“ права и привилегии, се рефлектирала и во театарот и тоа токму во ревизијата на теориските доктрини на класицистичкиот театар. Иако во основа го задржува рационалниот, „аристотеловски“ став на театарот на класицизмот, сепак, буржоаскиот театар на 18-от век, отфрла поголем дел од неговите филозофско- естетски претпоставки и наметнати правила, па така ги оспорува единството на времето и местото, како и правилото за немешање на жанровите трагедија и комедија; понатаму, го отфрла нагласениот сензуализам на класицизмот според кој сетилното спознавање е примарно, а уметничкото дело претставува ментална репродукција на сетилно спознаеното и го проблематизира односот помеѓу стварноста и нејзиното претставување; го отфрла класичното тврдење дека поезијата е „сликарство кое зборува“, а поетската реч е доволно „сликовита“ за да произведе целосен уметнички впечаток, со што отвора простор за размислување за сценската изведба како важен дел од севкупниот театарски впечаток; граѓанската теорија на драмата ја дефинира истата како склад на два принципи на уметноста: временски „поетски“ и просторен „сликарски“ (Лесинг) со што прави диференцијација на одделните аспекти на драмата и отвора можност за нејзина понатамошна професионализација и институционализација; граѓанскиот театар ја отфрла идеализацијата на стварноста на класицизмот и ја поставува на преден план непосредната човечка чувствителност, што од една страна довело до развивање на некој вид на „буржоаски сентиментализам“, а од друга страна на реафирмација на аристотеловиот поим на катарзата, со тоа што акцентот се поместил од „стравот“ кон „сожалувањето“, сочувствувањето, емпатијата, т.е. кон емотивното вживување на гледачот во драмското дејствие. На тој начин се создала една целосно нова театарска естетика чии основи се наоѓале во филозофијата на

⁴⁵ Jean Jacques Rousseau “A Discourse on Inequality“

новата класа која се наоѓала во политички и економски подем и која од основи ги променила сфаќањата за општеството и светот.

Ваквите ставови биле поттикнати и од појавувањето на дотогаш непознатите драмски видови како „сентименталната комедија“⁴⁶ и „домашната трагедија“⁴⁷, како и француската „плачлива комедија“⁴⁸, кои се родиле од потребата на средната

⁴⁶ Иако терминот „сентиментален“ би можел да се однесува на сите драми од 18тиот век во Европа кај кои бил пренагласена сочувствителноста кон несреќите на другите, сепак, во една потесна смисла, станува збор за комедија која се занимава со неволите на ликови со кои сочувствуваме, кај која хумористичните сцени се резервирани за споредните ликови, најчесто слугите, а комичниот ефект е заменет со среќен крај. Целта на драматичарите на овој драмски вид е да предизвикаат насмевка и солзи, или, како што истакнува еден од нив „задоволство кое е премногу рафинирано за смеа“. Протагонистите на овие драми поседувале многу благородни карактеристики; тие се потиснати од околностите со кои смело се носат и од кои, на крајот, ќе бидат спасени и ќе бидат наградени за нивната морална истрајност. Иако овие драми биле далеку од тоа да бидат реалистично убедливи пред се заради ликовите кои биле претставени како предобри и околностите како пресурови, сепак, тие привлекувале голема публика која го прифаќала ваквото претставување на човечкото однесување. Генерално, тоа се должело на филозофските и психолошките сфаќања на тоа време во кои луѓето се сметале за базично добри, додека лошото однесување се сметало дека е резултат на несреќни околности или неможност да се одговори на барањата на срцето. Другиот фактор за популарноста на сентименталната комедија бил позитивниот став кон изразувањето на емоциите во 18тиот век, кое истовремено, се сметало за знак на здрав ум и средство за одржување на здравјето на индивидуата. Уште повеќе што за идеални емоции се сметале оние кои произлегувале како симпатични реакции на несреќата на другите. Сентименталната комедија на 18тиот век доживеала свој полн развој во делата на Сер Ричард Стил (Sir Richard Steele, 1672-1729) и Хју Кели (Hugh Kelly, 1739-1777).

⁴⁷ „Домашната трагедија“ е своевиден антипод на сентименталната комедија, која наместо кралеви и благородници, за свои главни ликови избирала ликови од секојдневниот живот., главно претставници на средната трговска класа. Дејствието на оваа трагедија обично ги претставувало ужасните последици од препуштањето на ликовите на гревот, слично на сентименталната комедија која ја претставувала наградата од давањето отпор на гревот. За прва од овој жанр се смета драмата на Џорџ Лило (George Lillo, 1693-1739) „Лондонскиот трговец“ (The London Merchant), поставена во 1731 година. Во неа е претставено како помошникот на трговецот, заведен од морално пропадната жена, го ограбува својот работодавец и го убива својот вујко, за на крајот да заврши на бесилка. Оваа трагедија ги глорифицира доблестите на трговската класа како што се чесноста, трудољубивоста, штедливоста, истовремено отфрлајќи го гревот и тоа го прави на најочигледен начин, не спуштајќи се на нивото на степен на граѓанството, зашто на тој начин би изгубила од својата сила и дејствие врз гледачот, туку претставувајќи ги почитуваните граѓани- трговци како херои, со што се издигнува на нивото на една класична трагедија, по величина и јачина на емоционалното дејство. Иако оваа драма е денес скоро заборавена, таа имала голем успех кај публиката во 18тиот век и истовремено извршила огромно влијание врз драмата во Франција и Германија, станувајќи претходник на новиот жанр „граѓанска драма“.

⁴⁸ „Плачливата комедија“ (фр. *comédie larmoyante*) е жанр кој се појавува во 18тиот век во Франција и кој претставува форма на морализаторска комедија која донекаде ја следи драмската техника на Молиер, но го меша смешното со тажно и веселото со сериозното, ставајќи го драмскиот акцент врз судирот на доблеста и порокот во атмосфера на краен сентиментализам. Француската „плачлива“ комедија е многу блиска до нејзината англиска верзија – „сентименталната“ комедија – од која се разликуваат по тоа што првата е најчесто пишувана во стихови, иако постоеле доста исклучоци од правилото. Главните претставници на овој драмски жанр, Детуш (Destuoches, 1680-1754) и Пјер Клод Нивел де ла Шосе (Pierre Claude Nivelle de La Chaussee, 1692-1754) пишувале комедии чија цел била да ги допрат своите гледачи од редовите на граѓанската класа и да ги „заинтересираат за доблеста“. Во нив комичниот свет, претставен преку граѓанскиот општествен слој, е исполнет со

граѓанска класа да се види себеси и своите идеали претставени на сцена. Овие драмски видови се предвесници на ослабувањето на класичните стандарди во театарот. Секој од нив претставува значајно поместување од „чистите“ драмски форми заговарани од класицистичката театарска теорија и пракса, зашто во нив се мешале елементи кои претходно биле карактеристични или само за комедијата или само трагедијата. Со тоа жанровско поместување се прави значаен исчекор од класицистичкото верување во вечните и непроменливи норми на естетиката, кон еден своевиден „просветителски рационализам“ и „сентиментализам“ на младата граѓанска класа во подем, чија духовна особеност ќе биде најдобро изразена во новиот драмски жанр – „граѓанската драма“, а чија дефиниција и карактеристики ќе бидат темелно елаборирани во делата на Дидро и Лесинг.

I.2.2. „Граѓанската драма“– Дидро и Лесинг

Дидро е главниот заговорник и теоретичар на новиот драмски жанр „граѓанската драма“ - *drame bourgeois* или *genre dramatique serieux*, како што Дидро го нарекувал - со што во класичната поделба на драмската поезија на трагедија и комедија е воведен уште еден, трет жанр, кој ќе го добие називот „драма“ (сфатена во потесна смисла) и кој со тек на време, во променетите општествени услови, ќе го заземе местото на „чистата“ трагедија. Во него е претставена „човечката природа во околностите на општествениот живот“, а основниот драмски конфликт е заснован на спротивставените интереси во човекот кои се резултат на условите наметнати од страна на општеството, поради што тој секогаш е губитник, независно дали ќе го прифати општествениот долг или желбите на сопствената природа: „Нека некој се зафати на сцената да ја претстави положбата на еден судија... Нека споменатото лице, со функциите кои доаѓаат со неговата професија, биде принудено, било да го повреди достоинството на својата служба

патосот и етичкото достоинство на ликовите од трагедиите. Ваквото поместување на акцентот од смешното на сериозното, понатаму ќе биде основа за создавање на новиот драмски жанр – граѓанската драма. (Oscar G. Brockett “The Theatre: An Introduction”, Holt, Rinehart & Winston, 1964, p. 245)

и да се обесчести во очите на другите и во своите сопствени, било да се жртвува самиот себе во поглед на своите чувства, склоности, имот, потекло, своите жена и деца...“⁴⁹. Да се издржат тешкотиите и да се одолее на искушенијата било тест на вистинската доблест, а да се наградат тие кои го издржале овој тест било логичен и неопходен резултат во граѓанската драма на 18тиот век. Од друга страна, за „идеални“ емоции се сметале оние кои претставувале симпатетични реакции на страдањата на невини лица, па така, покажувањето на овие емоции било сметано за карактеристика на доблесната природа – да се сочувствува длабоко со несреќата на ликовите било посакувана реакција кај граѓанството, а драматичарите на овој жанр се труделе да ги задоволат овие потреби.

Како теоретичар на новонастанатиот жанр граѓанска драма, но и самиот автор на неколку драми⁵⁰, Дидро, тврдел дека најдобрата драма е онаа која предизвикува најголема емоционална реакција кај гледачите, а дека степенот на предизвиканата емоција е детерминиран од тоа до кој степен е создадена илузија за реалноста. Со тоа, тој се залага за создавање на потполна илузија на животната стварност на сцената каде драматичарот треба да ги слика „несреќите кои не опкружуваат“ на „сцената која е исечок на стварноста“, во „вистински костим“ и со „дијалози сообразени со дејствијата“⁵¹. На овој начин, покажувајќи ја на сцената „илузијата на вистинското случување“, во која и „драматичарот и актерот треба да го кријат од гледачот уделот на својата уметност како пред сцената да се издига сид кој ги одвојува од партерот“, Дидро ја трасира патеката за театарот како своевидна реалистична уметност, која се потпира на ренесансната традиција на театарот на илузијата, но, сега во нов општествено- политички и културен контекст. Моделот за ваквиот театар тој го наоѓа во трагедијата на Софокле кај кого постоел „едноставен драмски склоп, дејствие кое почнува што е можно

⁴⁹ Deni Didro, „O dramskoj poeziji“, 1758; prevod Radmila Miljanić, Beograd, „Rad“, 1964; цитирано во Zdenko Lešić „Teorija drame kroz stoljeća“ - knjiga 1, str. 336

⁵⁰ Дидро е автор на драмите „Вонбрачниот син“ (Le Fils Naturel, 1757) и „Таткото на семејството“ (Le Pere De Famille, 1758), кои иако не постигнале скоро никаков успех за своето време, сепак, го промовирале и популаризирале новиот жанр и терминот „граѓанска драма“ меѓу неговите современници. Дидро останува запомнет по неговите теоретски дела кои се однесуваат на драмата и театарот „За драмската поезија“ (De la poesie dramatique, 1758) и „Парадокс на актерот“ (Paradoxe sur le comedien, 1778).

⁵¹ Ćezare Molinari „Istorija pozorišta“, Vuk Karadžić, Beograd, 1982, str. 232

поблиску до крајот за се да биде во крајност, решителен пресврт кој само што не настапил, а секогаш се одложува со некаква проста и вистинита околност, енергични говори, силни страсти, слики, еден или два силно насликани карактери“⁵².

Што се однесува до водењето на драмското дејствие, тоа според него треба, постепено, но непрекинато, дури и меѓу чиновите, да се развива и постепено да се забрзува како „... маса која се откорнува од врвот на карпата: нејзината брзина расте во текот на падот и таа отскокнува од време на време, одбивајќи се во препреките на кои наидува. Ако оваа споредба е точна, ако е вистина дека ќе има дотолку помалку говор, колку што ќе има повеќе дејствие, тогаш во првите чиновници треба повеќе да се зборува отколку да се дејствува, а во последните повеќе да се дејствува отколку да се зборува“⁵³. Следејќи го Аристотел, Дидро го применува единството на дејствието „... поетот настојува низ целото ткиво на неговото дело да владее видлива и осетна врска“, како и единството на времето „Имајте на ум дека оние 24 часа кои вашите ликови треба да ги проживеат се највозбудливите и најсвирепите часови во нивните животи“, но тоа е далеку од догматичниот однос кој класичниот театар ги имал кон нив. Ликовите ⁵⁴ треба да се „... развиваат малку по малку за на крајот да се изразат во полна сила“ и треба да бидат избрани така што „... самите по себе ги прават ситуациите помачни и покомплицирани“. Препораката на Дидро за употребата на ликовите во рамките на драмата е: „Ставајте ги (ликовите) во што е можно поголема неволја. Нека ви бидат ситуациите силни; спротивставете ги на ликовите; спротивставете ги уште интересите на интересите. Нека еден од вашите ликови не може да стигне до својата цел, а да не се судри со намерите на другиот... Вистинскиот контраст – тоа е контрастот помеѓу ликот (карактерот) и ситуацијата, контраст помеѓу

⁵² Deni Didro, „O dramskoj poeziji“, 1758; prevod Radmila Miljanić, Beograd, „Rad“, 1964; цитирано во Zdenko Lešić „Teorija drame kroz stoljeća“ - knjiga 1, str. 431

⁵³ Исто.

⁵⁴ Фр. personnage, англ. character; во театарот ликот го презема физичкиот облик и гласот на актерот (барем на прв поглед). Дури со Дидро и неговата буржоаска драма ликот започнува да придобива општествен статус и престанува да биде апстрактен и чисто психолошки „карактер“. Работата, семејството (во 19тиот век и татковината) ја претставуваат средината во која се развиваат ликовите кои се преземени од животот. (Патрис Пави, „Речник на театра“, ИК Колибри, София, 2002)

интересот и интересот“⁵⁵. Во својот стремеж кон што пореалистично театарско претставување, покрај веројатното и возможно дејствие и ликовите и ситуациите кои се земени од секојдневниот живот, Дидро настојувал и за употреба на дијалог кој ќе биде напишан во проза и кој на некој начин ќе потекнува од самите ликови: *„Во драмата, како и во општествениот живот, постои тон на говорот кој е својствен на секој лик... За да биде вистинит, филозофот мора својот говор да го сообрази со природата на стварите, а поетот – со природата на своите ликови“*⁵⁶. Иако нема да биде спроведена во пракса до доцниот 19ти век, како важен елемент на реалистичниот театар, Дидро ќе биде застапник на идејата за „четвртиот сид“ кај која сцената е третирана како соба со еден просирен сид низ кој гледаат гледачите, а актерите се однесуваат како што би се однесувале во вистинска соба, без да обрнуваат внимание на публиката. Ваквиот „незаинтересиран“ однос кон публиката Дидро го бара и од драматичарот на граѓанската драма: *„... без оглед на тоа што едно драмско дело е напишано да биде играно, и драматичарот и актерот треба да заборават на гледачот и сета возбудливост ја насочат кон ликовите на драмата... Било да пишете или да глумите, мислете за гледачот како да го нема. Замислете дека пред сцената се издигнува сид кој ве одделува од партерот: глумете како завесата да не е дигната“*⁵⁷.

Во поддршка на неговото реалистично сфаќање за театарот и идејата за „четвртиот сид“ на сцената, Дидро го пишува својот текст „Парадокс за актерот“ (Paradoxe sur le comedien, 1778), кој е првиот теоретски текст во историјата на театарот кој се занимава со систематска анализа на актерската уметност и нејзиниот ефект врз гледачот. Иако се занимава помалку со техничката страна на актерството, а повеќе со личноста на самиот актер, сепак, во основата на текстот на Дидро стои убедувањето дека глумата (или „актерското мајсторство“, како што тоа се нарекува во некои словенски јазици) треба да се базира на разум, самоконтрола и студена аналитичност: *„Јас барам од него многу разум; сакам тој човек да биде студен и мирен набљудувач; затоа барам од него проникливост, а никаква*

⁵⁵ Deni Didro, „O dramskoj poeziji“, 1758; prevod Radmila Miljanić, Beograd, „Rad“, 1964; цитирано во Zdenko Lešić „Teorija drame kroz stoljeća“ - knjiga 1, str. 437-438

⁵⁶ Исто.

⁵⁷ Исто.

чувствителност, уметност да подражава сé, или, што му доаѓа исто, еднаква способност за сите видови карактери и улоги...“⁵⁸.

Во Германија, новиот жанр „драма“ (герм. Schauspiel) добил свое практично и теоретско оформување во делата на Готхолд Ефраим Лесинг (Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781) кој се прославил и како автор на повеќе драмски дела кои доживеале голем успех⁵⁹ и како голем критичар и естетичар кој оставил зад себе неколку големи теоретски дела како што се естетскиот есеј за границите на сликарството и поезијата „Лаокон“ (*Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766) и „Хамбуршката драматургија“ (*Hamburgische Dramaturgie*, 1767-1769), која претставува збирка на театарски критики низ кои ги изложува своите сфаќања за новата драма и театар.

Идеите кои ги разработува во „Хамбуршката драматургија“ и кои стојат во основата на германската драмска и театарска традиција, можат да бидат систематизирани во повеќе точки кои се однесуваат на различните аспекти на театарската творба. За Лесинг, во фокусот на едно драмско дело, наспроти тврдењето на Дидро, не се фактите и општествените прилики, туку „карактерите“ (од германското Charakter што означува „лик“) во кои се открива она што во еден поединец е општо, односно човечко и со кое гледачот може да се идентификува, да сочувствува. *„Имињата на кнезови и јунаци можат на една драма да и дадат сјај и величественост, но воопшто не допринесуваат за нејзината трогателност.... Чувствуваме ли сомилост кон кралежите, тоа е затоа што ја имаме со нив како со луѓе, а не како со владетели... Дури и ако станува збор за цели народи, нашите симпатии бараат поединечен објект, додека државата е премногу апстрактен поим за нашите чувства“*⁶⁰. Така, за Лесинг, граѓанската драма била новиот жанр кој најдобро ги артикулирал овие потреби, зашто *„Според природата на нештата,*

⁵⁸ Deni Didro "Paradoks o glumcu", превод на хрватски Ivana Batušić (Zagreb, "Zora", 1958) цитирано во Zdenko Lešić "Teorija drame kroz stoljeća" - knjiga 1, str. 455

⁵⁹ Негови најпознати драми се „Мис Сара Самсон“ (*Miss Sara Sampson*, 1756), комедијата „Мина Фон Барнхелм“ (*Minna von Barnhelm*, 1767), „Емилија Галоти“ (*Emilia Galotti*, 1772) и „Мудриот Натан“ (*Nathan der Weise*, 1783). Според некои критичари овие дела ги претставуваат „најзрелите драмски остварувања на европското просветителство и најпотполниот драмски израз на тенденциите на граѓанската класа во Европа“.

⁶⁰ Gotthold Ephraim Lessing "Hamburgische dramaturgie", 1769; превод на хрватски Vlatko Šarić (Zagreb "Zora", 1950); цитирано во Zdenko Lešić "Teorija drame kroz stoljeća" - knjiga 1, str. 442

на нашата душа најголем впечаток остава несреќата на оние чии прилики се најслични до нашите.... Погрешно се сфаќа природата ако сметаме дека и требаат звучни наслови за да не потресе и трогне. Имињата на пријателот, таткото, љубовникот, мажот, синот, мајката и воопшто, човекот, се потрогателни од сите останати. Тие засекогаш и вечно ќе ги задржат своите права“⁶¹. „Тонот на дијалогот“ (дикцијата) помеѓу овие ликови требало да биде природен и умерен – без претерувања, возбуди и неконтролирани изблици на страсти, што всушност го претставувал јазикот и начинот на говорење на средната граѓанска класа.

И додека класицистичките автори строго се придржувале до правилото за „трите единства“, за Лесинг постоело само едно единство – единство на дејствието – а другите две, според него, произлегувале од специфичните услови на грчката сцена: *„Единството на дејствието било првото драмско правило на старите поети. Единствата на времето и местото биле во некоја рака само последица на единството на дејствието. И сигурно не би внимавале повеќе на нив, отколку што тоа безусловно го барало единството на дејствието, да не била врска со помош на хорот. Бидејќи драмското дејствие морало да има за сведоци мноштво народ, а тоа мноштво секогаш останувало исто ... поетите не можеле ништо друго, туку да го ограничат местото на дејствието на еден индивидуален простор, а времето на еден ист ден“*⁶². Развивајќи ја критиката за единството на времето, Лесинг стигнува до поимот „психолошко“, или, како што тој го нарекува „морално“⁶³ единство на времето, кое стои заедно со физичкото и е важен елемент на создавањето на илузијата на сценската стварност: *„Не е доволно да постои физичко единство на времето. Покрај него мора да постои и морално. Повредата на ова единство ја чувствуваат сите, додека повредата на физичкото единство, иако во повеќето случаи вклучува невозможност, сепак, не наоѓа секогаш на осуда, зашто многу од гледачите можеби и не го забележуваат ... Оној поет кој умее физичкото единство на времето да го сочува само со кришење на моралното*

⁶¹ Исто

⁶² Исто.

⁶³ Во терминологијата на 18тиот век, со терминот „морално“ се означувал целокупниот духовен аспект на човечката природа. (бел. З.Л)

единство и кој не се колеба да го направи тоа, ... тој го жртвува поважното на случајното...“⁶⁴.

Лесинг ја толкува веројатноста како прикажување на „цврст и логичен синцир од настани“ во кој ништо не смее да биде случајно: *„Не смее да има случајна смрт: никаква смрт во петтиот чин, туку само онаква која произлегува од претходните околности ... Страста мора да расте јасно и уверливо пред нашите очи, а не само да биде опишана. Карактерот на ликовите мора да биде образложен со она што пред нас го прават, а не со она што за нив се зборува“*⁶⁵. Ваквата логична доследност во драмското дејствие, тој ја бара и во емоционалното дејство на драмата врз гледачот, па така ја надминува класичната априорна поделба на трагедија и комедија, на трагично и комично чувство, аргументирајќи дека ваквата поделба во природата е невозможна и дека доколку се следи логиката на природата, истото ќе може да се постигне и со ефектот на драмата врз гледачот.

Продолжувајќи со разгледувањето на ефектот кој драмата го има врз гледачот, Лесинг стигнува до аристотеловиот поим на „катарзата“, кој, според него, бил погрешно преведен и интерпретиран кај француските класицисти за кои катарзата означувала предизвикување кај гледачот чувство на сожалување или чувство на страв после кои следи „прочистување“ кое на морален план би означувало некој вид на „претпазување“ од повторување на истите грешки кои ги направил херојот на трагедијата. Лесинг го проширува овој поим на чувство кое вклучува како сожалување, така и страв од тоа дека таква несреќа може да не снајде и нас самите: *„Неговиот страв никако не е оној страв што во нас го предизвикува неволјата која го очекува некој друг, заради самиот него, туку е страв кој се раѓа во нас за нас самите, заради сличноста со личноста која страда. Тоа е страв дека несреќите што би ги снашле другите, би можеле да не погодат и нас самите. Тоа е страв од тоа да самите се претвориме во предмет на туѓото сожалување. Со еден збор: тој страв е сомилост протегната кон нас самите... Се заснова на сфаќањето на Аристотел за поимот на сожалувањето. Имено, тој сметал дека несреќата која може да стане предмет на нашето сожалување,*

⁶⁴ Gotthold Efraim Lessing “Hamburška dramaturgija“, 1769; превод на хрватски Vlatko Šarić (Zagreb “Zora”, 1950); цитирано во Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga 1, str. 343-344

⁶⁵ Исто.

мора да биде таква што самите да не фати страв да не не задеси нас или некој од нашите блиски“⁶⁶. На тој начин Лесинг ја рedefинира катарзата во духот на граѓанскиот индивидуализам кој ќе стане основно обележје на граѓанската драма и нејзините понатамошни трансформации.

Како и неговиот современик, Дидро, кого особено го почитувал, Лесинг, покажува голем интерес за драмската претстава и специјално за еден од нејзините најважни сегменти – актерот. Слично како и Дидро, тој се залагал за доследна реалистична уметност, која би создавала потполна илузија на животната стварност на сцената. Но, кога станува збор за актерската уметност и начинот на постигнување на дејство врз гледачот, кој Дидро го гледал во разумот, самоконтролата и студената аналитичност, Лесинг стоел на друга позиција. Имено, тој прави остра дистинкција помеѓу „актерот кој го сфаќа значењето“ и актерот кој значењето на една драма „истовремено и го чувствува“: *„Целиот морал мора да доаѓа од полното срце кое превира низ устата ... Зборовите, на кои еднаш сме им ја сфатиле смислата, кои човек еднаш ги втиснал во помнењето, можат сосема точно да се повторат и во случај кога душата е зафатена со други мисли. Но, тогаш, ништо не се чувствува. Душата мора да е целосно присутна; таа мора своето внимание да го насочи исклучиво на говорот и само во тој случај“*⁶⁷. Од овој извадок се гледа дека Лесинг, во својата теорија за актерската техника, антиципирал некои од постулатите врз кои се базира „театарот на преживувањето“ на Станиславски⁶⁸, кои ќе најдат своја методолошка разработка во неговиот „систем“. На естетско- филозофски план, актерската уметност за Лесинг претставувала спој на поезијата со пластичните уметности, комбинација на „временска“ и „просторна“ уметност која се раководи од највисокото начело на „чувството за мера“: *„... мера која уметноста им ја налага на актерите, дури и во изразувањето на најсилните страсти, тоа никогаш да не премине во нешто ужасно и одвратно“*. Со своите теории за граѓанската драма, како и со теориите за

⁶⁶ Исто.

⁶⁷ Исто

⁶⁸ Константин Сергеевич Алексеев со уметничко име Станиславски (1863-1938) – актер, режисер и педагог, ко- основач на Московскиот Уметнички Театар (МХАТ) и креатор на популарно наречениот „систем“ за актерско обучување и воспитување.

реалистичната актерска уметност, Лесинг и Дидро, ги дале насоките во кои ќе се развива европскиот театар на 19-от и 20-от век.

1.3. ИНСТИТУЦИОНАЛНИОТ МОДЕЛ НА РЕАЛИСТИЧНИОТ ГРАЃАНСКИ ТЕАТАР

Промената на позицијата на театарот и на неговата функција во општеството, како и новонастанатите економски односи, довеле и до промена на организациската структура на театрите. Со „омасовувањето“ на театарот се зголемил бројот на луѓето кои живееле од и околу театарот. Се појавиле голем број на професии и занимања, кои претходно не постоеле, но за кои се појавила потреба во театарските куќи. Главните актери веќе не ги управувале театрите, туку тоа го правеле театарски менаџери и продуценти кои профитирале од нивната посетеност, па истите имале големо, ако не и одлучувачко, влијание во креирањето на репертоарот. Зголемената публика довела до побарувачка на драмски текстови, со што драматургот (односно, драматичарот) станал професионален соработник на театрите за што бил и соодветно надоместуван. Напредокот на сценската технологија (кој бил овозможен од достигнувањата на индустриската револуција), како и барањето за поголем реализам на сцената, довел до потреба од луѓе кои ќе се грижат за создавањето на сценската илузија – покрај сценографот, кој сега добива и официјално „звање“, во театарот се вработуваат реквизитери, шминкери, столари, осветители, луѓе задолжени за ефекти и слично. Малку подоцна, кон почетокот на 20-от век, во театарот се појавува и нова фигура која ќе одговори на потребата од обединување на сите негови елементи, кои сега веќе се далеку повеќе од времето на класицизмот. Таа фигура е режисерот кој за прв пат историјата ќе го забележи во ликот на Војводата од Сакс-Мајнинген.

I.3.1. Професионалните драматичари и драмските „формули“

Со зголемувањето на бројот на театри и публиката во нив, како и со растечката потреба од театарска забава, се појавила и потребата од нови драми кои ќе одговорат на желбите и вкусовите на оваа класно разновидна публика, па така на сцената се појавуваат, од една страна, драмски автори како Скриб, Сарду и Лабиш, кои го третирале театарот како место за забава и разонода, па соодветно на тоа и ги создавале своите дела кои ги имале во огромен број⁶⁹, а од друга, автори како Александар Дима – синот и Емил Ожје, кои сметале дека театарот треба да се занимава и со некои актуелни проблеми на граѓанството. Иако честопати во театарската теорија, првите се третирани како „ луѓе со среден талент и без морал кои лиферираат пиеси за театарскиот пазар“⁷⁰, чиј успех зависел од примената на проверени формули и фабрикувани ситуации, а вторите како автори кои „сакале на сцената да изведат живи луѓе и вистинските проблеми на своето време“, сепак и едните и другите биле дел од системот на т.нар „комерцијален театар“ каде основната цел била разонода на новиот граѓанин, а со тоа и творештвото на самите драматичари станало производ на еден рационален метод кој се потпираше на изградени и усовршени техники, формули и конвенции. Ваквиот пристап кон драмата во 19тиот век, значително ја подобрило и финансиската позиција на драматичарот. Системот на т.нар. „тантиеми“ (royalty system) за драмските автори (плаќање на фиксен паричен износ или процент од изиграни претстави) е воведен најпрво во Франција, кон крајот на 18-от век, но бил универзално прифатен дури во последните години на 19-от век. Законот за авторски права (copyright law) кој се однесувал на можноста драмскиот автор да ја има контролата врз изведбата на своите дела бил воведен во Франција во 1829, а во Англија во 1833 година, додека меѓународниот договор за авторски права (International Copyright Agreement) кој ги обврзувал сите земји потписнички да ги штитат авторските права на странските, како и на домашните автори, бил донесен во 1887 година, па така, со ретки

⁶⁹ Самиот Скрибе имал напишано над 300 драми кои биле изведени во популарните француски театри.

⁷⁰ Bernard Šo, предговор за книгата „Tri Brijeva komada“, 1911; превод на српски Borivoje Nedić објавено во: Dž. B. Šo “Lica i naličja”, Kultura, Beograd, 1964; цитирано во Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga 3, str. 39

исклучоци, до почетокот на 20-от век, на драматичарите од светот им била обезбедена правна рамка која ќе ги заштити нивните авторски права.

I.3.2. Реалистичен „стандард“ во сценографијата

Развојот на сценографијата и сценската поставка во текот на 19-от век е главно одраз на зголемениот интерес за историската точност и илузионизмот, просторните и временските околности на драмата, иницирани од праксата и теоријата на граѓанската драма од крајот на 18тиот век. Општествените промени, како развојот на индивидуалниот човек, влегуваат во фокусот на театарската претстава. Националните и историските разлики во костимот, архитектурата, литературата и социјалните обичаи активно се изучуваат, а првата историја на костимот се појавува веќе кон крајот на 18-от век. Стануваат популарни автентични костими и танци од други земји и култури, кои, комбинирани со питорескни позадини стануваат дел од нешто што се нарекува „локален колорит“, а кое ги одразува индивидуалните карактеристики на специфичната локација. Овој „локален колорит“ бил најчесто употребуван како интересен визуелен фон кој немал многу голема врска ниту влијание врз самото драмско дејствие, но, сепак, токму од овој интерес за историската прецизност и индивидуализирани детали во визуелниот дел на претставата, ќе започне да се формира идејата за реалистичниот стил во театарот и соодветно натуралистичкиот метод кој ќе биде претставен од Емил Зола (Emile Zola) кон крајот на 19-от век.

Ако театарот на класицизмот и барокот бил „театар на механиката“, тогаш граѓанскиот реалистичен театар на 19-от век, со барањата за што попотполна сценска илузија и техничките и организациски можности кои се отвориле на тој план, може во целост да се нарече „индустриски театар“ во кој театарот и театарската илузија не се „создаваат“, туку се „произведуваат“. Роберт Кориган,

зборувајќи за театарот во Англија⁷¹, ќе рече: „Само кога ќе сфатиме дека театарот за викторијанска Англија претставуваше она што за нас денес претставува телевизијата, ќе бидеме во можност да ги сфатиме и неговата широка распространетост и неговите ограничени артистички дострели. Со појавата на Индустриската револуција се создаде една нова публика, која, исто така, имаше потреба од некаква забава“⁷².

I.3.3. „Свездите“ на новиот граѓански реалистичен театар

Во естетски и организациски променетиот театар на 19-от век, се отворил простор за подобро изразување на индивидуалните склоности, стремежи и таленти на индивидуалниот актер, а со тоа позицијата и функцијата на актерот во театарот битно се променила. Наспроти традиционалните аристотеловски сфаќања за актерот како за некој кој повеќе пречи отколку што придонесува за перцепцијата на драмата („Актерите мислат дека публиката не би покажала разбирање за претставувањето ако тие самите не би додале нешто, па затоа непрестајно прават движења“⁷³), на Дидро, кој тврдел дека актерот треба да биде „чудесна марионета чии конци ги влече поетот и со секое влечење покажува каква форма треба да заземе“⁷⁴, како и на тврдењата на Хегел според кој „Актерот треба да биде кажи-речи инструмент на кој свири поетот, некој сунѓер кој ги впира сите бои и повторно ги враќа потполно неизменети“⁷⁵, во граѓанскиот театар на 19тиот век, актерот започнува да го презема приматот на сценската изведба и се повеќе да го истакнува креативниот карактер на својата уметност. Гостувањата на големите

⁷¹ „Викторијанската Ера“ во британската историја е периодот на владеењето на Кралицата Викторија, од 1837-1901 година. Тоа бил долг период на мир, просперитет, рафиниран сензибилитет и чувство за национална гордост за Британија. (Wikipedia)

⁷² Роберт Кориџан „Театарот во потрага по своето вистинско место“, „Македонска Книга“, Скопје, 1990, стр. 168

⁷³ Аристотел, „За поетиката“, глава 26

⁷⁴ Deni Didro „Paradoks o glumcu“, превод на хрватски Ivana Batušić (Zagreb, „Zora“, 1958) цитирано во Zdenko Lešić „Teorija drame kroz stoljeća“ - knjiga 1, str. 457

⁷⁵ G. V. F. Hegel „Estetika“, knjiga III, 3 dio, глава „Dramska poezija“, превод на српски d-г Nikola Porović; пренесено од издание на „Kultura“, Beograd, 1961; цитирано во „Теорија на драмата низ вековите“, книга 2, str. 173

актери на други сцени, па и во други држави било редовна пракса во тој период. Системот на експлоатирање на актерски „свезди“, кои најчесто не биле врзани за конкретна труппа, туку биле „гости“ актери и чиј ангажман, на некој начин, го гарантирал успехот на претставата, е продукциска иновација на комерцијалниот театар на 19-от, која денес е особено видлива во киното и телевизијата.

Паралелно со преземањето на централната улога во театарската претстава, актерите развивале, индивидуално, свои пристапи кон изградувањето на ликот со цел подобро претставување на сцената и се разбира, стекнување на повеќе почитатели. Барањето за поголем сценски реализам не го одминало и актерството, што особено се одразило во стремежот за што повистинито и пореалистично претставување на ликовите кои ги толкувале. Повеќето од тогашните големи актери (или актерски „свезди“), имале изградено (повеќе врз база на интуицијата и емпиријата), сопствени програми за подготовка кои се состоеле од вежби за мимика лице и глас, долго и секојдневно студирање на улогата, внимателна подготовка на маската и костимот, чија цел била што посовршено изграден карактер на толкуваниот лик и негова поверна интерпретација.

Се чини дека она реалистично чувствување на светот - „Во него сме и нема каде да бегаме“ – и кое веќе се одразило во театарската сценографија и костимографија и нивната тенденција кон поголема веродостојност, попотполна илузија на стварноста и посилен сценски реализам, не само што започнало да се одразува врз актерската техника и нивото на актерската уметност, туку во еден период достигнало и до потполна актерска доминација на театарот и до она што се нарекува „актерски театар“.

I.3.4. Омилените жанрови на граѓанството – мелодрамата и „добро скроената драма“

Во периодот 1830-1880, во врвот на експанзијата на театарот, кога се граделе нови театарски згради и се формирале нови театарски трупии, а театарот станал главна форма на масовна култура и масовна забава, драмата целосно се

ставила во служба на „комерцијалниот театар“. Неговата општествена функција била да ги задоволува потребите и вкусот на публиката, која, за цената на билетот кој го плаќала, сакала да биде забавувана и разонодувана, па затоа најмногу уживала во „мелодрамата“ и „добро скроената драма“, драмски форми кои со својот подвижен дијалог, сентиментализам, морална простодушност и непредвидливост на драмското дејствие, станале омилен меѓу граѓанството.

Мелодрамата⁷⁶ претставува одговор на барањата на новата граѓанска чувствителност во која во полна мера доаѓаат до израз ослободените емоции во форма, која, од уметничка гледна точка била уште сива, груба и наметлива, но, која силно и непосредно ги изразува пробудените животни страсти. Почетоците на мелодрамата се наоѓаат во една едночинка на Русо („Пигмалион“, 1770), во која авторот замислил дека емоциите на ликот, актерот треба најпрво да ги изрази со пантомима⁷⁷, а дури потоа со зборови, додека музиката требала постојано да ги потенцира тие емоции, што станало основен белег на мелодрамата во која движењата и музиката ги потцртувале емоциите, а кои не секогаш произлегувале од логиката на развој на самото драмско дејствие: *„Тоа е вид на драма, во која зборовите и музиката, наместо да одат заедно, звучат последователно и каде изговорената фраза е во извесен степен претскажана и подготвена од музичката фраза“*⁷⁸. Драмското дејствие во мелодрамата е забрзано, богато со драмски пресврти и емоционални сцени, нагласена драмска неизвесност и неочекуван пресврт на крајот и често се одвива во нереални и фантазмагорични места – во дивата природа, замок, остров, во долните слоеви на општеството. Носители на дејствието се ликови со едноставна психологија и јасна морална ориентација, изградени од позитивни или негативни особини, убедувања и вистини, кои не трпат противречности. Тематската структура е непроменлива – љубов, предавство, несреќа, триумф на добродетелта, казна и награда. Веројатно најважната

⁷⁶ „Мелодрамата“ на 19тиот век треба да се сфати во смислата која што и ја придаваат Французите кај кои со овој израз се означува популарен драмски вид, а не онака како што го употребуваат Италијанците, кај кои е синоним за оперета.

⁷⁷ Терминот „пантомима“ е употребен во значењето кое го има кај Лесинг за кого означува дејствие во кое нема дијалог и кое може да биде видено и во текот на една драмска претстава, а не се мисли на специфичниот изведувачки жанр – пантомима.

⁷⁸ Жан-Жак Русо „Фрагменти од изследването врху операта „Алцест“ од Глук“, 1766; цитирано во „Речник на театар“ од П. Пави

карактеристика на мелодрамата е придржувањето до стриктната моралната правда – доброто е секогаш наградено, а злото секогаш казнето. Емоционалната реакција која треба да се постигне кај гледачот е елементарна – предизвикување на жал и огорчување пред неправдите кои им се случуваат на добрите луѓе и зголемување на омразата кон лошите – што е во голема мера помогнато со употребата на музиката за нагласување на емоционалните квалитети на сцената. Основните карактеристики на сценската изведба на мелодрамата се природноста и ненаметливоста во која се треба да е како вистинско: *„раскошот во мебелот, уметнички дискретниот стил на ентериерите оформени по вкусот на луѓето од „доброто општество“, буржоаскиот комфор на еден свет, кој бил доволно близок до гледачот за да му дозволи во него да се почувствува како дома“*⁷⁹. Мелодрамските актери, кои го владееле својот „занает“ до совршенство, во својата изведба се стремеле да бидат „природни“ и „вистински“ со употреба гестови кои им биле добро познати на публиката – вртење на очи, мавтање со раце, нервозно шетање по сцената, правење на многузначни паузи – со цел на гледачот да не му се даде време да се расее, ниту повод да се замисли, ако нешто во изведбата не му е јасно уште во првиот миг.

„Добро скроената драма“ (анг. “well-made play”; фр.“*pièce bien faite*”) се карактеризирала со совршено логично конструирано дејствие и во таа смисла претставувала еден вид на „учебник“ по драмска композиција. Таа била *„прототип на послеаристотеловската драматургија, на драмата со затворена структура; синоним за пиеса, изградена доволно јасно за да може да биде опишана“*⁸⁰. Нејзините основни елементи биле: јасна експозиција на ситуацијата, внимателна подготовка на идните настани, мотивите на дејствието се откриваат постепено и без прекин, продолжителна и растечка драмска тензија, задолжителна кулминациска сцена (*scene a faire*) и логична разврска. Целта на „добро скроената драма“ е да го одржува вниманието на гледачот користејќи некој вид на „реалистична илузија“. За да се постигне таа илузија, распределувањето на драмскиот материјал во времето треба да се одвива според строго утврдени правила, „формули“, а ликовите треба да се потчинети на ситуацијата и растечката

⁷⁹ П. Пави „Речник на театар“

⁸⁰ Исто

тензија. Содржината и заклучокот на драмата се загатнати уште во експозицијата. Чиновите (најчесто 5 на број) претставуваат завршени делови на нагорниот развој на дејствието кое ја достигнува кулминациската точка во задолжителната сцена, каде се концентрираат сите нишки на дејствието за да го откријат и разрешат основниот конфликт. Колку и оригинална да била темата, таа требало да биде без проблеми разбрана од публиката. Златните правила на „добро скроената драма“ биле идентификација и веродостојност.

Критиките упатени на сметка на оваа драмска форма, не го спречиле Зола, како и останатите големи реалистични драмски автори како Ибзен, Стриндберг, Чехов, да ги користат техниките на „добро скроената драма“ во конструирањето на драмското дејствие, постепеното откривање на информацијата и внимателната подготовка на кулминацијата, што ќе биде одлично опсервирано и коментирано од Марвин Карлсон кој вели *„Преку нивниот пример, „добро скроената драма“ станала и сè уште останува традиционален модел на драмска конструкција“*⁸¹.

1.3.5. За улогата на техниката во реалистичниот граѓански театар

Во драмските форми кои се појавуваат во 19-от век – мелодрамата, „добро скроената драма“, водвиљот - доминира вештата конструкција на драмскиот заплет, а драмскиот авторски „гениј“ е заменет со познавање на „занаеот“ (фр. *métier*). Бернард Шо, осврнувајќи се на комерцијалниот успех на „добро напишаната пиеса“, не без доза на цинизам, но истовремено и признавање на успехот на оваа творба на Скриб, зборува за постоењето на „формула“ со помош на која „луѓето со среден талент и без морал можат да лиферираат пиеси за театарскиот пазар“. Формулата за добро скроената пиеса според Шо е следната: *„Најпрво вие „имате идеја“ за драмска ситуација, која најчесто е фабрикувано недоразбирање. Откако сте ја фабрикувале ситуацијата ја ставате кулминацијата на крајот на претпоследниот чин, кој е всушност точка од која почнува фабрикувањето. Потоа го правите првиот чин од неопходното претставување на ликовите на*

⁸¹ Carlson, Marvin, „*Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*“ Expanded ed. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993, p. 216,

публиката со помош на детални објаснувања за тоа како ќе се одвива недоразбирањето, дадени од слуги, адвокати и други прости личности (главните ликови се војници, полковници или милионери). Последниот чин се состои, се разбира, од расчистување на недоразбирањето и обично од настојувањето да ги оддалечите гледачите од театарот како што најдобро умеете“⁸².

Ромен Ролан ⁸³ ја посочува мелодрамата како еден од видовите на „народен театар“, која, според него, се наоѓа и во делата на Софокле и Шекспир. Повикувајќи се на статија во списание⁸⁴, тој ги образложува принципите на мелодрамата и „рецептот“ за нејзиниот успех: *„Најпрво, за неопходноста од различни емоции: луѓето доаѓаат во театар за да чувствуваат, а не за да учат... Тие бараат растоварување од смеата во солзите и од солзите во смеата.... Второ, неопходноста од вистински реализам. Една од основните причини за успехот на мелодрамата лежи во точниот степен на реализам со кој некое познато место е репродуцирано на сцената – кабаре, пазар, заложувалница или слично. Трето, неопходноста од едноставен морал. Народната публика бара ... поддршка за вроденото убедување, кое го има секој еден од нив, дека доброто, кога- тогаш, ќе надвлее над злото... зашто тоа е законот на животот и прогресот. И четврто, неопходноста од „фер зделка“. Постои непишано правило кај дел од драматичарите и режисерите да не ја ограбуваат публиката држејќи ја замолкната четири часа во театар, а давајќи ѝ помалку од два часа вистинска забава. Луѓето доаѓаат во театар за да ја видат драмата...“⁸⁵.*

⁸² Bernard Šo, предговор за книгата „Tri Brijeva komada“, 1911; превод на српски Borivoje Nedić објавено во: Dž. B. Šo “Lica i naličja”, Kultura, Beograd, 1964; цитирано во Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga 3, str. 40

⁸³ Romain Rolland (1866 – 1944) бил француски драматичар, новелист, есеист, историчар на уметноста и мистик, добитник на Нобеловата Награда за Литература во 1915 година. Неговиот есеј „Народниот театар“ (*Le Théâtre du peuple*, 1902) е неговиот најзначаен придонес во областа на театарот, кој претставува дел од едно поголемо движење за „демократизација на театарот“, што се појавува на преминот меѓу 18тиот и 19тиот век, а кое се базирало на идеите на Жан Жак Русо за создавање на едно ново општество.

⁸⁴ „... четири нешта се потребни за да се задоволат луѓето: мешање на смеа и солзи; меѓуигра (интерлудија); присуство на злото, но со назнака дека доброто ќе надвлее и забава која вреди за цената на билетот. Со други зборови, „Мешање на емоции на задоволство и болни емоции“, „Вистински реализам“, „Едноставен морал“ и „Да го добиеш она за што си платил“. (M. Georges Jubin во “Revue d’art dramatique” Nov 1897 цитирано во Romain Rolland, “The People’s Theatre”, Henry Holt & Co. New York, 1918)

⁸⁵ Romain Rolland, “The People’s Theatre”, Henry Holt & Co. New York, 1918, p. 121

Дури и Александар Дима – синот, кој на забавниот карактер на „добро скроената драма“ ја спротивставил својата „пиеса со теза“ (pieces a theses), сепак сметал дека „техниката е толку значајна што понекогаш се случува да ја збркаме со уметноста“ и признавал дека „никој не знаел подобро од 2- диот Скриб како да го стави во движење, ако не карактерот и идејата, тоа барем поединецот и над сè, ситуацијата и од тој поединец и од таа ситуација да го извлече нивниот логичен театарски ефект“ за на крајот да заклучи дека „Оној драмски автор, кој ќе го познава човекот како што Балзак го познавал и театарот, онака како што Скриб го познавал, ќе биде најголемиот светски драматичар“⁸⁶.

Од сето кажано претходно, заклучуваме дека ваквиот рационализиран драмски модел во театарот на 19-от век подразбира познавање на занаетот (или „техниката на драмата“, како што ја нарекувале), што станало темелна претпоставка не само на драматургијата од овој период, туку и на драматургијата до денес. После романтизмот, кој ја славел поетската фантазија без граници, драматичарите на 19-от век се потчиниле на еден рационалистички метод на градење на драмата кој во голема мера бил сообразен со новиот рационализам на граѓанското општество во епохата на неговиот подем, што довело до тоа во драмата да преовладува еден се понагласен реализам во сликањето на стварноста.

I.3.6. Коментар за реалистичниот граѓански театар

Се чини дека граѓанската драма од 18-от век, како и драмските форми на 19-от век – мелодрамата и „добро скроената драма“ – кои следуваат, повторно го актуелизирале проблемот на уметноста сфатена како „умешност“ (грч. *tekhne*), кој, применет врз драмата, претставува еден вид на рационализирање на драмското творештво, еден вид на знаење за професијата, кое Аристотел го поврзува со идејата за уметноста како подражавање на Природата, чија крајна цел била создавање на совршено живо битие. Следствено, драмскиот автор станува

⁸⁶ Александар Дима – син, предговор за „*Nezakoniti otac*“, 1868; превод на српски d-г Dejan Đuričković; цитирано во Zdenko Lešić “*Teorija drame kroz stoljeća*” - knjiga 2, str. 579

„професионалец“, мајстор на својот занает, а создавањето на драми, под влијание на индустриската револуција и зголемувањето на публиката во театрите, се претвора во „производство“ на драми за масовна забава. Позицијата на Шо дека „Производството на добро скроени пиеси не е уметност – тоа е индустрија“⁸⁷ наоѓа одраз во естетските теории кои, според Умберто Еко, потекнуваат од маниризмот, се развиваат во романтизмот и се повторно формулирани од страна на авангардите на 20-от век и кои го фаворизираат, како што Еко го нарекува, принципот на „новитет“ (novelty), според кој, клучен критериум за определување на естетската вредност на уметничкото дело е до колку тоа ни овозможува определен број на нови информации. Следствено, ваквите „шаблонизирани“ драмски форми како мелодрамата и „добро скроената драма“ не се препознаени како уметнички во тој систем на мислење. Во есејот „Иновации и репетиции: меѓу модерната и постмодерната естетика“⁸⁸, Еко прави дистинкција помеѓу ваквите „модерни“ естетски теории за кои „повторувањето на веќе познат модел кое доставува определено задоволство е типично за занаетите и индустријата, а не за уметноста“ и класичната теорија на уметноста (од Античка Грција, преку средниот век до класицизмот) која „не прави разлика помеѓу уметноста и занаетот и која го користи истиот термин (techne, ars) за да ја означи, како активноста на берберот и бродоградителот, така и делото на сликарот или поетот“. Ваквата уметност кај која „секое дело треба да наметнува нова парадигма, нов начин на гледање на светот“ и која ги презира „индустријализираните“ уметнички производи за Еко претставува исклучок, некој вид на прекин на традицијата која се базира на повторувањето, умножувањето, „сериското“ производство и која започнува од Античка Грција, а денес е оживеана во производите на масовните медиуми како детективските романи, стрипот, комерцијалното кино, ТВ серијата. Во оваа класична уметничка линија, задоволството не произлегува од новото, туку од „фактот дека серијата можни варијации е потенцијално бескрајна“ со што „се возвишува еден вид победа

⁸⁷ Bernard Šo, предговор за книгата „Tri Brijeova komada“, 1911; превод на српски Borivoje Nedić објавено во: Dž. B. Šo „Lica i naličja“, Kultura, Beograd, 1964; цитирано во Zdenko Lešić „Teorija drame kroz stoljeća“ - knjiga 3, str. 39

⁸⁸ Umberto Eco „Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics“, Daedalus Vol. 114, No. 4, The Moving Image (Fall, 1985), Published by: The MIT Press

на животот над уметноста“, враќајќи не кон „континуумот, цикличното, периодичното, правилното“.

Сродни размислувања за уметноста наоѓаме во проектот Естетичка Лабораторија⁸⁹ кон Филозофскиот Факултет во Скопје, во чиј манифест, наречен „Манифест на Големото Запознавање“⁹⁰, во првата точка стои *„Запознајте ја радоста и задоволството на уметничкото произведување!“*⁹¹ Според Ивица Цепаровски, кој бил еден од авторите на Манифестот, значајно влијание врз идеолошко- естетичките ставови на Лабораторијата имал Валтер Бенјамин⁹² и неговата капитална студија „Уметничкото дело во раздобјето на неговата техничка репродуктивност“ (1936)⁹³ кој тврдел дека „ауратскиот модус“ на уметноста се заменува со неговиот демократски и масовен карактер: *„... технологијата на репродукцијата го одвојува репродуцираниот објект од сферата на традицијата. Умножувајќи го делото многукратно, тоа го заменува единственото постоење, со масовно. И дозволувајќи ѝ на репродукцијата да стигне до примателот, таа го актуелизира она што е репродуцирано“*⁹⁴. Оваа верба во технологијата и новите медиуми, според Цепаровски, ја споделувале и членовите на Естетичката Лабораторија, кои верувале, како што верувал и Бенјамин, *„дека не само техничката репродуктивност, туку и самата техника при создавањето на*

⁸⁹ Естетичката лабораторија била оформена во 1959 година од страна на хрватскиот филозоф и естетичар Павао Вук- Павловиќ (1894-1976), кој бил и професор и раководител на Катедрата по филозофија на Филозофскиот факултет во Скопје во периодот 1958-1971. Интересна е дејноста на Театарската работилница во рамките на Естетичката Лабораторија при Филозофскиот факултет, која во периодот (1976-1981) остварила голем број на конкретни творечки активности меѓу кои и претставата „Зелената гуска“ во режија на Владимир Милчин.

⁹⁰ „Манифестот на Големото Запознавање“ е единствениот манифест кој се создал во рамките на Естетичката Лабораторија. Негови автори се Милија Пајкиќ, Кирил Темков и Ивица Цепаровски (иако проф. Темков се иззема себеси од било какво авторство). Овој манифест, бил, со зурли и тапани, „обнароден“ во аулата на Филозофскиот Факултет во 1978 година. Тој во себе содржи низа естетички идеи битни за севкупниот теоретски пристап на Естетичката Лабораторија.

⁹¹ Во Иван Цепаровски, „Уметничкото дело во втората половина на 20тиот век“, Култура, 1998, стр. 229

⁹² Walter Benjamin (1892-1940) бил германски литературен критичар, филозоф, социјален критичар, преведувач, радио водител и есеист. Комбинирајќи елементи од германскиот идеализам, историскиот материјализам и еврејскиот мистицизам, Бенјамин остварил значително влијание врз развојот на естетичката теорија и Западниот Марксизам, заради што често се поврзува со Франкфуртската Школа.

⁹³ Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936

⁹⁴ Walter Benjamin “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility” (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936), Gesammelte Schriftell, VII. Translated to English by Edmund Jephcott and Harry Zohn1; p.22

*уметничкото дело овозможува надминување на подвоеноста меѓу творецот и реципиентот*⁹⁵, што е јасно изразено во Манифестот.

Иако се чини дека отидовме далеку од сферата на театарот и драмата, сепак, она што сакавме да го покажеме со овие релевантни примери од современата естетичка мисла е дека идејата за техниката и репродуктивноста во уметноста не припаѓа само на античкото и средновековно минато, кога уметноста сè уште не била диференцирана од другите човекови активности, туку е уште повеќе нагласена во ерата на индустриското производство и масовните медиуми. Во таа смисла, граѓанскиот реалистичен театар, кој се појавува во 18-от век и ја доживува својата масовност во 19-от век, паралелно со подемот на граѓанската (буржоаска) класа, како и со Индустриската Револуција која привлела многу луѓе во големите градови во потрага по подобри услови за живот, може да се смета за своевиден современ прототип за „технички репродуктивен“ театар, кој понатаму ќе доживее модификации во различните свои елементи. Првите примери на овој театар, ги наоѓаме во граѓанската драма на 18-от век, како и во популарните жанрови – мелодрама и „добро скроената драма“. Се чини дека драмата, прва од сите театарски елементи, се прилагодува на промените во општеството и потребите и желбите на граѓанството, кое го заменува „високиот вкус“ на дворската аристократија со „естетика за сите“, која најдобро ќе одговори на емоционалните и морални потреби на сите слоеви на граѓанството. Театарот станува масовна забава, каде гледачите сакаат дозирано да плачат и да се смеат, а драматичарите, професионалци кои треба да одговорат на таа задача. Создавањето на драми се претвора во техника која се приложува врз добро избрани и актуелни теми, кои гледачот го носат онолку блиску до стварноста, колку да се чувствува комотно зашто се наоѓа на позната територија, но, истовремено доволно далеку за да не му се дозволи да излезе од пријатноста на драмската илузија поттикната уште и од ненаметливите сценографии и „коректната“ игра на актерите – ѕвезди. Како резултат на ова, во следниот период, некаде кон крајот на 19-от и почетокот на 20-от век, ќе се појават творци кои себеси ќе се нарекуваат „натуралисти“ и чија задача ќе биде да ја разбијат театарската илузија, со тоа што на сцената ќе го ја

⁹⁵ Иван Цепаровски, „Уметничкото дело во втората половина на 20тиот век“, Култура, 1998, стр. 232

претстават стварноста, погледната низ окото на „научникот социолог и психолог“ и тоа најпрво ќе го направат во областа на сценографијата, како најматеријален дел од театарот, а потоа и во актерството и режијата.

I.4. МЕТОДОТ НА РЕАЛИСТИЧНИОТ ТЕАТАР

Рековме дека филозофите на позитивистичкото движење се стремеле кон тоа да ги доближат научната објективност со уметничкиот поглед на свет. Самиот позитивизам се базира на премисата дека се што е во светот може да се објасни со помош на науката и примената на научниот метод, па оттаму и уметноста, не е ништо друго, туку појава која може да биде набљудувана, анализирана и репродуцирана со помош на научни постапки и техники. Ваквото „прелевање“ на науката во уметноста е највидливо во натурализмот кој за прв пат го воведува научниот метод како своевидна уметничка постапка.

Зборувајќи за романот и работата на романописецот, Емил Зола во своето теоретско дело „Експерименталниот роман“ (1881) пишува: *„Работата на романописецот е работа на научник – социолог и психолог. Неговата главна цел е вистината. Како и научникот, тој делува раководејќи се од однапред поставена хипотеза и применува начела изведени од неа врз одбраниот случај.... Така тој станува пионер на науката која му отвора нови патишта на знаењето. Уметникот ги одредува своите почетни услови и појдовни точки, како што тоа во лабораторијата го прави научникот. Откако така ги поставил работите, зема просто улога на набљудувач“*⁹⁶.

⁹⁶ Emile Zola “Le roman expérimental”, V izdanje, Pariz 1881, str. 49, citirano vo Gilbert/Kun “Istorija estetike: revidirana i proširena”, Kultura Beograd, Zavod za izdavanje udžbenika Sarajevo, 1969, str. 397

I.4.1. Реалистичниот театар и романот

Од една страна, на натурализмот може да гледаме како на уметнички стил кој претставува екстремна варијанта на реализмот, со кој делат заедничка цел за вистинито претставување на животот кое се базира на верувањето дека реалноста може целосно да биде осознаена преку петте сетила. Но, од друга страна, натурализмот е своевиден начин на гледање на светот и уметноста кој инсистирал на тоа дека уметноста мора да се базира врз научни принципи. Оттука натурализмот е разгледуван и како метод кој за свој предмет го има човекот во релација со неговата природна и општествена средина.

Поставувајќи ги во однос со романот, Зола ја застапува тезата дека доколку драмата и театарот сакаат да одговорат на потребите на своето време треба да воведат (научен) метод, како во изборот на темата, така и во нејзината обработка: *„Наместо да замислува случка, да ја комплицира, да подготвува сценски изненадувања кои од сцена во сцена би не воделе кон разрешиницата, авторот треба само да земе од животот историја на едно битие, или на група битија, и верно да ги забележи нивните дејствија“*⁹⁷. На тој начин, драмата претставува своевиден „документ“ за определен случај или појава во општеството, а драматичарот соодветно треба да одговори на ова барање со зголемена објективност и непристрасност од своја страна. Тој треба да набљудува, документира и експериментира со материјалот, не дозволувајќи да му се наметнат неговите сопствени предрасуди, а со цел презентација на вистината: *„Кога драмата ќе биде само реална и логична приказна, ќе имаме потполна анализа: ефикасно ќе го анализираме двојното дејство – на ликовите врз дејствието и на дејствието врз ликовите“*⁹⁸. На овој начин, залагајќи се за воведување на целосно објективен драмски метод, Зола се спротивставува на претходните драмски форми кои ја потчинуваа вистината на театарскиот ефект

⁹⁷ Oscar G. Brockett “The Theatre: An Introduction”, Fourth Edition, Holt, Rinehart & Winston, 1979, p. 345

⁹⁸ Emil Zola “Naturalizam u pozorištu” од книгата “Eksperimentalni roman” превод на српски Zdenko Lešić; цитирано во Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga 2, str. 593

I.4.2. Материјалните аспекти на реалистичниот театар – сценографија

Огледувајќи се на натуралистичкиот роман и неговата формула, Зола и натуралистите сугерирале дека драмата треба да претставува своевидно „парче од животот“ кое драматичарот треба да го пренесе на сцената што е можно поточно и попрецизно, како одделен „сегмент на реалноста“ што особено се одразило врз напредокот на сценографијата, на која било дадено значење кое го немала никогаш претходно во театарот. Следејќи ја аналогијата со романот, сценографијата требало да претставува материјален израз на функцијата која во натуралистичкиот роман ја имале долгите и детални описи: *„Описите не треба да се пренесуваат на сцената; тие таму природно се наоѓаат. Зарем театарот не дава непрекинат опис и тоа поточен и повозбудлив отколку тој на романот? Велат, декорот е само насликано платно; точно, но во романот има уште помалку: испишана хартија, па сепак, се создава илузија. После оние сценографии, толку впечатливи и така изненадувачки вистинити, кои од скоро ги гледаме по нашите театри, никој веќе не може да одрече дека на сцената може да се произведе реален амбиент. Сега само зависи од драмските автори како ќе ја искористат таа реалност; тие треба да обезбедат ликови и сцени, а сценографите, според нивните упатства, ќе направат опис онолку точно колку што тоа е потребно. Зависи од драмските автори дали ќе го искористат амбиентот онака како што тоа го прават романсиерите, кои знаат како да го направат реален“*⁹⁹. Во својата книга „Натурализмот во театарот“ (Naturalisme au theatre)¹⁰⁰ Зола детално го обработува театарскиот декор¹⁰¹ и реквизитите. Според него, барањето за „прецизната репродукција на средината“ на сцената, наспроти „оголеноста“ на сценографијата во класичниот театар е резултат

⁹⁹ Emil Zola “Naturalizam u pozorištu” од книгата “Eksperimentalni roman” превод на српски Zdenko Lešić; цитирано во Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga 2, str. 593

¹⁰⁰ „Naturalisme au theatre“, прво издание од 1881; преземено од Emile Zola, Oeuvres Completes illustrees, XXXI, Paris, E. Fasquelle, 1906; превела Мирјана Миочинович за книгата „Драма“, Нолит, Београд, 1975

¹⁰¹ Зола го користи францускиот термин „декор“ (décor) кој го означува сето она кое на сцената ја опкружува рамката на дејствието низ визуелни, пластични, архитектурни и други средства. Во нашата театарска терминологија, најсоодветниот термин е „сценографија“.

на една своевидна „еволуција“¹⁰² во сфаќањата за односот помеѓу театарот и природата.

Наспроти ваквото апстрахирање на театарот, 18-от и 19-от век се во знакот на „сé поголемото влијание на средината“ врз уметничкото творештво: *„Човекот веќе не е сам, луѓето сфаќаат дека селата, градовите, различните поднебја заслужуваат да бидат проучени и сфатени како неизмерна рамка на човештвото.... Од тој момент исчезнуваат апстрактните ликови. Се претставуваат индивидуалности во рамките на современиот живот“*¹⁰³. Ваквото разбирање за светот и уметноста во театарот се одразува во „точный декор“ кој е „последница на барањата на стварноста“ и кој „ја одредува ситуацијата, покажува во кој свет се наоѓаме, зборува за навиките на луѓето“¹⁰⁴. Уште еднаш осврнувајќи се на разликата помеѓу сценографијата (декорот) во натуралистичкиот, наспроти оној во класицистичкиот театар, Зола ја повторува својата теза дека, за разлика од класицистичкиот декор, кој бил „декор во крупни црти“, потиснат во втор план и кој совршено одговарал на ликовите на тогашниот театар, на кои им недостигале специфични одлики, натуралистичкиот декор ја потенцирал својата „материјална страна“, претставувајќи верна репродукција на средината во која се одвивало дејствието. Крајната цел на натуралистичката постапка во театарот е поставување на „вистински личности во вистински декор“ во кој „физиолошкиот човек ќе биде детерминиран од средината чијшто производ е и самиот“¹⁰⁵.

I.4.3. Драмското дејствие кај реалистичниот театар

Надоврзувајќи се на тезите на Зола за објективноста и непристрасноста на авторот во однос текот на драмското дејствие и постапките на главниот лик, шведскиот драматичар Аугуст Стриндберг, во својата анализа на драматизацијата на романот на Зола „Тереза Ракен“ (Therese Raquin), од 1873 година, вели : „... тој

¹⁰² Употребата на научни термини кои се однесуваат на уметнички процеси и појави е резултат на позитивистичкото сфаќање за врската помеѓу науката и уметноста.

¹⁰³ Emile Zola, „Naturalisme au theatre“, str. 34

¹⁰⁴ Исто

¹⁰⁵ Исто

не оправдува, но и не обвинува, зашто тој ги отфрлил самите тие поими, па се ограничува на прикажување на случки во развој, укажувајќи само на поттикот за таквиот акт и неговите последици“¹⁰⁶. За постигнување на поголема објективност и непристрасност, Стриндберг предлага поголем акцент врз единството на времето и местото, со што гледачите би доживеале поголема и потполна илузија, а главното дејствие би имало поголем ефект врз нив. Тој дури предлага и драми кои ќе бидат сведени на само една сцена во која би се концентрирала „свкупната творечка радост на авторот“. Покрај дејствието, значаен елемент за постигнување на поголема објективност и автентичност во драмата е и мотивацијата кај ликовите, која, според Стриндберг, треба да биде „значајна“ и да се движи помеѓу двата пола – животот и смртта – и нивната борба. Во предговорот кон драмата „Госпоѓица Јулија“ (Froken Julie), во врска со мотивацијата на главниот лик тој пишува: *„Жалосната судбина ја мотивирав со цела низа од околности: мајчинските основни нагони, неправилното воспитување од страна на таткото, вродените особини и сугестиите на свршеникот врз слабиот дегенериран мозок, потоа, празничното расположение на Иванденската ноќ, отсуството на таткото, нејзината месечна болест.... Според тоа, не постапив ниту еднострано физиолошки, ниту пак мономанско психолошки“*¹⁰⁷. На тој начин Стриндберг успева да ја избегне типичната за драмата во тоа време „карактеризација“ на ликовите, која, според него, наместо „живи“ ликови создавала „автомати“, кои како да престанале да се развиваат и кои останувале на своите типични карактерни особини.

I.4.4. Дијалог, дикција, актерска техника

Зборувајќи за дијалогот во „Г-ца Јулија“, а во врска со поголемата „живост“ и веродостојност на ликовите, Стриндберг вели дека се обидел да го избегне

¹⁰⁶ August Strindberg (1849-1912) “O modernoj drami i modernom pozorištu” (1902) од книгата Toby Cole “Playwrights on Playwriting” (London, 1960); цитирано во Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga 3, str. 33

¹⁰⁷ August Strindberg “Gospođica Julija/ Igra Snova”; превод Mihailo Stojanović; Beograd, Novo Pokolenje, 1953 цитирано во Mirjana Miočinović “Drama”, Nolit, Beograd, 1975, str. 43

класичниот француски, „симетричен“ модел на дијалог, во кој ликовите седат и си поставуваат еден на друг „глупави прашања“ со цел да предизвикаат реакција кај другиот: „... ги пуштив мозоците да работат непречено, како што тоа го прават во стварноста, каде што темата не се исцрпува потполно во еден разговор, туку еден мозок го прима случајно од другиот заецот на запчаникот во кој ќе се смести. И затоа дијалогот лута, се снабдува во првите сцени со материјал кој после тоа се преработува, повторно се зема, се повторува, се развива и пак се употребува....“¹⁰⁸. Како дополнителен аспект на автентичниот и „природен“ дијалог, натурализмот ја потенцира дикцијата¹⁰⁹, која е ослободена од едноличното и едногласно пеење, „театарскиот глас“ и наметливото рецитирање, типични за класицистичкиот театар и ја става во функција на карактерот на ликовите или на природата на драмската ситуација, придвижувајќи ја во насока на создавање на своевиден „јазик на животот“ на сцената: „Сé она што и како зборуваат драмските ликови во „реалистичната драма“ мора да биде образложено, а причината мора да се наоѓа или во карактерот на личноста или во ситуацијата во која се наоѓа, а не во некој предодреден „драмски стил““¹¹⁰. Зборувајќи за дикцијата во релација со создавањето на верна средина на сцената, Зола во своето дело „Натурализмот во театарот“ ќе рече: „Ние се стремиме кон едноставноста, сакаме вистинска реч, изговорена без нагласување, природно... Секој карактер има свој јазик и ако сакаме да создадеме живи суштества, треба да ги претставиме на публиката, не само во верни костими и верна средина, туку и така што ќе водиме сметка за нивниот начин на мислење и изразување. Повеќе не постои театарски јазик со кој управуваат законите на цезурата и звучноста на реченицата; постои само, повеќе или помалку верен на стварноста дијалог“¹¹¹.

¹⁰⁸ Исто

¹⁰⁹ Овде терминот „дикција“ се користи во неговото значење на начин на кој се произнесува текстот во проза. Натуралистичката дикција се стреми да достигне еден „природен“, приземјен и секојдневен начин на изразување.

¹¹⁰ Alfred Kerr (1867-1948, германски книжевник и театарски критичар), „Technik realistische drame“, 1891; превод d-r Predrag Kostić; цитирано во Zdenko Lešić „Teorija drame kroz stoljeća“ - knjiga 3, str. 20-21

¹¹¹ Emile Zola, „Naturalisme au theatre“, str. 40

Важна карактеристика на дикцијата кај применетиот натуралистички метод во драмата е отсуството на монологот, што претставува важен исчекор во однос на класичната драмска форма, каде драматичарите честопати употребувале т.нар. „зборување на страна“ и индиректна карактеризација. Барањето за пореална слика на стварноста довело до тоа натуралистичкиот метод да го отфрли разговорот на ликовите сами со себе од причина што никој во животот не разговара со самиот себе, освен во определени случаи каде тоа го бара ситуацијата или е психолошки оправдано: *„Монологот денес е анатемисан од нашиот реалист како невистинит, но ако го мотивирам, ќе го направам вистинит и можам корисно да го употребам. Вистина е дека говорникот оди сам низ собата и го чита својот говор, дека актерот на глас ја учи својата улога, дека девојчето разговара со својата мачка, дека мајката се шегува со своето дете, старата госпоѓа дрдори со својот папагал, некој кој спие зборува во сонот“*¹¹².

Од посебно значење за натуралистичкиот метод во театарот е неговата апликација во актерската техника која ќе овозможи создавање на повистински и „живи“ ликови со што ќе го дополни „животот“ претставен на сцената. Уште Зола сметал дека сцената треба во голема мера да биде организирана што е можно повеќе како соба во вистинска кука во која актерите би се движеле и зборувале како што тоа го прават во реалниот живот. Тој тврдел дека „актерите не треба да играат, туку да живеат пред публиката“.

Андре Антоан (Andre Antoine, 1858-1943) со својот „Слободен театар“ (Theatre-Libre) е најдобар пример за примената на натуралистичкиот метод во театарската претстава. Како верен следбеник на теориите на Зола за театарот, Антоан во својот театар инсистирал на сцената се да биде „вистинско“ – од декорите, па сè до однесувањето на актерите на сцената. Во неговите претстави, актерите требало да зборуваат „како во животот“, жртвувајќи ја, на тој начин, традиционалната естетика за сметка на, макар и неправилниот, но жив акцент и движење. Во интерес на ваквото „вистинско“ однесување, актерите отстапувале од востановените актерски конвенции – го криеле лицето, ѝ вртеле грб на публиката,

¹¹² August Strindberg “Gospodica Julija/ Igra Snova”; превод Mihailo Stojanović; Beograd, Novo Pokolenje, 1953, str. 48-49

си упаѓале еден на друг во зборот или зборуваале сите заедно – со што ја заменил класичната „пристојност“ (decorum) на актерите за сметка на една посурова, понеугледна, но, според него, пореалистична слика на животот.

I.4.5.Појавата на режисерот

Потребата од претставување на што повистинита слика на животот на сцената, во сите аспекти на театарската претстава, барало да се обрне поголемо внимание на процесот на работа и да се постигне подобра координација на одделните елементи. Како резултат на ваквите околности, во театарската продукција се појавува нова фигура – режисерот, благодарение на кого, театарот се издигнува до една нова уметност. Уште самиот Аристотел, како составен, но најмалку важен, дел на трагедијата ја споменува театарската поставка (opsis) која има извесна автономија во однос на драмата¹¹³; понатаму, во историјата на драмата и театарот се појавуваат форми (комедија дел арте, театар на барокот, Вагнеровиот „тотален театар“) во кои „спектаклот“ бил примарен пред драмскиот текст, но дури со појавата на режисерот, театарот добива своја независност во однос на драмата.

Резултатот од воведувањето на натуралистичкиот метод во елементите на театарската изведба е парадоксален – од една страна, натурализмот се стреми да ја разбие „театралната“ илузија на граѓанскиот театар и на нејзино место да ја претстави соголената стварност, а од друга, уште еднаш ќе го потврди есенцијалното значење на илузијата за театарот. Со други зборови, театарот кој ќе претендира на објективно и непристрасно сликање на стварноста, ќе се фати во стапицата на ограничувањата на театарските конвенции. На тој начин, со натуралистичкиот метод, ќе заврши формирањето на моделот на реалистичниот театар, кој, Франсис Фергасон во својата книга „Идејата за театарот“ (1949) ќе го

¹¹³ „Актерите мислат дека публиката не би покажала разбирање за претставувањето ако тие самите не би додаде нешто, па затоа непрестајно прават движења“ („За поетиката“, глава 14)

формулира како „парадоксален театар кој не сака да биде уметност, туку самиот живот“¹¹⁴.

ГЛАВА II

ТЕРМИНОЛОШКИ ОДРЕДНИЦИ НА РЕАЛИСТИЧНИОТ ТЕАТАР

Во оваа глава ќе се задржиме на терминологијата која го опишува или стои во некаков однос со реалистичниот театар. Термините кои ќе бидат наведени имаат за цел да го дефинираат реалистичниот театар сфатен во една поширока смисла, надвор од границите на историски дефинираниот вид (театарот од времето на реализмот на 19-от век).

II.1. Драмски театар

Една од дефинициите за драмскиот театар ја дава италијанскиот историчар и теоретичар на театарот, Силвио Д`Амико во своето главно дело „Историја на драмскиот театар“¹¹⁵. Во него тој вели дека драмскиот театар, таа „главна форма на театар“ претставува „... театар каде Зборот добива Тело. И каде заради тоа „Говорот“ станува матица и господар, зашто во него и актерот и режисерот и сценскиот апарат имаат, или би морале да имаат, единствена задача да го илустрираат и засилат „кралот“ Збор ... драмскиот театар е „збор кој е толкуван од слика“. Понатаму, осврнувајќи се на материјалот (или предметот) на драмскиот театар Д`Амико истакнува дека тој се состои од „уметноста на прикажувањето, претставувањето или претставата“. Зборувајќи за актерите кои, според него, во драмскиот театар „... ни даваат фикција: прикажуваат други личности, средини, настани...“, наспроти „војниците на свечена смотра, фудбалерите на игралиштето,

¹¹⁴ Francis Fergusson 1949. *The Idea of a Theater: A Study of Ten Plays, The Art of Drama in a Changing Perspective*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1968

¹¹⁵ Silvio D`Amiko, „Povijest dramskog teatra“, Nakladni zavod MH, Zagreb 1972, str. 8

магионичарите, тореадорите и јавачите, (кои) ништо не прикажуваат, туку изведуваат претстави за самите себеси и им даваат на гледачите автентична (иако наместена) вистина, тој заклучува, малку претенциозно, дека намерата на драмските актери е „уметничка“, следствено на кое, она што тие го претставуваат е уметност. На крајот, зборувајќи за основните функции во театарот, во својот предговор кон ова дело, Силвио Д'Амико подвлекува дека „Не постои, или барем, досега не е познат, драмски театар без природното „тројство“: писател (автор, драматург), актер и гледачи“. Сумирано, драмскиот театар го ставаме во контекст на реалистичниот театар зашто се базира врз дијалогот кој е изговорен од ликови кои треба да претставуваат живи луѓе. Од своја страна, публиката се вовлекува во некоја „приказна“ (фабула) која го држи нивното внимание и која претставува интелектуален и емоционален мотив за следење на претставата.

Според Брехт, драмскиот театар (на кој му го спротивставува „епскиот“) ја одразува тензијата во сцените и епизодите на фабулата, која потполно го совладува гледачот и го води кон една логична разврска. Тој го вклучува класицистичкиот театар, натуралистичкиот театар, како и граѓанскиот театар на „добро скроената драма“, чија форма претставува канон во Западниот театар уште од времето на Аристотел. Според Брехт, драмскиот театар ги содржи следните својства: *„дејство, вовлекување на гледачот во дејство, задушување на активноста на гледачот, овозможување на чувства, доживување, вовлекување на гледачот (во нешто), сугестија, конзервирани чувства, гледачот е внатре (доживува со авторот и со виденото), човекот е една „позната“, непроменлив човек, гледачот со внимание го очекува крајот, една сцена постои заради другата, развојот тече линеарно, човекот е фиксиран, мислата го одредува дејствието и главниот акцент е врз емоциите“*¹¹⁶.

Германскиот театролог Ханс Тис Леман, во својот труд „Постдрамскиот театар“ (Postdramatic Theatre)¹¹⁷, го определува драмскиот театар како своевидна *„парадигма која доминирала со векови со Европскиот театар, за разлика од другите не-Европски традиции кои се поинаку структурирани и се состојат пред*

¹¹⁶ Сашко Насев „Естетика Епика“, Епоха, Скопје, 1998, стр. 77

¹¹⁷ Hans- Thies Lehmann “Postdramatic Theatre”; translated and with introduction by Karen Jürs- Munby; Routledge Taylor & Francis e-Library, 2006

сé од танц, хорови и музика, наративни и лирски текстови... “. Наспроти нив, театарот во Европа (и Западниот свет) е прекутно сметан за „театар на драми“. Ваквата парадигматична позиција на драмата во театарот, е дефинирана, пред сé, од неговиот претставувачки карактер, од „репрезентацијата („создавањето на присуство“) на говор и дејствија на сцената, со посредство на миметичката драмска игра“, која содржи две основни категории: имитација (подражавање, мимезис) и дејствие/заплет, како и врската помеѓу нив“. Интересно е што за разлика од Брехт, кој ја сметал катарзата¹¹⁸ која драмата треба да ја предизвика кај гледачот за основен елемент на драмскиот, аристотеловски театар и кој со својот „епски театар“ сакал да и се спротивстави, Леман нејзе ја третира како „делумно несвесен мотив“ на оваа класична театарска концепција, кој има за цел „да ја формира или зајакне социјалната врска преку театарот во заедница која ги обединува гледачите и сцената, емоционално и ментално“.

II.2. Репрезентација (претставување, прикажување)

Постојат два аспекта на претставата, како уметнички производ на театарот – она што се прикажува, т.е. нешто кое има своја претходна егзистенција (текст, мизансцен, емоција) и самиот акт на претставување (моментот на средбата помеѓу две групи на луѓе – оние кои гледаат и оние кои прават нешто). Првиот аспект одговара на францускиот термин *représentation* кој означува претставување на нешто кое веќе постоело пред да биде отелотворено на сцената. „Погледнато од аспект на театарскиот процес, тоа би означувало репрезентација (претставување) на сцената на текст или на нешто што било објект на театарските проби“¹¹⁹. Вториот одговара на англиското *performance* што акцентира врз идејата за „дејствие кое се извршува, изведува (perform) низ самиот акт на претставувањето,,.

¹¹⁸ „Катарза“ е термин воведен од Аристотел кој се однесува на трагедијата и кој ја означува пречистувачката сила на чувствата (главно сожалувањето и стравот) кои ги чувствува гледачот кој се поистоветува со трагичниот херој.

¹¹⁹ Патрис Пави, „Речник на театра“, ИК Колибри, София, 2002

Реалистичкиот театар е театар на претставувањето, затоа што се потпира токму врз некоја претходно постоечка реалност (спротивно на апстрактната уметност) која е (привидно) објективна, позната и со која гледачот може на некој начин да се идентификува или барем да се смести во неа, во својата фантазија. Аристотел ја дава дефиницијата за „подражавањето“ (mimesis), кое, според него, е термин кој го опишува начинот на дефинирање на уметноста како посебна форма на репродуцирање на животот и стварноста и кој овозможува да се воспостави „однос помеѓу уметничкото дело и човечките искуства во стварниот и историски свет“, а исто така и тоа да тој однос се одреди како „однос на формата (уметничкото дело) кон материјата (човечкото искуство и човечката стварност)“¹²⁰. Во врска со театарската репрезентација тоа би значело дека она што се претставува на сцената треба секогаш да одговара на некоја животна логика, односно, на некој реалитет.

Што е она што е претставено во драмскиот театар? Според Аристотел, трагедијата (како најкомплексна форма на драмата) треба да претставува дејствија, а не ликови, зашто „без дејствие не би можело да има трагедија, додека без карактери, би можело“¹²¹. Во драмите на Чехов, кои по длабочината на портретирањето на човечките карактери и судбини стојат на рамништето на реалистичниот роман, луѓето (ликовите) стојат пред идеите или како што тоа интелигентно го забележува Мејерхолд, кај него постојат „група личности без центар“.

Репрезентацијата е основниот естетски и методолошки концепт на драмскиот театар. Една дефиниција на репрезентацијата од литературната теорија вели дека тоа е „нешто кое стои на местото од друго нешто“. Театарската претстава стои на местото на вистинскиот живот, таа претставува негово уметничко дело. Погледнато како репрезентација, претставата со сите свои елементи е репрезент на настани, личности, зборови, средини кои веќе се случиле некаде (независно дали станува збор за вистински или измислени настани).

¹²⁰ Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga 1, str. 29

¹²¹ Аристотел „Поетика“, глава VII

Кога зборуваме за репрезентацијата не можеме да ја заобиколиме лингвистиката и семиотиката. Семиотичката теорија тврди дека се на сцената е знак. Според односот кон она што го означуваат знаците на сцената можат да бидат икони, индекси и симболи¹²². На сцената не постои реалност, само замена за неа. Дури и во најреалистичните претстави она што е на сцената е замена за она што треба да биде претставено или обратно, како што тврди Ан Иберсфелд *„Театарот е референт (реалност) која се претвора во знак или да кажеме дека театарот е знак кој се претвора во реалност“*¹²³.

II.3. Текстуален (вербален) театар

Терминот е воведен од Арто¹²⁴ за да се означи онаа Западна театарска традиција која започнува од Аристотел, а која го застапува тврдењето дека драмата е основен и доминантен елемент на театарот, кој е доволен сам по себе да дејствува врз гледачот¹²⁵. Спротивставувајќи го на Источните театарски традиции, Арто вели: *„За нас на Запад, зборот е сè во театарот и нема ништо надвор од Зборот; театарот е гранка на книжевноста, еден вид звучна разновидност на говорот, па дури и да прифатиме дека има разлика меѓу текстот кога се изведува на сцена и текстот кога се чита, , па дури и да го сведеме театарот на она што се случува*

¹²² Според типологијата на Пирс, икониичните знаци се оние кои се сврзани со својот модел низ однос на сличност – визуелна, звучна, гестикуллативна; индексот е знак кој е во динамичка врска со својот објект, од една страна и со сетилата или меморијата на лицето кое го користи како знак, од друга; симболот е знак кој е сврзан со својот објект по пат на договор. (Charles Sanders Pierce “The Collected Papers of Charles Pierce, I-VIII, Cambridge, Harvard Univ. Press; цитирано во Патрис Пави, „Речник на театра“, ИК Колибри, Софија, 2002)

¹²³ Anne Übersfeld “L’ École du spectateur”, Éditions sociales, Paris, 1991; цитирано во Патрис Пави, „Речник на театра“, ИК Колибри, Софија, 2002

¹²⁴ Антонен Арто (Antonin Artaud, 1896-1948). Овој француски поет, сликар, актер, режисер, драматург и теоретичар на театарот, ја започнал својата уметничка кариера заедно со надреалистите предводени од Андре Бретон, за покасно да се оддели од нив и да продолжи да ги развива своите сфаќања за театарот и уметноста воопшто. Арто бил талентиран уметник кој се реализирал на повеќе полиња, но, сепак, ќе биде запомнет најмногу по своите теории за театарот, теории коишто успеал многу малку да ги спроведе во дело.

¹²⁵ „Чувството на страв и сожалување може да се предизвика од влијанието на изведбата, но и со самиот склоп на дејствието, а тоа е подобро и дава впечаток на подобар поет. Зашто, без разлика на изведбата, приказната (фабулата) треба да е така создадена да оној кој само слуша како настаните се развиваат, чувствува и страв и сожалување заради тоа што се случува...“ (Аристотел „Поетика“, глава XIV)

меѓу репликите, нема да успееме да го одвоиме театарот од идејата за „изведувачки текст“. Таа идеја за надмоќта на говорот во театарот е толку длабоко вкоренета во нас и толку сме навикнати да го разбираме театарот само како материјален одраз на текстот, што сето она што во театарот се случува зад текстот, сето она што не е затворено во неговите граници и не е строго условено од него, ни се чини дека и припаѓа на режијата, која се смета за помалку вредна од текстот“¹²⁶. Аристотел посветува најмалку внимание на елементот на сценската изведба кој го нарекува *opsis*. Тоа е така зашто тој припаѓа на областа на сетилата, кои не секогаш можат да бидат контролирани, додека драмата е во власта на логосот и на разумот. Трагедијата е подражавање на дејствија, но на начин што за нив се зборува, а не се случуваат реално (или барем театрализирано) на сцената. Тоа се изговорени дејствија, а не извршени. Дури во подоцнежните форми на театар како римскиот и средновековниот, изведбата ќе добие свое место во театарот.

Според Леман (Lehman), европскиот традиционален театар, погледнат од аспект на сценската изведба и драмските ликови (карактери) е потчинет на текстот. „Поставувањето на сцена во голема мера се состои од декламации и илустрации на напишаната драма. Дури и кај оние примери каде музиката и танцот биле додавани или биле доминантни, „текстот“, дури и само како замисла за разбирлива нарација и/или ментален тоталитет, бил одлучувачки елемент“.... И покрај зголемената карактеризација на *dramatis personae* преку невербалниот репертоар на гестови, движења и психолошки експресивна мима, човечката фигура, дури и во 18-от и 19-от век била сè уште главно дефинирана преку говорот ... Текстот функционирал примарно како сценарио на ролјата“¹²⁷. И таа негова функција не можела да биде нарушена со употребата на било какви негови дополнувања како хорови, наратори, меѓу- игри, драми- во- драма, пролози и епилози, игри „на страна“ и уште илјадници други. Леман дури оди и дотаму што тврди дека „дури и Брехтовиот репертоар на епски начини на игра – сето тоа можело да биде вклучено и додадено кон драмата. Без разлика на употребата на

¹²⁶ Антонен Арто, „Театарот и неговиот двојник“, превод од француски Елена Никодиновска; Евро Балкан пресс: Факултет за Драмски Уметности, Скопје, 2009, стр. 75

¹²⁷ Hans- Thies Lehmann “Postdramatic Theatre”, p. 21-22

лирски форми на јазикот во рамките на драмскиот текст или на тоа до која мера се приложени постапки од епската драматургија, драмата била во состојба да ги инкорпорира сите овие без да го загуби својот драмски карактер“¹²⁸.

II.4. Имитација

Терминот доаѓа од латинското *imitatio* кое соодветствува на грчкото *mimesis*, а кое означува подражавање¹²⁹. Аристотел ја третира како вродена способност на луѓето преку која тие ја запознаваат природата. Потребата од имитација во театарот постои од Аристотел, па сè до денес. Кога се однесува на реалистичниот театар означува имитација на некоја пре- егзистентна реалност која цели да не вовлече во себеси. А потребата од вакво вовлекување станала толку голема, што, за основен предуслов од кој зависи нашето прифаќање или отфрлање

¹²⁸ Ова е на некој начин „богохулно“ тврдење, зашто долго време Брехтовиот „епски театар“ важел за алтернатива на драмскиот реалистичен театар. Петер Сонди, во амблематичниот труд на современата драмска теорија „Теорија на модерната драма“ како противтежа на класичната драма, која се базира на дијалог, ја спротивставува епската драматургија, подведувајќи ги сите модерни форми на драмата под овој термин. Тоа го објаснува со дијалектиката помеѓу самата форма на драмата и историската содржина која како таква веќе не може да се смести во историски установената драмска форма. Но, таквата дијалектичка спротивставеност помеѓу „епското“ и „драмското“ кај Брехт се однесува само на еден аспект на т.нар. „Аристотелова драматургија“, а имено на она што Брехт го дефинира како нејзина цел – влијанието врз публиката низ катарза (прочистување). Д-р Сашко Насев кој е еден од најголемите познавачи на творештвото и естетиката на Бертолт Брехт кај нас, во заклучокот на својот труд „Естетика Елика“ кој се занимава со естетичките погледи на Брехт, зборувајќи за неговата драма „Кавкаскиот круг со креда“, ваквото доближување на драмското и епското го третира како еден вид на „благороден превид“: „Таа драма ги исполнува реалните естетски драматуршки норми на уметноста. Ерго, Брехт, инсистирајќи дури на отфрлање и на најмал вид аристотеловско влијание во своите дела ... прави „благороден превид“ – на епската форма и импутира совршена драмска содржина. Покрај јасно декларираната епичност во „Кавкаскиот круг со креда“, која е содржана во поделбата на сцените, интервенциите со пароли и пропагандни стихови, перманентното укажување на ефектот на зачудност во ремарките на авторот, кои ги поттикнуват изведувачите да чувствуваат и интерпретираат со разум, добивме и вонреден естетски контекст со совршен заплет, бескрајно прецизни карактери, брилијантен дијалог, чиста мисла, функционална музика што произлегува од заплетот и, како *grande finale*, сценарио за комплетна целовечерна изведба. Токму она што го бараше Аристотел од секоја трагедија!“ (Сашко Насев, „Естетика Елика“, Епоха А.Д, 1998, стр. 104 -105)

¹²⁹ Ако „подражавањето“ (мимезисот) за Аристотел претставувал еден вид на „ослободување на формата“ т.е. како „прикажување“ кое се осамостојува во однос на „прикажаното“ зашто својата материја (човечкиот *praxis*) ја преобликува според сопствени принципи во своја внатрешна форма „приказна“ (*mythos*)“ тогаш во латинскиот свет, поимот на „мимезисот“ се поедноставил во поимот „имитација“ (*imitatio*) кој претставувал еден вид на подражавање на природата, но во рамките на оној, за латинскиот свет карактеристичен поим, на „прикладност“ или „пристојност“ (*decorum*). Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga 1, стр. 32

на театарот е токму таа сличност со животот, онаков каков што го гледаме околу нас. На тоа Ф. Фергусон ќе каже „Реалистичкиот театар е парадоксален театар кој не сака да биде уметност, туку самиот живот“.

Според Аристотел трагедијата треба да подражава на природата и нејзините закони, а според Платон на идеите. Затоа трагедијата подражава дејствија на луѓето, зашто тие се дел од неговата природа. Аристотеловата теорија на подражавањето подразбира една непроменливост на формата на трагедијата, што доаѓа од сфаќањата за единствената и непроменлива суштина на светот. Во периодот после француската буржоаска револуција се појавува сфаќањето кое потекнува од Жан Жак Русо дека средината влијае на карактерот и на дејствијата на човекот. Акцентот се префрла од имитација на дејствија кон имитација на средини и карактери – се појавуваат реалистични форми на театар; сликаната сценографија се заменува со вистински декор, текстовите веќе не се во стихови, ликовите не се историски туку се земени од секојдневието (процес што започнал со појавата на граѓанската драма), поезијата се заменува со проза, а литературниот текст со разговорен. *„Сценската средина е изградена така што да не убеди во својата реалност. Дијалозите се направени според дискурсот на дадена епоха или социо- професионална класа. Актерската игра му придава на текстот возможно најголема природност, надминувајќи ги литературните и реторичните ефекти со својата спонтаност и психологизам“*¹³⁰.

За теоретичарот на граѓанската драма, Дидро, *„една претстава е совршена тогаш кога имитацијата на дејствието е толку точна, што, гледачот, измамен од почетокот до крајот, си претставува дека присуствува на самото дејствие“*¹³¹. Ваквата „естетика на имитацијата“ достигнува свој врв во натуралистичкиот театар кој изјавува дека сака да ја замени реалноста. Еден од основачите на движењето на натурализмот во театарот и човекот кој ги утврдил неговите естетски и методолошки параметри, Емил Зола, зборувајќи за натуралистичката претстава вели: *„Верниот со реалноста декор, на пример, салон со својот мебел, своите декорации, своите драпгулии ја одредува ситуацијата,*

¹³⁰ Патрис Пави, „Речник на театар“, ИК Колибри, София, 2002

¹³¹ Deni Didro, „O dramskoj poeziji“, 1758; prevod Radmila Miljanić, Beograd, „Rad“, 1964; цитирано во Zdenko Lešić „Teorija drame kroz stoljeća“ - knjiga 1, str. 423

покажува во кој свет се наоѓаме, зборува за навиките на луѓето ... За да уживаме во сето тоа, треба да сакаме да ги видиме актерите како го живеат делото, наместо да ги гледаме како го играат“¹³².

Критиката на ваквиот проект на натуралистичкиот театар смета дека бил утопистички од самиот старт, зашто секоја реалност која е претставена во театарот е само однос кон таа реалност, а не самата таа. Овој пристап претставува поттик за придвижување на театарската пракса кон отворено театарски форми кои не ја криеле својата театралност, ами напротив ја истакнувале.

II.5. Илузија

Реалистичниот театар се нарекува уште и „театар на илузијата“, зашто во основа се базира на создавање на визуелна, аудио или друг вид на средина, која ја дуплира стварноста и претставува нејзина возможно најточна копија во која гледачот треба да поверува и да биде вовлечен. Неговиот парадокс се состои во тоа што за да се создаде впечаток на вистинско и реално на сцената, треба вешто да се ракува со вештачкото, неприродното *„Излегува дека за да бидеш вистински треба да создадеш потполна илузија дека си вистински ... Оттука заклучувам дека талентираниите реалисти би требало да се нарекуваат илузионисти“¹³³.*

Потпирајќи се врз теориите на Хорациј за имитацијата како модел за творештво, ренесансата го воведува концептот на илузијата кој го одредува односот помеѓу стварноста и уметноста. Производот на овој однос е еден вид на *„уметничка стварност како свет за себе кој е сличен на природната стварност, но кој е паралелен со неа и кој, според тоа, е илузија, а не репродукција на стварноста“¹³⁴.* Ваквиот уметнички пристап кој заговара создавање на „друга Природа“, го пронашол својот вистински медиум во театарот, каде еден од

¹³² „Naturalisme au theatre“, прво издание од 1881; преземено од Emile Zola, Oeuvres Completes illustrees, XXXI, Paris, E. Fasquelle, 1906; превела Мирјана Миочиновик за книгата „Драма“, Нолит, Београд, 1975, str. 36

¹³³ György Lukács (1885-1971) „Le Roman historique“, Payot, Paris, 1965; цитирано во Патрис Пави, „Речник на театра“, ИК Колибри, Софија, 2002

¹³⁴ Zdenko Lešić „Teorija drame kroz stoljeća“ - knjiga 1, str. 161

основните стремежи бил произведување на што поцелосна сценска илузија. На тој начин, ренесансниот театар го свртува своето внимание врз дејството кое треба да го произведе врз гледачот и тоа го постигнува со неколку елементи, кои се оригинални производи на театарската ренесанса и кои стануваат дел од моделот на реалистичниот театар.

Ренесансните драматичари сфатиле дека драмата делува посилно врз гледачот ако се прикажува, а не раскажува, па затоа си дозволувале да се прикажуваат „умирања и ранувања на луѓе“ на самата сцена, „кога тоа го бара специфичноста на дејствието“, а со цел кај гледачот да предизвикаат повеќе страв и сожалување. Со воведувањето на „единството на времето“ и „единството на местото“, како и единствениот сценски простор (еден за комедија, еден за трагедија и еден за пасторала), се постигнала поголема концентрација на гледачот кон самото дејствие. Со осамостојувањето на театарската сцена во однос на театарската зграда се создала една нова „конкретна стварност на која се спроведува во дело една нова задача и се остварува една нова идеја“, а воведувањето на сликарската перспектива во сценографијата создала еден илузорен простор кој можел да го продолжи стварниот простор или во него да се вклопи без да го прекинува. Ваквиот „реалистичко- илузионистички“ впечаток бил дополнет со воведувањето на други сценографски елементи како: лакот на просцениумот (кој го ограничувал видикот на гледачот по страните и горе, и кој ги сокривал ѕидовите на салата со што го насочувал вниманието на гледачот кон центарот на сцената каде што се одвивало дејствието), предната завеса, обликувањето на сценскиот простор во форма на кутија, како и користењето на вештачко осветлување. На тој начин, во ренесансата се создал прототип на театарска сцена која ќе претставува типична форма на театар многу векови потоа (која се нарекува „италијанска“ или „сцена- кутија“) и која ќе биде еден од основните елементи на она што го нарекуваме „реалистичен“ театар.

Теоретичарот на граѓанската драма на 18тиот век, Дени Дидро, тврдел дека најдобрата драма е онаа која предизвикува најголема емоционална реакција кај гледачите, а дека степенот на предизвиканата емоција е детерминиран од тоа до кој степен е создадена илузија за реалноста. Тој смета дека драматичарот треба да ги слика „несреќите кои не опкружуваат“ на „сцената која е исечок на стварноста“, со

актери кои носат „вистински костим“ и кои изговараат „дијалози сообразени со дејствијата“¹³⁵. Во ваквата „илузија на вистинското случување“ на сцената „драматичарот и актерот треба да го кријат од гледачот уделот на својата уметност како пред сцената да се издига ѕид кој ги одвојува од партерот“¹³⁶. Со тоа, Дидро ќе стане застапник на идејата за „четвртиот ѕид“, како важен елемент на реалистичниот театар, кај која сцената е третирана како соба со еден просирен ѕид низ кој гледаат гледачите, а актерите претпоставено се однесуваат како што би се однесувале во вистинска соба, без да ја обрнуваат внимание на публиката. Еден друг граѓански автор, кој бил голем поддржувач на теориите за драмата за Дидро, како и на идеите за создавањето на потполна илузија на стварноста на сцената ќе рече: „... писателот треба да ме пренесе далеку од кулисите и да постигне пред моите очи да исчезне секако изигрување на актерите и целиот театарски апарат, ништо да не ме потсети на нив, ни еден единствен пат за време на целото траење на драмата“.

Зборувајќи за театарската сценографија, основоположникот на натуралистичкиот метод, Емил Зола, ќе напише: „Зарем театарот не дава непрекинат опис и тоа поточен и повозбудлив отколку тој на романот? Велат, декорот е само насликано платно; точно, но во романот има уште помалку: испишана хартија, па сепак, се создава илузија. После оние сценографии, толку впечатливи и така изненадувачки вистинити, кои од скоро ги гледаме по нашите театри, никој веќе не може да одрече дека на сцената може да се произведе реален амбиент“. „Мајнингенците“, од кои во еден период од својата работа бил инспириран и Станиславски, ја создавале сценската илузија со деталните, археолошки автентични репродукции на локациите каде се одвивало дејствието и реалистичноста на нивните масовни сцени. Антоан тврдел дека на сцената се мора да биде вистинско – како однесувањето и зборувањето на актерите, така и претставениот простор со вистинските ѕидови, врати, вистинска месарница во која висат говедски полутки и трпезарија во која се јаде вистинска супа. Крајната цел на ваквата сценска илузија на натуралистите била поставување на „вистински

¹³⁵ Čezare Molinari “Istorija pozorišta”, Vuk Karadžić, Beograd, 1982, str. 232

¹³⁶ Deni Didro, „O dramskoj poeziji“, 1758; prevod Radmila Miljanić, Beograd, „Rad“, 1964; цитирано во Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga 1, str. 438

личности во вистински декор“ во кој „физиолошкиот човек ќе биде детерминиран од средината чијшто производ е и самиот“¹³⁷.

Ролан Барт го воведува терминот „ефект на реалност“ (reality effect, effect of reality) кој се однесува пред се на литературни текстови, а со него го означува *„искusstвото на реалност, кога читателот/гледачот го има чувството дека присуствува на претставуваниот настан, дека се пренесол во симболизираната стварност и е исправен не пред уметничка измислица и нејзината естетска репродукција туку пред вистински настан“¹³⁸*. Освен задоволството на идентификацијата, ефектот на реалност на читателот/гледачот му делува смирувачки зашто претставениот свет потполно одговара на неговите идеолошки шеми за реалниот свет, шеми којшто се претставени како природни и општовалидни. Ханс Тис Леман заклучува дека традиционалниот Западен театар може да биде дефиниран, пред се, *„како творба на илузијата чија основна тенденција е „ да конструира фиктивен космос и да дозволи сцената да претставува/биде Свет, апстрахирана, но наменета за имагинацијата на гледачот да следи и да ја дополни илузијата... За ваквата илузија е потребно да кон она што го перципираме на сцената може да се однесуваме како кон „свет“, т.е. како кон еден тоталитет“*. Тргувајќи од целосноста, илузијата и претставувањето на светот како нераздвојни во моделот на „драма“; обратно, овој театар, низ својата форма, повратно ја наметнува целосноста како модел на реалното“¹³⁹. Брехт, во својата критика на илузијата на реалистичниот театар вели дека *„да си реалист означува исто така, а можеби и единствено тоа, да си запознаен со естетските постапки кои се користат за одгатнување на реалното. Ете зошто првите повици на реалистите се да се востанови театарот во неговата реалност на театар“¹⁴⁰*.

¹³⁷ Исто

¹³⁸ Roland Barthes, "The Reality Effect"; *The Rustle of Language*, translation Richard Howard; Oxford: Blackwell, 1986, p. 4

¹³⁹ Hans- Thies Lehmann "Postdramatic Theatre", p. 33

¹⁴⁰ Бертолт Брехт „Размисли върху театъра и литературата“ (избрани творби в четири тома); Народна култура, София, 1985, стр. 129

II.6. Објективност

Силвио Д' Амико споредувајќи ги поимите „драма“ и „конфликт“ пишува *„драма го нарекуваме она дело во кое литературното прикажување на судирот (судирите) има вистинска сценска форма од која авторот (поетот) навистина исчезнува за да ги остави неговите ликови да зборуваат и да дејствуваат со помошта на дијалогот како единствено изразно средство. Техничкиот именител својствен на драмата е токму во таа „привидна објективност“. Би можело да се каже дека драмскиот вид настанува, повеќе или помалку, со бавно и постепено одвојување на дејствието „само по себе“ од коментираниот епско раскажување“*¹⁴¹. Со други зборови, драмата претставува еден вид „објективизирано дејствие“, а театарот негов материјален и сетилен израз.

Кај античкиот театар оваа „објективизација“ се огледувала во завршеноста на дејствието и неговата последователност која доаѓала од законите на „веројатноста и нужноста“. Завршеноста на драмското дејствие се однесувала на потребата тоа да има свој почеток, средина и крај, кои ќе бидат логично поврзани во една целина, зашто *„добро склопените фабули, не треба да почнуваат со било што и да завршуваат било каде, туку треба да се користат со поставените правила“*. При тоа, исто така, било важно расплетот на дејствието да се развие од самото дејствие, а не како резултат на поетската волја. Резултатот од овие барања е т.нар. „единство на дејствието“ кој ќе биде доведен до техничко совршенство во „формулите“ на мелодрамата, водвиљот и „добро скроената драма“ во 19тиот век.

Ренесансната сцена го дава моделот на западниот реалистичен театар (кој во 20тиот век ќе се одрази и во киното и телевизијата) – конечен свет кој е повеќе или помалку затворен во себе, омеѓен со границите на порталот во кој дејствуваат ликови, кои, кога не се на сцената се никаде, не постојат¹⁴². Театарот на

¹⁴¹ Silvio D' Amiko, "Povijest dramskog teatra", Nakladni zavod MH, Zagreb 1972

¹⁴² Литературниот теоретичар Петер Сонди (Peter Szondi, 1929-1971) во своето капитално дело „Теорија на модерната драма“ (Theorie Des Modernen Dramas 1880-1950) вели дека *„Драмата на новото време настанала во ренесансата... Човекот, во некоја рака, во драмата влегол како „човек меѓу останатите луѓе“... Целата драмска тематика е формулирана во сферата на ова „помеѓу“... Јазичниот медиум на овој меѓучовечки свет бил дијалогот. Исклучителното владеење на дијалогот, т.е. меѓучовечкото искажување во драмата, го отсликува фактот дека драмата се состои само од репродуцирање на меѓучовечките односи, дека го познава само она што се наоѓа во*

натурализмот, во својата фасцинација од позитивистичкото движење и научните достигнувања на 19тиот век, се стреми на сцената да ја постигне онаа објективност на ликовите и средината која ја има во реалистичниот роман (на Балзак, на пример), применувајќи научни методи врз театарското творештво, особено во делот на драмата, сценографијата и актерството¹⁴³. Целта на драмите на „докторот“ Чехов била крајната објективност во прикажувањето на светот и животот онаков каков што е, а улогата на драмскиот автор да биде „непристрасен сведок“, а не судија на своите ликови, слично на специјалистите во било која област: „... За хемичарот нема ништо нечисто на земјата. Писателот треба да биде објективен

таа сфера.... Драмата е во себе затворена, но слободна ... Драмата е апсолутна. Таа не познава ништо друго освен себеси ... Драмскиот писател е отсутен во драмата. Тој не зборува, но воспоставил искажување. Драмата не се пишува, туку се поставува.... Драмата му припаѓа на авторот само како целина и таа релација за неа како дело не е суштинска. Истата апсолутност драмата ја покажува во однос на гледачот.... Односот гледач- драма го познава само потполното раздвојување и потполниот идентитет, но не и проникнувањето на гледачот во драмата или обраќањето на драмата кон гледачот. Сценската форма која за себе ја создала драмата на ренесансата и класиката е многу критикуваната „сцена- кутија“ која е единствено адекватна на апсолутноста на драмата ... Таа не познава премин (да речеме, скали) кон гледалиштето, како што ни драмата не се одделува скалесто од гледачот. Таа станува видлива за гледачот, станува егзистентна, дури со почетокот на драмската игра, често откако е изговорен првиот збор: на тој начин изгледа дека ја создала самата игра. На крајот на чинот, кога завесата ќе падне, таа повторно му бега на погледот на гледачот.... Рампата која ја осветлува има за цел да создаде илузија дека драмската игра на сцената сама се снабдува со светлина. И актерската уметност во драмата е насочена кон нејзината апсолутност. Односот актер- улога не смее во никој случај да биде видлив, туку актерот и драмскиот лик мораат да се спојат во драмски човек.... Драмата е примарна. Таа не е секундарно прикажување на нешто (примарно), туку се прикажува самата себе, е таа самата. Нејзиното дејствие, како и секоја од нејзините реплики е „изворна“, се реализира во своето извирање“. (Peter Sondi “Teorija moderne drame”, Lapis, Beograd, 1995, str. 13-15)¹⁴³ „Работата на романописецот е работа на научник – социолог и психолог. Неговата главна цел е вистината. Како и научникот, тој делува раководејќи се од однапред поставена хипотеза и применува начела изведени од неа врз одбраниот случај.... Така тој станува пионер на науката која му отвора нови патишта на знаењето. Уметникот ги одредува своите почетни услови и појдовни точки, како што тоа во лабораторијата го прави научникот. Откако така ги поставил работите, зема просто улога на набљудувач... Кога драмата ќе биде само реална и логична приказна, ќе имаме потполна анализа: ефикасно ќе го анализираме двојното дејство – на ликовите врз дејствието и на дејствието врз ликовите“(Naturalizam u pozorištu” од книгата “Eksperimentalni roman”, 1881, str. 593)

„Ја поставив драмата во една соба, мрачна и влажна, за да не се загуби реалноста и присуството на злата судбина; ... непрекинато настојував да го доведам амбиентот во совршен склад со животните преокупации на моите ликови, така што да тие пред гледачите не играат, туку живеат. Признавам, сметав и со право, дека внатрешната сила на драмата ќе го надомести отсуството на заплетот и вообичаените подробности“ (Emil Zola, predgovor “Terezi Raken” 1873; цитирано во Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga 2, str. 568)

„... тој не оправдува, но и не обвинува, зашто тој ги отфрлил самите тие поими, па се ограничува на прикажување на случки во развој, укажувајќи само на поттикот за таквиот акт и неговите последици“ (August Strindberg (1849-1912) “O modernoj drami i modernom pozorištu” (1902) од книгата Toby Cole “Playwrights on Playwriting” (London, 1960), str. 33)

како и хемичарот; тој треба да се откаже од секојдневната субјективност и да знае дека и купот ѓубре игра улога достојна за почит и дека злите страсти се исто така присутни во животот како и добрите¹⁴⁴.... Работата на писателот се состои само во тоа да покаже кој, како и под какви околности зборува или мисли за Бог или за песимизмот. Уметникот не треба да биде судија на своите личности и на она што тие го зборуваат, туку само непристрасен сведок..¹⁴⁵“ Чехов во интимноста на неговите драми навестува еден театар во кој гледачот ќе биде поставен во позиција на „воајер“ во светот на некои луѓе (на пример домот на Прозорови во „Три Сестри“), чиј еден дел од животот се одвива пред нас што природно го доближило до Станиславски и неговиот „психолошки реализам“.

Натуралистичката претстава претендира да е самата стварност, а не нејзината уметничка претстава¹⁴⁶. Според Пави (Pavis) натуралистичката естетика тврди дека се ослободила од условноста, додека, всушност, зависи од неа бидејќи гледачот има потреба од таа двојна игра на илузија/отсуство на илузија за да се идентификува со претставеното и да извлече од него задоволство. „Најреалистичен или најнатуралистичен е оној текст кој најдобро се служи со уметничката условност неопходна за неговото создавање“¹⁴⁷. Применето на определувањето на реалистичниот театар, тоа би значело дека тој претендира на објективност, која е на некој начин „умерена“, политички коректна, која честопати не се поклопува со вистинската стварност, туку ја прикрива¹⁴⁸.

¹⁴⁴ Писмо до Марија Киселева, 14 јануари 1887, “Letters of Anton Checkov to His Family and Friends” The Project Gutenberg EBook, September, 2004

¹⁴⁵ Писма до Суворин 30 мај 1888 и 27 октомври 1888, “Letters of Anton Checkov to His Family and Friends” The Project Gutenberg EBook, September, 2004

¹⁴⁶ Ваквата естетска ориентација ја сретнуваме, во една модифицирана форма и кај „авангардните форми“ од 1960те како хепенингот и перформансот. Една од основните карактеристики на перформансот е „употребата на реалноста во еден креативен контекст ... Кај перформансот честопати предмети на самата уметност се реалноста и околината на уметникот. Интензификацијата на реалноста значи: засилено набљудување и врамување на дневниот живот и експозиција на ненормалните појави ...“ (Вини Кајзер, „Уметничката креација во видео- уметностите и перформансите“; во *Панорама на естетичките идеи од втората половина на 20от век*; избор Георги Старделов и Кирил Темков, стр. 254-257)

¹⁴⁷ Патрис Пави, „Речник на театра“, ИК Колибри, София, 2002

¹⁴⁸ Марксистичката критика на натурализмот и реализмот го вели следното: „Во уметноста подредена на државата и наредбите на политичката пропаганда како натуралистичко се отфрла она прикажување на животот, кое е, до душа, вистинито во својата фактичност, но кое би можело, по сфаќањата на контролните органи да го подрива официјалниот „keep smiling“ оптимизам, додека како реалистички, со пофалби е признаван еден таков поглед на стварноста и општеството кој со најголемо внимание води грижа да, што подоследно, се согласува со тезите на онаа пропаганда која

II.7. „Приказна“

Од античката трагедија, па се до денешните драмски претстави кои се одржуваат во институционалните театри, приказната (митосот, фабулата) е најважниот елемент на драмскиот театар. Дури и кај епскиот театар на Брехт, кој одрекува сè што припаѓа на Аристотел, приказната има голема улога, барем во оној дел кој го забавува гледачот и го држи заинтересиран за да може авторот да му пренесе и некоја порака.

Подражаваните дејствија се организирани причинско-последично во една целина која ја создава фабулата на драмата. Она што ја карактеризира фабулата е нејзината целосност (завршеност), нејзината големина, причинско-последична врска меѓу настаните, постепеното откривање на фактите (кои водат или до препознавање или до научување), драмската напнатост и на крајот ефектот на олабавување кај гледачот. Развојот на дејствието во драмата е обично организирано кон „растечки климакс“, т.е. кај секоја следна сцена, интересот расте, повеќе отколку што опаѓа. Ова се постигнува со откривање на нови аспекти на ликот или идејата, зголемување на „*суспенс*“ (suspense, тензија - нараснувачко чувство дека моментот на разрешување е сè поблиску и поблиску), преку зголемување на емоционалниот интензитет или на друг начин. Во целата драма постојат моменти на контраст или одмор (како комичните сцени во трагедиите на Шекспир) кои даваат привремена промена од доминантната линија.

Реалистичниот театар има за задача на најдобар можен начин да ја пренесе таа фабула до гледачите. Мајсторијата (занајтот) на драматичарот, но и на режисерот, актерот е да го распределат дејствието, кое е веројатно и возможно, на најдобар можен начин во времето, но така што да не се намали драмската напнатост. На тој начин се задржува вниманието на гледачот и неговиот интерес.

треба да ја илустрира, за што поверно ја опише владејачката конвенција за реалноста, која не секогаш се поклопува со вистинската стварност, туку најчесто срамежливо ја прикрива. Таму каде што оваа конвенција за стварноста, во крајна линија, успеала да ја сокрие правата вистина и ја заменила со систем на идеолошки фикции, ваквиот славенички и апологетски реализам може да биде само верно прикажување на фиктивни реалности; прашањето на егзистенцијалните вредности и историската вистина, тука се повлекува пред барањата на патриотската слаткоречивост и пропагандната целисходност“ (Карел Тајге „Реализам“, 1950; цитирано во Sreten Petrovic, “Marksizam i književnost”, Prosveta, Beograd, 1983, str. 329-330)

Многу често во колоквијалниот јазик, спротивставениот термин на драмата е „досадно“. Тоа се случува кај театар кој не успева да го задржи вниманието на гледачот, најмногу заради слаба фабула. Брехт тврди дека театарот пред се треба да има забавна функција, па потоа поучна. Заради тоа неговиот театар во голема мера се потпира на приказната, која, колку и да е предадена со епски елементи, сепак ја задржува својата конзистентност и релевантност во целокупната конструкција на претставата.

II.8. Идентификација и сочувствување

Овие два термина се однесуваат на односот кој гледачот треба да го има кон прикажаното пред него сценско дејствие и ликови, па затоа најдов за сходно да ги ставам во еден дел. Уште Аристотел инсистира на тоа дека трагедијата треба да доведува до „катарза“, односно да предизвикува кај гледачот чувство на страв и сожалување од кои низ катарзата треба да се прочисти. Овој концепт на т.нар „Аристотелов театар“ не е оспоруван, барем во официјалната театарска пракса во Европа, сè до појавата на Брехт, кој апелира за поголемо учество на разумот во театарското доживување. Така се формираат два генерални „става“ во однос на публиката кога се работи за влијанието кое театарот го има врз неа. Помеѓу овие две позиции кон гледачот, во текот на историјата се промениле многу гледни точки, кои клонеле, најопшто кажано, ту кон страната на „емоцијата“, ту кон страната на „разумот“.

Терминот „катарза“ добива своја модификација во формите на граѓанскиот театар на 18-от и 19-от век кај кои доминираат сентиментализмот и сочувствувањето, воздишките и солзите кои станале белег на новата граѓанска чувствителност која Дидро ја претставува во своите теории за новиот театар: *„О, драмски поети! Вистинскиот аплауз кон кој треба да се стремите, не е она удирање со дланките кое после некој звучен стих одеднаш ќе грмне, туку тоа е*

длабоката воздишка, која после напнатоста на долгото молчење, од душата се откинува и на душата, олеснување и дава“¹⁴⁹.

Во реалистичниот театар, актерот е најважниот елемент, кој со својата природна и реалистична игра, успева да го натера гледачот да се соживее со ликот и на некој начин да ја преживее неговата драма. Иако уште Дидро и Лесинг имаат свои теории за актерството, Станиславски е оној кој ја формулира уметноста на актерот во метод со помошта на кој актерот ќе успее да се соживее со ликот и на тој начин да го натера и гледачот да го доживее неговиот внатрешен свет. Постапката со која актерот го постигнува тоа ја нарекува „преживување“ на минати настани, емоции и страсти од личниот живот кои соодветствуваат со оние на толкуваниот лик, а начинот на кој го постигнува тоа е низ свесна психотехника која ја стекнува во процесот на образование и пробите. Станиславски верувал дека доколку успее да создаде „вистинитост на страстите и веродостојност на чувствата“ дека ќе успее истите да бидат пренесени врз гледачот во текот на претставата со што тој ќе биде вовлечен во драмското дејствие. Многу театарски творци од 20тиот век ја оспоруваат оваа теорија на Станиславски за „емпатијата“ на театарскиот гледач.

II.9. Конвенција и техника

Иако има тенденција да го претставува „самиот живот“ наместо да биде уметничко дело, реалистичниот театар е потчинет на театарските конвенции. За да се биде вистинит на сцената треба да се создаде „илузија на вистинитост“, а најреалистично е она дело кое „најдобро се служи со уметничката конвенција за неговото создавање“. Театарските конвенции постојат уште од античкиот театар каде условите на самата изведба во пространите амфитеатри ја одредувале формата и стилот на дијалогот, па сè до реалистичниот театар на 20-от век, каде идејата за „четвртиот сид“ е нарушена од театарската конвенција која вели дека гледачите сепак треба да го видат и чујат она што се случува на сцената и дека актерите не

¹⁴⁹ Deni Didro, „O dramskoj poeziji“, 1758; prevod Radmila Miljanić, Beograd, „Rad“, 1964; цитирано во Zdenko Lešić „Teorija drame kroz stoljeća“ - knjiga 1, str. 431

треба да ѝ вртат грб на публиката. Што се однесува до техниката, уште самиот Аристотел зборува за аспектот на „занаетчиството“ во пишувањето на трагедиите, а 18-от век ги професионализирал драматургијата и актерството.

Францускиот театарски критичар од 19-от век, Франсиск Сарсе, кој бил еден од главните заговорници на „театралноста“ на театарот во кој конвенцијата е „суверена владетелка“, тврдел дека „публиката многу повеќе држи до конвенциите кои самата ги создала отколку до вистината“. А Александар Дима – синот, восхитувајќи се на уметноста на Скриб во создавањето на неговите „добро скроени драми“, тврдел дека „техниката во театарот е толку значајна што понекогаш се случува да ја збркаме со уметноста“.

Идејата за театралноста и условноста на театарот е прифатена и развиена до автентичен театарски израз од страна на голем број творци на т.нар. „историска авангарда“ на 20-от век како Мејерхолд, Пирандело, Вахтангов, Брехт, Жари и други.

II.10. Институционалност

Реалистичниот театар е синоним за традиционалниот „мејнстрим“¹⁵⁰ театар кој припаѓа на големите, етаблирани и масовно посетени театарски институции, независно дали се нарекуваат „народни театри“, „репертоарни театри“ или „државни театри“. Ваквата своја позиција тој ја должи пред сè на демократизацијата на театарот во 18-от и 19-от век преку популарните форми на мелодрамата, водвиљот и „добро скроената драма“, кои без грешка допирале до публиката. Дури и во случаите кога се работело за театри кои сакале да претставуваат тематски посериозни драмски дела („оф- Бродвеј“, МХАТ и други),

¹⁵⁰ „Мејнстримот“ (mainstream) ја претставува заедничката, општата мисла на мнозинството. Тој ја вклучува целата популарна култура, како и медиумската култура, која најчесто се распространува преку масовните медиуми. Опозицијата на „мејнстрим“ културата ја претставуваат „субкултурите“ (subcultures), „контракултурите“ (countercultures), култовите, како и жанровите (во фикцијата). Колку и да се чини дека е така, сепак, мејнстримот е далеку од тоа да биде кохезивен. Поточно би било да се тврди дека концептот претставува културна конструкција.

театарот, сепак, имал функција на институција за масовна забава (улога која подоцна ја преземаат киното и телевизијата).

Реалистичниот театар, бидејќи мејнстрим театар, е ориентиран кон интерпретација на претходно напишани драми, па така честопати во колоквијалниот говор се губи границата помеѓу поимот театар и драма¹⁵¹. На тој начин во реалистичниот театар, естетските квалитети на театарот како театар – сегашноста на самата изведба, гестовите и движењата на изведувачите, формалните структури на јазикот – одат на заден план. Историски погледнато, формите кои се занимаваат токму со овие елементи кои реалистичниот театар ги занемарува, се оние кои стојат надвор од официјалните институции – таков е случајот со италијанската „комедија дел арте“, така е и со театарската авангарда од почетокот на 20-от век, како и со авангардата на 60-те години на минатиот век.

Ваквата институционалност на театарот, бара и специфична организациска структура, која ги опфаќа, пред се, производството и финансирањето, а која во повеќето театри во Европа и Америка се дефинирала во 18-от и 19-от век. Покрај овие театарски институции, во почетокот на 19-от век, се појавуваат и образовни институции кои подготвуваат професионален кадар – актери, драматичари, режисери – кој треба да ги исполни барањата на овој мејнстрим театар. Еден од најпознатите модели за ваква соработка помеѓу професионална театарска институција и образовна институција е Московскиот Уметнички Театар (МХАТ) со своите актерски „студија“.

II.11. Заклучок за реалистичен театар

Од овие теоретски осврти врз драмскиот театар, кои засегаат различни негови аспекти, можеме да одделиме неколку појдовни точки кои ќе ја формираат неговата проширена дефиниција и истовремено ќе ја дадат термилошката база врз основа на која ќе може да ги опишуваме, разгледуваме и анализираме неговите

¹⁵¹ Во англиското говорно подрачје може да се чуе фразата „I’m going to see a play“. („Одам да гледам драма (пиеса)“).

форми и одделни елементи. Според тоа, реалистичниот театар го опишуваме како репрезентација (претставување, прикажување) на личности и настани на сцената, кои припаѓаат на некоја претходно постојна реалност, било таа да е актуелна, историска или фиктивна, а која е пренесена преку конкретно драмско дело – драмски текст. Во таа смисла, овој театар претставува имитација на дадената реалност низ дејствијата и приказната. Тој се базира на верувањето дека оваа имитација е можна во рамките на логосот кој е претставен низ пишан и изговорен од актерите текст. Имитирајќи ја реалноста, драмскиот театар создава светови кои се целосни и тотални и кои имаат за цел кај гледачот да создадат илузија за некаков модел на реалноста кој е завршен и конечен. Реалистичниот театар е „главен“ (мејнстрим) театар кој е институционализиран, професионално диференциран и кој се базира на традиционални социјални и културни конвенции.

ГЛАВА III

ЕСТЕТИЧКИ АСПЕКТИ НА РЕАЛИСТИЧНИОТ ТЕАТАР

Во оваа глава ќе ги разгледаме елементите на реалистичниот театар, имајќи ги во предвид историските, теоретските и терминологските определувања кои ги дадовме, а со цел да навлеземе подлабоко во нивните естетски аспекти.

III. 1 Драмата во реалистичниот театар

Како што веќе споменавме, реалистичниот театар е скоро по правило „драмски театар“, односно театар кој се базира на драмски текстови. Уште од Аристотел е воведено правилото дека драмата треба да претставува завршено

дејствие¹⁵² кое има свој почеток, средина и крај и во кое настаните следат некој логичен причинско- последователен ред. Настаните се подредени така што постепено ја развиваат „приказната“ пред гледачот, откривајќи се во определено темпо, што од своја страна води до растење на драмската тензија, која во еден клучен (кулминациски) момент е доведена до точка на „експлозија“, после која нештата добиваат своја логична разрешница, а гледачите емоционално задоволство од виденото/чуеното. Овој драмски модел доживува свои модификации и подобрувања низ вековите, но во голема мера останува непроменет и до ден денес, барем што се однесува до оној театар кој го нарекуваме „реалистичен“. За да ги забележиме промените кои ги доживува моделот, драмата ќе ја разгледаме по одредени параметри.

Идејата за „илузијата“ на сцената која треба да има своја емоционален одраз кај гледачот ја води драмата во насока на тоа за настаните веќе да не се зборува или да се соопштуваат (како во античката трагедија), туку тие да се одигруваат пред очите на гледачот. На тој начин, емоционалното дејство на драмата врз гледачот ќе биде поголемо, со што ќе се исполни барањето за создавањето на однос помеѓу сцената и публиката.

Големите општествени, економски, политички и културни промени имале свој одраз и во драмата. Таа веќе не се случува во апстрактни, непроменливи средини кои немаат никаков контакт ниту влијание врз драмското дејствие, како што е тоа случај со класичната драма, туку се лоцира во познати амбиенти од стварниот живот, кои гледачите можат да ги препознаат и во кои можат да се видат себеси. Барањето за ваков тип на „просторен реализам“ доаѓа од сфаќањето дека човекот е продукт на својата средина со која се наоѓа во динамичен однос на прилагодување/судир. Ваквата тенденција во еден момент добива екстремни димензии кога авторите замислуваат дека можат на сцената да претстават едно „парче живот“, што брзо е напуштено во полза на зголемувањето на „играта“ помеѓу драмската реалност/условност.

¹⁵² Под „дејствие“ не се подразбира само конкретен физички израз на некаква акција, туку и сите дијалози, мисли, емоции и слично.

Долго време драмските ликови биле дефинирани само преку нивните должности, гревови и еднострани мотивации. Потребата од поголем допир со стварноста во театарот, довел до тоа ликовите на сцената да почнат да се дефинираат преку други нивни карактеристики – нивните лични желби, стремежи и страсти, како и чувството на општествен долг, понатаму преку нивните секојдневни активности, како и нивната класна, политичка и идеолошка припадност. За разлика од класичните кои биле идеализиран производ на страста или должноста, современите ликови се „исткаени од колебања“, лични или типични за средината на која ѝ припаѓаат и токму во таа нивна несовершеност гледачот го наоѓа просторот за идентификација и авторефлексija.

Со зголемувањето на техничките можности на театарот во делот на создавањето на поголема и поточна илузија на реалноста, драмата започнува да користи средства и постапки кои излегуваат од нејзините рамки и влегуваат во сферата на другите уметности или области. Така, фасцинацијата со можностите на романот, особено во реалистичното сликање на средини и карактери, довело до привидно „разводнување“ на драмското дејствие во, на прв поглед, непотребни детали, како и до една поинаква употреба на драмското време (на пример, поминува една година меѓу чиновите). Понатаму, појавата на технологии како фотографијата и киното, кои предложиле еден нов, репродуциран и монтиран однос кон стварноста, довеле до тоа драмата да ја напушти својата линеарна структура и да воведува елементи кои претходно биле карактеристични за други жанрови, неспоиви со драмскиот. На тој начин, настојувањето на реалистичниот театар, да ја опфати стварноста што пошироко и што поцелосно, овозможило излегување на драмата од своите традиционално дефинирани граници. Од друга страна, со развојот на репродуктивните технологии, се појавила и потребата за драматичарот – занаетчија, кој, подражавајќи на нив успева да создаде една претстава за стварноста како за повторлива.

III. 2 Актерот на реалистичниот театар

Поминуваат многу векови пред да се промени сфаќањето дека добрата драма функционира и само ако се чита, а дека актерите внесуваат во неа непотребни и неприродни гестови и интонации. Во периодот кога граѓанството е опседнато со тоа на сцената да гледа реалистични препознатливи средини во кои се развиваат актуелни теми претставени низ драмите на ликовите во кои секој може да се препознае, се појавува потребата од некој кој ќе го позајми своето тело и глас, да биде некој друг со кој публиката ќе може да оствари жива врска, како со човек од крв и месо кој ги споделува и разбира нејзините проблеми. Тогаш на сцената настапува „неговото величество“ актерот кој ќе стане основниот елемент во естетиката на драмскиот реалистичен театар. Зашто, ако до тој момент, публиката се задоволувала со тоа да ја чуе драмата на ликовите, совршено декламирана и „гестикулирана“ од актерот- рецитатор, сега имала потреба таа драма, да ја види, чуе и пред сè, да ја почувствува како своја. А како најдобро ќе ја почувствува освен преку некое друго човечко суштество кое има слични физички карактеристики како него, кое се однесува како него, мисли како него, чувствува како него, страда како него и преку кое, во тие неколку часа на сцената го гледа својот живот. На тој начин живиот актер и неговата физичка присутност на сцената се наметнале како основен предуслов за постигање на толку бараниот реализам на сцената. Актерската уметност на интерпретација на драмскиот текст постепено се претворила во уметност на живото и вистинско постоење на актерот во рамките на драмскиот свет создаден од авторот преку неговите ликови. Актерот станал оној кој дава „легитимитет“ и „реалитет“ на замислата на драмскиот автор и преку кој авторот ги комуницира своите идеи со публиката.

Природно се појавиле прашањата за „природноста“ на актерот во неговото сценско постоење, која е во пропорционален однос со степенот на „реалност“ и „вистинитост“ на драмата перципирана од гледачот. Со други зборови, правилото на реалистичниот театар е „што поприродна глума, тоа пореалистичен и вистинит впечаток“. Следствено на тоа се појавиле (и сè уште се појавуваат) теории кои се обидуваат да дадат рационална, методолошка рамка на актерската уметност, чија

основа, од своја страна е да „пренесува“ емоции од сцената кон гледачот. Во контекст на начинот на кој тоа се прави, се одделуваат главно две струи и тоа една која тврди дека актерот мора да го почувствува тоа што го пренесува, за да може да достигне до гледачот (Лесинг) и друга, која тврди дека актерот треба студено и рационално да ги претставува само надворешните знаци на чувството, од кои гледачот нервно- моторно ќе произведе емоција (Дидро). Сите истражувања во оваа област повеќе или помалку клонат кон една од овие две крајни теории, а најдалеку од сите стигнал Станиславски кој „природноста“ на актерот ја гледа во контекст на неговото зголемено познавање за себеси и свесното и целенасочено воспитување и тренирање на мислата, волјата и физикусот низ ригорозен и продолжителен (life long) систем на вежби.

III. 3 Стварноста на сцената

Уметноста на сцената (сценографија, сценски дизајн) се појавила од ренесансната потреба за создавање на еден вид „уметничка стварност“ која има однос кон природната стварност, но не се однесува кон неа како кон репродукција, туку поскоро како кон нејзина „модификација“. Во моментот кога театарската сцена се одделила од театарската зграда како автономен елемент и театарот се одделил од својата чисто ритуално- општествена функција и станал место каде од креативниот натпревар помеѓу уметникот и Природата се раѓа „илузијата која е друга Природа“. Од воведувањето на сликарската перспектива на театарската сцена, преку рамката која го ограничува порталот и „сцената- кутија“, до сценографиите на натуралистите, кои во најситни детали ја одразувале стварноста, целта на сценографската уметност била да се одржува таа илузија на вистински свет кој се раскрива пред гледачот. На тој начин се објективизирало постоењето на една друга „реалност“ која била блиска до нашата, но, сепак, функционирала според свои правила, па се оформиле две идејни насоки од кои за едната сценската стварност требала да биде одраз на „стварната“ стварност, а за другата, сценската стварност треба да се одразува исклучиво себеси, односно, своите можности,

условности и конвенции. На тој начин и се појавиле две струи или два правци во сценската уметност – реализам и формализам. Нивниот конфликт е разрешен со раширувањето на границите на драмата и театарот вон нивните традиционални рамки и стремежот тие да го претстават светот во неговата севкупност – на макро, и микро ниво (внатрешниот живот на човекот), како и со појавата на новите репродуктивни технологии кои до некаде преземаат дел од функциите кои ги имал театарот и нудат еден поинаков, „мултиперспективен“ поглед на светот.

III. 4 Режија – ја има ли воопшто?

Функцијата на режисерот во реалистичниот театар е одразена во мислата на Станиславски (или Данченко) „режисерот треба да умре во актерот“. Останува нејасна и повеќезначна улогата на овој „творец“, кој во театарот се појавил релативно доцна (почетокот на 20ти век) и чија првична функција била да ги организира, подреди, усклади елементите на театарот – драмата, актерската игра, сцената, музиката, звуците, светлото – во една кохерентна целина, уметничко дело, што на некој начин претставувало продолжение на функцијата што ја имале неговите претходници¹⁵³. Ако во реалистичниот театар, актерот претставува директно отелотворување на ликовите кои ги создал драмскиот автор, а кои ја претставуваат неговата замисла или идеја за светот, која актерот ја пренесува врз публиката, тогаш каде е местото на режисерот? Дали неговата функција е чисто организаторска или можеби има некое подлабоко, скриено значење? И зошто, кога веќе го создал, реалистичниот театар толку се труди да го прикрие, како некој агент кој делува „од внатре“. Дали можеби за да го сокрие фактот дека претставата која сака да ја создаде за тој самостоен свет на сцената е лажна и дека на секој свет му треба творец кој од сите елементи ќе создаде една целина? Можеби драмата не сака да го изгуби приматот кој го имала ставајќи се во графата „еден од елементите“ на

¹⁵³ Претходници на денешниот режисер се „дидаскалос“ во Античка Грција, „meneur de jeu“ во средновековниот театар, како и „церемонијал мајсторот“ во класичниот и барокен театар. Режисерот како одделна функција и професија се појавува дури кон крајот на 19-от век со Мајнингенскиот херцог Георг II.

театарот, туку сака да ја одржи својата доминантна функција? А можеби и актерот не сака да признае дека е манипулиран, воден, обучуван, па неговата природност и вистинитост треба да бидат последица од некаков талент, а не од некој кој во позадина ги „повлекува конците“.

Функцијата на режисерот во реалистичниот театар и до денешен ден останува не до крај дефинирана, за разлика од режисерот кај оние театарски практики кои претендираат за поголема апстракција и изместување од реализмот, напуштање на драмските аспекти за сметка на телесните, визуелните или вокалните, кај кои функцијата на режисерот се приближува до онаа на сликарот, кореографот, скулпторот¹⁵⁴. Станиславски нуди една дефиниција на режисерот како педагог, кој треба да го обучи актерот, не само во тајните на техниката, туку и да го натера да погледне длабоко во себе „да ја запознае уметноста во себе, а не за себе“. На тој начин, режисерот ја презема идеолошката или месијанската улога да биде еден вид на водач, гуру, ментор, не само во уметноста, туку и во животот, кој менувајќи ја личноста на актерот, го менува и општеството.

ГЛАВА IV

ИСТОРИСКО -ТЕОРЕТСКИ ОДРЕДНИЦИ НА ТЕЛЕВИЗИСКАТА ДРАМСКА СЕРИЈА ВО РАМКИТЕ НА ТЕЛЕВИЗИСКИОТ МЕДИУМ

Со појавата на новите медиуми - филмот и телевизијата, она што му се припишувало на театарот, како „природен“ сопатник на драмата, преминало во тие нови медиуми, кои нуделе повеќе можности за она што е иманентна суштина на драмата – објективно подражавање на светот. Театарот од уметност која твори во соработка со драмата (драмската поезија) се претворил само во медиум кој служи

¹⁵⁴ Се мисли на театарските практики на т.нар. „историска авангарда“ од почетокот до 20-те години на минатиот век, понатаму на авангардата на 60-те, како и современите практики на „постдрамскиот театар“ (Леман) кои користејќи различни средства се стремат кон потенцирање на „изведувачките аспекти“ на театарот.

за пренесување на драмите. Изневерен од страна на драмата, театарот се повлекол во нејасноста на изведбата каде бил асимилиран од страна на други уметнички дисциплини како танц, визуелни уметности, музика.

Драмата требало да го разреши начинот на своето постоење во другите медиуми. Прв на ред бил филмот кој понудил скоро исти услови како реалистичниот театар – темна просторија за проекции, филмско платно ограничено од филмскиот кадар, тишина во салата и драмска приказна која се разигрува пред очите на гледачот во продолжение од неколку часа. Се разбира, средствата кои се користеле биле други – камера, монтажа, планови – но, суштината била таа.

Во телевизијата драмата наишла на медиум кој ги променил нејзините просторни и временски параметри, така што морала и самата да се адаптира на него, но истовремено да ја задржи и основната функција, а тоа е претставување на стварноста преку подражавање на дејствија, возможни и завршени. Телевизиската серија претставува сублимат од наследените својства на реалистичниот театар, прилагодени на новиот медиум. Во овој дел ќе се занимаваме со телевизијата како медиум, неговата врска со театарот како и со позицијата и функцијата на драмата во телевизијата.

Најпрво, ќе направиме преглед на историјата на телевизискиот медиум како и на историјата на жанрот на ТВ серијата. Имајќи во предвид дека, погледнато во светски размери, американската комерцијална телевизиска програма е она најрепрезентативното до коешто, во овој момент, можеме да дојдеме, во нашето историско истражување ќе се потпираме главно на примери од американската телевизиска пракса. Теоретските аспекти на телевизијата и нејзините жанрови, ќе бидат претставени од неколку автори чишто трудови го поставуваат телевизискиот медиум во еден поширок културен, социјален и општествен контекст издигнувајќи ја до глобален феномен.

IV. 1. ИСТОРИСКИ АСПЕКТИ НА ТЕЛЕВИЗИСКИОТ МЕДИУМ

IV. 1. 1. Кратка историја на телевизијата

Пронајдокот на телевизијата е најзначајното достигнување на современата технолошка цивилизација кој засекогаш го променил начинот на перцепција на светот и мислењето за него. Во шеесетината години од нејзиното постоење, телевизијата успеала да создаде нова, глобална култура на комуникацијата. Ервин Сетл и Вилјем Лас, авторите на книгата „Сликовита историја на телевизијата“ го опишуваат ова влијание на медиумот телевизија како најголемо после пронаоѓањето на писмото: „Од сите пронајдоци кои ги обележуваат големите епохи во историјата на комуникациите, телевизијата секако важи за најголем после пишаниот збор. Телеграфот, телефонот, радиото, па дури и поштата, сето тоа радикално го менувало начинот на живот на човекот. Телевизијата го менува нашиот начин на мислење“¹⁵⁵.

Терминот „телевизија“, кој за прв пат е употребен од страна на рускиот научник Константин Перски, во неговиот труд претставен на Меѓународниот Светски Саем во Париз во 1900 година, е составен од грчкиот корен “tele”= далеку и латинскиот “video, videre”= гледам и дословно означува „пренесување слики на далечина“. Ваквата негова намена кореспондира со дамнешната желба на човекот да комуницира преку слики или „визуелни документи“, која за свој прв израз ги има сликите насликани по ѕидовите на пештерите. Пронајдокот телевизија ја надградува и усовршува оваа желба со интелектот и трудот на генерации и генерации на луѓе. Патот на оваа надградба не е праволиниски, туку се протега во временски период од повеќе од 150 години и опфаќа научници, пронаоѓачи и теоретичари од различни земји и континенти. Од „пантелеграфот“ на Италијанецот Џовани Казели, кој бил првиот кој испратил неподвижна слика преку жица од Амиен до Париз во 1862-та година, преку ротирачките дискови за „скенирање“ (расчленување) на сликата на германскиот инженер Паул Нипков од 1884-та

¹⁵⁵ Ervin Setl i Viljem Las “Istorija Američke televizije” (изводи од книгата „A Pictorial History of Television”, 1969), Univerzitet Umetnosti u Beogradu, 1978, str. 5

година, работата на рускиот научник Борис Госинг и неговиот студент Владимир Зворкин кои во 1911 година, први создаваат механички телевизиски систем за неподвижни слики, па сè до првите механички трансмисии на подвижни слики изведени од страна на шкотскиот научник Џон Баирд и американскиот пронаоѓач Чарлс Џенкинс во 1925та година и понатаму со воведувањето на електронскиот телевизиски систем, историјата на развојот на телевизијата претставува едно неверојатно патување низ мноштвото „раздвоени патишта на научното и техничко истражување, кои во 20-от век се споиле во една точка низ организиран напор карактеристичен за нашето време“¹⁵⁶. Печатарската машина го имала својот Гутенберг, телеграфот Морзе, телефонот Бел, а телевизијата е резултат на напорите на многу научници, теоретичари и пронаоѓачи, во голем временски интервал и на различни географски точки, што зборува не само за нејзината технолошка и комуникациска комплексност, туку и за еден поинаков пристап кон научната мисла и авторство во современиот свет.

Историчарите и теоретичарите на телевизијата, независно дали ја дефинираат како „новороденче на радиото“, „директен потомок на телеграфот“ или „медиум кој интегрира театар, кино и радио“, се согласни околу фактот дека телевизијата е комплексна комуникациска технологија после која „светот веќе нема да биде она што бил претходно“¹⁵⁷. Принципот на работа на телевизијата како и кај сите медиуми се базира на комуникацискиот модел „емитер – канал – примател“ (во случајов, како и кај радиото, примателите се многу, а емитерот еден). Она што ја прави специфична е тоа што за прв пат во историјата се пренесуваат слики на големи далечини. Подоцна сликите се комбинираат со звук, нешто кое претходно било домен само на радиото. Во таа смисла, сите пронајдоци кои се прават во тие век и половина од развојот на телевизијата – катодната цевка, „ротирачките дискови“, електромагнетните бранови, кинескопот, „етерот“ и други - до формата која ја познаваме денеска, се однесуваат на подобрувањето на оваа комуникација во делот на квалитетот на пренесената слика, брзината и надминувањето на пречките при преносот и слично. Во телевизиската технологија се вградени некои

¹⁵⁶ Пак таму

¹⁵⁷ Пак таму

од најсмелите идеи и иновации на 19-от и 20-от век, обележани од две големи научни парадигми, механичката и електронската, кои оставиле свој силен печат и на создавањето на телевизиските системи, разделувајќи го нивниот развој на два периоди и тоа период на механичкиот пристап и период на електронскиот пристап кон телевизиските системи, кои, иако концептуално се разграничени, сепак, коегзистирале за извесен период, се додека механичката телевизија не била потполно заменета од електронската во 1937 година¹⁵⁸.

Со почетокот на Втората Светска Војна експанзијата на телевизијата, барем во делот на технолошките иновации и доближувањето до поголема и помасовна публика, запира. И покрај фактот што постојат некакви телевизиски активности, особено во САД во делот на образовната и забавната програма, сепак радиото останува медиумот кој ќе ја обележи Втората Светска Војна секојдневно пренесувајќи информации за она што се случува на фронтите ширум светот. Но, со крајот на војната, симболично обележан со ТВ преносот од Првото Заседание на Советот за Безбедност на ООН од Хантер Колеџот во Њујорк, телевизијата, уште поагресивно од претходно, ја започнува својата битка за доминација на медиумскиот мегдан, што за кратко време и го докажува¹⁵⁹. Гледачите се привлечени од способноста на телевизијата да пренесе слика од нешто што во моментот се случува некаде на друго место што на некој начин ја дефинирало нејзината содржина и ја предодредило насоката на нејзиниот развој. Зголемувањето на бројот на комерцијални телевизиски станици довело до поголема конкуренција и следствено на тоа ширење на програмската понуда, особено во сферата на шоу програмите, телевизискиот театар и телевизиските серии кои привлечле многу ѕвезди од Бродвеј и радиото, но и промовирале и комплетно нови лица кои буквално преку ноќ ги освоиле симпатиите на гледачите. Тоа, од своја страна,

¹⁵⁸ „Механичките телевизиски системи“ користеле механички и електромеханички уреди, како на пример „ротирачките дискови на Нипков“, за фаќање и прикажување на сликата. „Електронските телевизиски системи“ користеле уреди кои се базирале на движењето на електроните, како на пример „катодната цевка“. Електронските телевизиски системи се користат до денес. На пример, Би-Би-Си, за последен пат го користи механичкиот систем до февруари 1937г. (Peters, Jean-Jacques (1985) „A History of Television“, EBU, Switzerland, p. 4-11)

¹⁵⁹ Еден статистички податок кој зборува во прилог на тоа: после војната во цели САД имало околу 10 илјади телевизиски приемници. На средината од април 1951та година овој број изнесувал 12 милиони.

доведува до зголемен интерес на компаниите за вложување и рекламирање во овој нов и атрактивен медиум што резултира со интензивирање на истражувањата и активностите за негово усовршување. Воведувањето на колор телевизискиот систем во 1950 година¹⁶⁰ го претставува врвот на тој развој за подолг период и го означува почетокот на современата телевизија. Истовремено, станува јасно дека телевизијата веќе го претекнала радиото и ги освоила симпатиите, навиките и слободното време на луѓето.

Уште во пораниот период на технолошкиот развој на телевизијата, започнувајќи некаде од крајот на 20-те години на минатиот век, се развива односот помеѓу телевизијата и бизнисот, барем што се однесува до Америка, каде, за разлика од Европа, во која, во тоа време, државната власт имала делумна или потполна сопственост врз брановите должини за емитување, се развивал на принципот на конкурентноста на производот (програмата), што значително влијаело врз сите аспекти на телевизиското програмирање и емитување¹⁶¹. Во таа смисла, во едно вакво истражување на историјата и развојот на телевизијата, не може, а да не се спомене формирањето на големите компании како BBC во Англија во 1922 г, потоа во САД на NBC (National Broadcasting Company) во 1926 г, CBS (Columbia Broadcasting Systems) во 1929 г, како и ABC (American Broadcasting Company) во 1934 година, кои најпрво се занимавале само со радио емитувања, а денес се меѓу највлијателните телевизиски куќи во светот кои ги поставуваат техничките стандарди и телевизиските формати¹⁶² со интернационална препознатливост. Имајќи во предвид дека телевизијата е пред сè средство за масовна комуникација¹⁶³, како и технолошки изум кој постојано се усовршувал и

¹⁶⁰ FCC (Federal Commission of Communication), формирана од Конгресот на САД која претставува еден вид на регулаторно тело во областа на комуникациите, го прифаќа системот на CBS за емитување во боја.

¹⁶¹ Термините „програмирање“ и „емитување“, во англискиот технички телевизиски жаргон се преведуваат соодветно “television programming” “broadcasting”, а се користат да означат: начин на организирање на сегментите во целокупната телевизиска програма на една телевизиска куќа; дистрибуција на аудио и/или видео содржини на дисперзирана публика преку аудио- визуелен масовен комуникациски медиум (во случајов телевизијата).

¹⁶² Овие три традиционални комерцијални телевизиски мрежи, во периодот 1950-1980те доминирале со телевизијата во САД за што го добиле и називот „Големата Тројка“ (The Big Three). Со формирањето на мрежата FOX во 1986 година, овој однос на пазарот се менува.

¹⁶³ „Масовната комуникација“ (mass communication) го претставува „процесот со помош на кој човек, група или голема организација создаваат порака и ја пренесува преку некој вид на медиум до

соодветно се трошеле огромни средства за истражувања, ваквото осврнување на бизнисот како елемент кој битно влијаел на формирањето на денешната телевизија, онаква каква што ја знаеме, не само што е важно туку е и неопходно. Врската помеѓу бизнисот и телевизијата е особено важна во создавањето на т.нар. „комерцијална телевизија“ која според своите карактеристики означува „телевизија која произведува и емитува програма со цел остварување на профит“, за разлика од „јавните“ или „државни телевизии“ кои се главно финансирани од државата и чија цел не е исклучиво профит. Комерцијалниот модел на телевизија е оној кој денес има најголемо влијание во формирањето на телевизиската програма, како и врз одделните содржини кои таа ги вклучува, вклучително и на драмата, како составен и важен дел од денешната телевизиска понуда.

Уште од времето на „фонографот“ на Томас Едисон од 1877 г (далечен претходник на грамофонот), како и францускиот „кинетоскоп“ од средината на 19-от век (уред со помош на кој се снимале неколку фотографии со голема брзина, што кога се емитувало изгледало како слика во движење), луѓето ја сфаќале привлечната моќ на овие изуми. Многу брзо после нивното измислување и патентирање, иако не според замислата на нивните творци, овие новитети на технологијата започнале да привлекуваат масовната публика, која се повеќе ги напуштала театарските салони, а ги полнела биоскопите и салоните за да ги слуша репродуцираните гласови и музика на фонографот и да ги гледа подвижните слики на кинетоскопот (иако тоа во почетокот биле елементарни кадри од типот на коњ во галоп). Овие пронајдоци го поставиле почетокот на масовната забава која подоцна, со развојот на радиото и киното, а специјално со развојот на телевизијата ќе достигнат размери кои не се познати во историјата на цивилизацијата. Ваквиот тип на забава подоцна во 60-те ќе ја даде основата на поимите „популарна уметност“ и „масовна култура“, кои ќе претставуваат интерес, како за оние кои се дел од процесот на производство на овој тип на забава, така и за оние кои теоретски ќе се занимаваат со феноменот на масовните медиуми и културата која

голема, анонимна и хетерогена публика“. „Масовните медиуми“, како весниците, радиото, телевизијата и интернетот, претставуваат средства за масовна комуникација, со помошта на кои информацијата се распространува до големи сегменти од светската популација во исто време. (Pearce, K.J. (2009). Media and Mass Communication Theories. In *Encyclopedia of Communication Theory* (p. 624-628). SAGE Publications)

тие ја произведуваат и поддржуваат. Популарната култура и уметност, иако широко прифатени од страна на генералниот дел од популацијата, пред сè во технолошки развиените земји како Британија и САД, каде телевизијата и радиото како масовни медиуми биле достапни за поголем број на граѓани и соодветно напредувале во својот развој, биле честа мета на критичарите на културната критика заради масовниот карактер на медиумот. Оваа дебата е сè уште отворена и кога се однесува на драмата во телевизијата, зашто и таа, како и остатокот од телевизиската продукција, се обраќа на масовната публика и според дел од критиката, се оддалечува од она што би требало да се нарекува уметност или естетика.

Со зацврстувањето и развивањето на врската помеѓу телевизијата и бизнисот и телевизијата и забавата, се наложила потребата за воведување на стандарди и контрола на квалитетот на телевизиското емитување и телевизиската програма, така што се формирале соодветни институции (најчесто државни) задолжени за оваа дејност. Што се однесува до емитувањето и приемот на сигналот, постојат неколку системи на емитување¹⁶⁴ кои се користат во аналогната телевизија, наспроти дигиталното емитување на сигнал кое во скоро иднина треба потполно да го замени аналогното¹⁶⁵. Од друга страна, телевизиската програма, како и сите претходни медиуми (весниците, радиото) се регулирани во делот на прифатливоста и „општествената соодветност“ на содржините кои се презентираат. Оваа регулација, која е различна во зависност од законите на секоја држава поединечно, но сепак има нешто кое може да се нарече „глобален стандард“, делува пред сè во насока на сегментирањето на публиката во однос на содржините, како и во насока на структурирање на односот време/содржина. Така на пример, според овие стандарди, постојат програми кои се наменети за „сите

¹⁶⁴ Постојат три основни системи за емитување на аналогна телевизија кои се во актуелна употреба и кои претставуваат кодирани и форматирани стандарди за емитување и рецепција на земни телевизиски сигнали. Тие се NTSC, PAL и SECAM. Овие системи содржат неколку компоненти, вклучувајќи сет од технички параметри за сигналот на емитување, систем за кодирање на бојата и возможно и систем за кодирање на повеќеканален телевизиски звук (MTS). Кај дигиталната телевизија (DTV), сите овие елементи за комбинирани во единствен дигитален преносен систем.

¹⁶⁵ Овој процес има различни рокови за различни земји. На пример, САД потполно се дигитализирала во 2009. Во Македонија се планира овој процес да заврши во средината на 2013 година.

возрасти“, „за надзор од родител“ и следствено на ова се емитуваат во соодветен термин или на соодветен канал. Ваквиот начин на „ограничување“ на содржините, во комбинација со природата на медиумот и неговата комерцијална и забавувачка насоченост, во голема мера ја дефинира нејзината содржина и создава форми кои најдобро ќе одговорат на ваквите барања. Во таа смисла, телевизијата претставува комплексен систем од елементи кои се преплетуваат и влијаат еден на друг, создавајќи притоа различни комбинации.

Денешните подобрувања на телевизиските системи како дигиталниот пренос на сигналот, „високорезолуционата“ телевизија (HDTV), различните форми на „интерактивна“ телевизија, како и сè поголемиот замав кој го зема интернет телевизијата и „интернет протокол телевизијата“ (IPTV), зборува за тоа дека се отвора ново поглавје за телевизиската технологија во денешната „дигитална ера“, поглавје во кое телевизијата ја задржува својата доминација. Тоа уште еднаш ја потврдува флексибилноста на медиумот да ги апсорбира и интегрира новите научни и технолошки достигнувања со цел подобрување и прилагодување кон потребите на современото живеење.

IV. 1. 2. Историја на Македонската Радио Телевизија

Македонската радио телевизија (МРТ, поранешна МТВ и Радио Телевизија Скопје) е националната телевизија на Република Македонија, основана во 1993 година од страна на Собранието на Република Македонија.

Радио Телевизија Скопје - во периодот 1960-1962 година Радио Скопје, оформува екипа и испраќа свои работници на обука во радиотелевизиските центри во Белград и Загреб и интензивно се подготвува за освојување и на тој сегмент од радиодифузијата. На 8 април 1964 година е завршена монтажата на ТВ предавателот на објектот Црн Врв. По повод неговото официјално пуштање во работа на 5 јуни 1964 година се врши првиот телевизиски пренос во живо во Социјалистичка Република Македонија. Во текот на летото 1964 година се

реализираат директни преноси на спортски, фолклорни и забавно-музички настани од „Средбата на солидарноста”.

14 декември 1964 година се смета за роденден на скопското телевизиско студио. Од импровизираното студио (лимен хангар) во кој има две маси за спикерите и најавувачката, со една камера (и уште една резервна) од подарената англиска репортажна кола, со мобилна врска од колата до предавателот на Црн Врв, во „живо”, започнува редовното емитување сопствена програма од сопствено студио. Во 18:15 часот се емитува ТВ весник во траење од 20 минути, потоа цртан филм и детска емисија, образовна емисија, странски јазици, емисија од културата, реклами (тогашни „економско- пропагандни пораки“ ЕПП) Така, пет дена во неделата. Создадени се доволен број емисии и репортажи за предвидените термини, а детските куклени и образовните емисии се емитуваат во „живо”. Така до 20 часот, а потоа се вклучуваат во заедничката програма на Југословенската Радио - Телевизија.

Првите програми на ТВ Студио Скопје. На 16 октомври 1965 година е реализиран првиот директен телевизиски пренос од фудбалски натпревар: на Градскиот стадион во Скопје „Вардар” ја победува „Црвена Звезда” со 2:0, а преносот го коментира Атанас Костовски, во режија на Вељо Личеновски. Во есента истата година започнува двегодишна телевизиска програма за основно образование под наслов „Се рути карпа мрак” (повод се показателите од 1961 година според кои во Македонија се регистрирани 225 илјади неписмени, а од нив 70.777 до 35-годишна возраст).

Во 1965 година се пуштени во редовна работа и другите ТВ предаватели: на Туртел, Пелистер и на Мали Влај. Заедно со Црн Врв овие четири предавателни објекти се и денес базичните пунктови на телевизиската мрежа на МРТ. Во истата година се пуштаат во редовна работа и ТВ репетиторските објекти во Кичево и Куманово, како и ТВ уредот на Попова Шапка. При крајот на 1965 година телевизиската мрежа покрива 76% од територијата и 83% од населението на Македонија, што во тоа време е над југословенскиот просек. Во следните четири години (1966 - 1969) се изградени 13 нови објекти од репетиторската дифузна мрежа, како и одредени засилувања на постојните уреди.

Во 1967 година започнува засилено производство на нови емисии: дебатната едночасовна емисија „На дневен ред“; првата младинска емисија „Јас, ти, ние ...“; специјализираната емисија за сообраќај и туризам „Семафор“ започнува да се емитува двапати месечно по 25 минути; се воведува спортска емисија и емисија за армијата и одбраната; на 2 мај Телевизија Скопје ја емитува својата прва телевизиска драма „Пустина“ од Ѓорѓи Абациев, во режија на Душан Наумовски. Во летото 1968 година е снимена и првата забавно-музичка емисија на филм во боја „Охридските постели“, според сценарио на Димитрие Османли ги реализираат уредникот Димитар Масевски и режисерот Ацо Алексов.

На 27 април 1967 година (кога во Албанија сè уште нема телевизија) започнува емитувањето на 20-минутна информативна емисија на албански јазик, а на 14 април 1969 година е воведена прва информативна емисија на турски јазик. На 25 јуни 1969 година во главниот град на СФРЈ, во Белград, Телевизија Скопје отвора свое прво дописништво надвор од Македонија.

Во текот на 1970 година се воведува телевизија во боја во Република Македонија. Македонската телевизија е меѓу првите земји на Балканот што почнала да емитува сигнал во боја. На 2 август 1975 година на екраните во Македонија и во светот, за првпат од надворешен пренос, се појавила шпицата на Телевизија Скопје во боја: во новата репортажна кола е реализиран прв директен пренос во боја од Светското првенство во кајак на диви води. Во текот на оваа година на филм во боја се снима и првата играна серија за деца „Волшебното самарче“.

Во 1976 година режисерот Душан Наумовски ја реализира првата играна серија на Телевизија Скопје, работена во боја - „Пат кон иднината“. Започнува емитувањето на неколку часовната неделна емисија „Спортско забавно попладне“, во „живо“ (единствена од тој вид во ЈРТ).

Од 8 јануари 1978, телевизискиот весник прераснува во телевизиски дневник и оваа централна информативно-политичка емисија започнува да се реализира со водители. Се емитува во 20.00 часот, пет дена во текот на неделата, а во саботите и неделите се презема заедничкиот ТВ-дневник од ТВ-Белград.

На 6 март 1978 година Телевизија Скопје започнува да емитува своја Втора програма. Таа се емитува еднаш неделно, секој понеделник, а подоцна и во средите, во траење од четири часа, целосно во боја. Втората програма е алтернативна и комплементарна на Првата, со емисии од сите жанрови што се подготвуваат во двата сектора за информативно-документарни и за културно-уметнички емисии. Инаку, во другите денови и во времето кога не емитува свои содржини, на вториот канал се преземаат директно програми од другите југословенски телевизиски центри.

Од 17 февруари 1985 година во неделните претпладниња започна да се емитува и првата „отворена“ забавно-контактна емисија „Добро утро, добар ден“. На 14 мај 1985 година во големото студио во новиот Дом започнало снимањето на најголемата и најамбициозна играно-анимирана серија за деца од 31 епизода по 30 минути „Бушавата азбука“. Во истата година започнуваат активно да се вршат подготовки за воведување целодневна телевизиска програма.

Во 1986 година, без прекин на програмата, е извршено успешно пренесување на сигналот од Нерези во новиот РТВ-дом, во програма што директно се емитувала за гледачите во текот на целото деноноќие. Со натамошното техничко опремување се создаваат услови за прием и следење сателитска програма. Во пролетта 1988 година се овозможува и реемитирање при што почна првото директно преземање на вториот канал на програми од сателит. Во овој период ТВ Скопје, од име на ЈРТ, е координатор за обезбедување програми од југословенските ТВ центри за емитување преку сателитската програма „Канал на еден свет“.

На 7 јануари 1991 година Телевизија Скопје започнува да емитува програма и на својот трет канал. „Канал-3“ се емитува пет дена во неделата по четири часа, целосно во „живо“ и со повеќе содржини низ кои за првпат во програмите е применет телефонски разговор со гледачите, како и повеќе други атрактивни програмски содржини и акции со кои се анимираат гледачите. Во другите временски појаси Третиот канал е исполнет со преземена сателитска програма.

Во периодот од 1991 година, Македонската телевизија дневно емитува 73 часовна програма на своите три канали и на Сателитскиот канал. Третиот канал е формиран во 1991 г., тогаш како експериментален канал, а сега е наменет за активностите на Собранието. Сателитскиот канал постои од 2000 година и емитува непрекинато 24-часовна програма, што претставува избор од програмите на МРТ, како и оригинална програма.

IV. 1. 3. Историја и основни карактеристики на ТВ серијата

Телевизиските серии претставуваат дел од телевизиската програма, која е базирана на драмска „фикција“ и се потпираат врз продолжителната приказна која се развива во секвенци претставени од „епизоди“. За вистинска телевизиска серија се водат оние драмски производи кои следат една основна „линија на приказната“ во текот на една сезона¹⁶⁶ или во текот на целото траење на серијата, со што се разликуваат од т.нар. „процедурална драма“ кај која секоја епизода стои скоро сама за себе, а епизодите се поврзани во сезоната или целата серија со полабава „задна приказна“ (back story). Типичните претставници на телевизиските серии (како што се „сапунските опери“) се базирани на постепено развивање на приказната, за да се привлечат гледачите да очекуваат да научат повеќе со секоја епизода. За таа цел, овие серии често користат специфични „најави“ и „одјави“ (англ. “teaser sequence” и “cliffhanger”) кои претставуваат наративни и драмски средства чија цел е да го одржуваат континуитетот и да го држат вниманието на гледачот.

Телевизиските серии имаат свои претходници кои водат потекло од самите почетоци на масовната комерцијална забава во 19-от век во формата на сериски новели и комерцијален, забавен театар, а која продолжува со појавувањето на филмските серии во раниот 20-ти век. Со настапувањето на телевизијата како нов

¹⁶⁶ Во терминологијата на американската телевизиска драмска продукција, „сезоната“ ги опфаќа месеците во кои одредена серија се емитува на програмата. Традиционално, сезоната на телевизиските мрежи трае од септември до јуни, додека кабловската телевизија често има друг распоред. Една сезона од серијата може да содржи различен број на епизоди – 10, 12, 20, 24, 26 – кои, независно за каков вид на драмска серија се работи, се организирани како една целина во која еден сегмент од приказната завршува, а почнува друг кој ќе се развие во следната сезона.

медиум и неговиот подем, овие филмски серии продолжуваат да живеат на малите екрани. Форматот на телевизиската серија, каков што го знаеме денеска, всушност, потекнува од радиото, од формата на детските авантуристички серии и дневните 15 минутни програми познати како „сапунски опери“, така наречени зашто повеќето биле спонзорирани од компании кои произведувале сапун како „Колгејт – Палмолајв“ и „Проктер и Гембл“, кои биле направени така што да се обраќаат повеќе кон жените. Тие обично се емитувале од понеделник до петок во истото време секој ден. Радио серијата „Семејството Смит“ (The Smith Family) која започнала во раните 30-ти години на минатиот век се смета за „пра- прадедото на сапунските опери“. Друг пионер на дневните сапунски серии е „Светлото водич“ (The Guiding Light) која од своето прво емитување во 1937 година како радио серија, до своето последно емитување во 2009 година како телевизиска серија, имала над 15 000 епизоди. Ваквата пракса на преминување на програмата од радио на телевизија била вообичаена во тие рани години на развојот на телевизискиот медиум, зашто, во суштина потенцијалот на медиумот бил сè уште непознат, па продуцентите се држеле до радиото како сигурна сфера. Овие први серии го дале и прототипот за ликовите кои се најчесто опишани како луѓе кои страдаат, што е случај и во денешните серии, како и темите кои се црпат од актуелните социјални и економски состојби.

Другите дневни телевизиски серии како „Додека светот се врти“ (As the World Turns, 1956), „Општа болница“ (General Hospital, 1963), „Нашите најубави денови“, (Days of our Lives, 1965), „Еден живот за живеење“ (One Life to Live, 1968), „Сите мои деца“ (All My Children, 1970) и „Млади и неуморни“ (The Young and the Restless, 1973) биле популарни во 50-те, 60-те и 70-те години, а некои од нив се популарни и до денес.

Вечерните серии имаат поинаква историја, иако концептот бил релативно познат. Некаде во 60-те, телевизиската компанија „Еј Би Си“ (ABC) ја емитувала првата вистински успешна вечерна серија „Гратчето Пејтон“ (Peyton Place), популарна и кај нас, која била работена според истоимениот роман и филм. После нејзиното симнување од етер, форматот на вечерната серија останал на втор план сè до средината на 70-те, кога истата компанија одново го промовирала со комична

сапуница која се викала „Сапун“ (Soap), која и покрај контроверзната за тоа време тема (имало хомосексуален лик), била и уште е култна класика.

Ерата на „сапуниците во ударно време“ (primetime soaps) започнала да го достигнува својот врв кога телевизиската компанија „Си Би Ес“ (CBS) започнала да ја емитува серијата „Далас“ во 1978-та година. Со оваа серија се дефинирала формата на крајот на сезоната (end-of-season cliffhanger) со прашање кое останува да виси до следната, што е постапка која сè уште се користи во многу од денешните серии. Во 80-те имало и други вечерни серии како „Династија“ (Dynasty – одговорот на „Еј Би Си“ на „Далас“), „Соколов Гребен“ (Falcon Crest), „Колбиеви“ (The Colbys) – и трите емитувани кај нас – како и многу други. Сериите од 80-те завршуваат со емитување во првите години на 90-те, кога се појавува и вториот бран на серии како тинејџерската „Бeverли Хилс 90210“ (Beverly Hills, 90210), „Мелроуз Плејс“ (Melrose Place), „Централ Парк Запад“ (Central Park West) и други. Но, со крајот на 90-те, овој формат постепено се сели од ударното време во помалку атрактивен период од денот каде останува сè до средината на првата декада од 21от век, барем во САД.

Сериската наратива се сретнува и кај други видови на драма, различни од „сапуниците“. Ваквите сериски телевизиски драми како „24“, „Штитот“ (The Shield), „Бојниот Брод Галактика“ (Battlestar Galactica), „Вавилон 5“ (Babylon 5), „Империја на злото“ (Boardwalk Empire), „Декстер“ (Dexter), „Бегство од Затворот“ (Prison Break), „Херои“ (Heroes), „Твин Пикс“ (Twin Peaks), „Изгубени“ (Lost), „Шест стапки под земјата“ (Six Feet Under), „Момците од Медисон“ (Mad Men), „Игра на Тронови“ (Game of Thrones), „Озборувањата“ (Gossip Girl), „Трева“ (Weeds), „Разврат во Калифорнија“ (Californication), „Татковина“ (Homeland), „Живите Мртвци“ (The Walking Dead) и „Семејството Сопрано“ (The Sopranos). Серии како „Алијас“ (Alias), „Бафи Убиецот на Вампири“ (Buffy the Vampire Slayer), „Добрата Сопруга“ (The Good Wife), „Д-р Ху“ (Doctor Who), „Шерлок“ (Sherlock), „Менталист“ (The Mentalist), „Личност од Интерес“ (Person of Interest) и „Досиејата Икс“ (The X-Files) се наоѓаат некаде помеѓу сериската и „процедуралната“ драма, бидејќи истовремено имаат по еден нов случај, по една нова приказна која се разрешува на крајот на секоја епизода, но исто така имаат и

една „над- мистерија“ која се провлекува и добива фокус низ епизодите во една сезона или во цела серија. Во американската телевизиска продукција и дистрибуција, сериите во кои доминира континуираната приказна се помалку „на цена“, зашто не поминуваат добро на репризите. Исто така форматот бара епизодите да бидат емитувани по ред, за гледачот да може да се снајде во приказната. Серијата „Очајни Домаќинки“ (Desperate Housewives) исто така влегува во оваа категорија на сериски телевизиски драми, заради мистериите кои се воведуваат и кои се развиваат цела или половина сезона, со постепено давање на информација за нив низ епизодите, се до кулминацијата во финалната епизода.

Во помала мера, серии како „Д-р Хаус“ (House MD) и „Фринџ“ (Fringe), имаат континуиран „лак на приказната“ (story arc), но епизодите се посамостојни и позатворени, така што спаѓаат во категоријата на поконвенционалната драма. Серијата „Фринџ“ експериментира со т.нар. „миталони“ (од англиската кованица „myth-alones“) – хибрид кој се обидува да го развие „лакот на приказната“ низ самостојни епизоди. Употребата на т.нар. „клифхангери“¹⁶⁷ е доминантна во сериите со авантуристичка тематика, но најчесто во самата епизода, на местата определени за реклами. Овој драмски елемент е исто така доста употребуван на крајот од последната епизода на сезоната (season finale) која често завршува со „клифхангер“ кој ќе биде разрешен во првата епизода од следната сезона (season premiere).

Во текот на емитувањето, серијата може да го промени својот фокус и имено, да започне како серија со посамостојни епизоди, која ќе привлече повеќе публика, за постепено, да се насочи кон еден „лак на приказната“, што ќе го зголеми нејзиниот сериски карактер. Во своите почетоци, серии како „Изгубени“ (Lost), „Ангел“ (Angel), „Кука на Куклите“ (Dollhouse) и „Торчвуд“ (Torchwood), ставале поголем акцент врз „приказната на неделата“ (story-of-the-week), но со време лакот на приказната започнал да доминира. За споредба, серијата „Алијас“ (Alias) се фокусирала на самостојните епизодни приказни во подоцнежните сезони заради притисокот од директорите на мрежата.

¹⁶⁷ „Cliffhangers“ – места на неизвесност, обично на крајот од епизодата или сезоната, каде гледачот се остава во недоумица за тоа што ќе се случи со главниот лик понатаму и со тоа се привлекува да продолжи да ја гледа серијата.

IV. 2. ТЕОРЕТСКИ АСПЕКТИ НА ТЕЛЕВИЗИСКИОТ МЕДИУМ

Иако врската помеѓу драмата и театарот е далеку подолга од онаа помеѓу драмата и телевизијата, се чини дека во последните децении драмата освојува сериозни позиции во телевизискиот медиум и сè повеќе го ангажира, не само вниманието на гледачите, туку и трудот на драматичарите, актерите, режисерите и сите оние кои се дел од продукцискиот систем на телевизијата. Појавата на телевизијата како современа комуникациска технологија и нејзиниот засилен развој од средината на 20-от век, ја менува традиционалната перцепцијата за драмата како природно поврзана со театарот. Телевизијата, како никогаш дотогаш во историјата на драмата, ја истакнува моќта на медиумот низ кој се изразува драмата и неговото влијание врз самата нејзина форма, конструкција, дејствието и други нејзини елементи.

Телевизијата како медиум има посредно и непосредно влијание и на театарот. Од една страна со директно користење на современи медиумски технологии како изразни средства на самата театарска претстава. Од друга страна, начинот на кој телевизискиот медиум влијае на општата перцепција и организација на стварноста и активностите на луѓето во неа¹⁶⁸, соодветно, ги одредува и формите на уметност кои се појавуваат во неа, а со тоа и на театарот. Ова е особено видливо во формите на т.нар. „пост- драматичен“ театар¹⁶⁹ со кој се занимаваат дисциплини како „теорија на изведбата“ (performance theory).

Телевизијата е технолошки и комуникациски пронајдок кој го обележа 20-от век и кој продолжува, со своите дополнувања и надградби, да биде доминантен во својата област и во овој век. Неспорна е неговата функција и улога не само во пренесувањето на информации, туку и како помошно средство, во многу други сфери на човечката активност. Неговата културна и цивилизациска релевантност, во прв ред се огледува во неговото интензивно присуство во животот на современиот човек, што го прави, на некој начин, неопходен дел од истиот. Колку

¹⁶⁸ „Општествата отсекогаш биле организирани повеќе од страна на медиумите преку кои луѓето комуницираше, отколку од содржината на таа комуникација“; McLuhan, Marshal “Understanding Media: The Extensions of Man”, London & New York, Routledge Classics, 2001, p. 20

¹⁶⁹ Терминот е на Германскиот театарски истражувач Hans-Thies Lehmann од неговата истоимена книга од 1999 година.

за илустрација, ако пред 60-тина години, во развиените земји како САД и земјите од Западна Европа, бројот на домаќинства кои имале телевизиски приемник се изразува во илјади, кон крајот на 20-от век, тој број изнесувал 98% од домаќинствата на САД кои поседувале барем по еден ТВ апарат, кој бил просечно вклучен повеќе од седум часа на ден, а пред кој, средниот граѓанин поминува помеѓу два и половина и пет часа. Дека телевизијата претставува еден вид на „планетарен феномен“ зборува и фактот што денес не постои земја во светот која не емитува телевизиска програма, било да станува збор за национални, приватни или меѓународни телевизиски канали¹⁷⁰. Новите технолошки достигнувања во областа на телевизиската технологија како кабелската телевизија, сателитската телевизија, дигиталната и „високорезолуционата“ или популарно наречена „ха-де“ (HD) телевизиска технологија и интернет телевизијата привлекуваат годишно илјадници нови корисници. Се чини дека ниту еден друг технолошки пронајдок не го обележал овој историски период како пронајдокот на телевизијата.

Телевизиските содржини, нивната разновидност, времетраење и застапеност го претставуваат другиот аспект на ваквото „интензивно присуство“ на телевизискиот медиум во животот на современиот човек. Денешната „радио-телевизија“ покрива еден широк спектар на содржини кои се наменети за огромни групи на гледачи од различни возрасти, националности, вери, етнички групи, професии и секакви други профили. Она што некогаш, во времето на почетоките на телевизијата, било сведено на неколку часа програма и тоа претежно од информативен карактер, пренесена директно од местото на настанот, сега е во траење од 24 часа и се протега од програми со информативна содржина до играна продукција базирана на драмска фикција.

Телевизијата како „масовен медиум“ претставува чекор поблизу до идејата за светот како „глобално село“, во кое информацијата тече слободно, со голема брзина по различни канали и со различни „кодови“ кои се преплетуваат, создавајќи

¹⁷⁰ Држава која последна започнала да емитува телевизија бил Бутан во 1999 година. 14-ти декември 1964 година се смета за датум на кој започнала со работа Македонската Телевизија, тогаш наречена Телевизија Скопје, како дел од заедницата на Југословенски Радио- Телевизии. Во 1993 година, со одлука на Собранието на Република Македонија, Македонската Радио Телевизија (МРТ) е формирана како сервис за продукција и емитување на радио и телевизиска програма од различни жанрови за потребите на народот на независна Република Македонија.

притоа една нова перцепција за стварноста. Ваквата глобална медиумска доминација ги менува односите во многу сфери, почнувајќи од економијата и политиката, менувајќи ги притоа човечките сфаќања и перцепции за уметноста и културата. Заради влијанието кое го има во различни области од човечкото постоење и делување, повеќе научни дисциплини го разгледуваат и проблематизираат феноменот на телевизијата. Повеќето од нив ја немаат ниту драмата ниту театарот ниту телевизијата за свој исклучителен предмет, но паралелно со развојот на телевизијата развиле интерес кон неа и соодветни на тоа теории. Социологијата и психологијата го пронашле својот интерес во истражувањето на однесувањето на новосоздадениот гледач, додека науки како лингвистиката и семиотиката се зафатиле со „декодирање“ на телевизиската порака. Структурализмот ја разгледува телевизијата како систем, составен од други подсистеми кои се преплетуваат и соодветно на тоа си влијаат взаемно.

Во нашата теориска разработка на телевизијата како медиум ќе се задржиме на неколку имиња и нивни трудови во кои се презентираат идеи кои се однесуваат на масовните медиуми, телевизијата, како и нејзината врска со драмата и театарот, и кои, во една историска перспектива, дале теоретска и методолошка рамка за понатамошно истражување на медиумот.

IV. 2.1. Уметничкото дело како репродукција – Валтер Бенјамин¹⁷¹

Есејот на Валтер Бенјамин „Уметничкото дело во раздобјето на својата техничка репродуктивност“ е можеби највлијателниот текст на 20-от век кој се однесува на медиумите и нивното толкување. Во овој револуционерен труд, кој извршил огромно влијание во различните хуманистички науки, е заложена

¹⁷¹ Валтер Бенјамин (1892-1940) е германски литературен и културен критичар, асоциран со Франкфуртската Школа кој имал големо влијание врз развојот на филмската и телевизиската теорија, која најмногу се должи на неговиот есеј од 1936та година „Уметничкото дело во раздобјето на својата техничка репродуктивност“ (The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility). Иако било занемарувано додека Бенјамин бил жив, идеите кои се изнесени во ова дело се и денес широко цитирани.

Бенјаминовата „верба во иднината, верба во новородените медиуми и во медиумите што допрва треба да се родат“¹⁷².

Основниот проблем кој го разработува во ова дело е проблемот на дефинирањето и позиционирањето на уметничкото дело во контекстот на технички „репродуктибилните“ медиуми како што се фотографијата и киното, кој тој го спротивставува на традиционалниот поглед врз уметноста, базиран врз „аурата“ и „автентичноста“ на уметничкото дело. Според Бенјамин, технолошката репродукција го оспорува „сега и овде“ на уметничкото дело, неговото уникатно постоење во определен простор и воопшто целиот концепт за „автентичноста“. Во времето на технолошката репродуктивност на уметничките дела, она што исчезнува е нивната аура: *„Може да се истакне како генерална формула дека технологијата на репродукцијата го одвојува репродуцираниот објект од сферата на традицијата. Реплицирајќи го делото многукратно, таа (технологијата) го заменува неговото уникатно постоење, со масовно постоење. И дозволувајќи ѝ на репродукцијата да достигне до реципиентот во неговата/нејзината сопствена ситуација, го актуализира тоа што е репродуцирано“*¹⁷³. На тој начин, „ауратскиот“ карактер на уметничкото дело се заменува со неговиот демократски и масовен карактер.

Зборувајќи за врската помеѓу медиумите и масите Бенјамин истакнува: *„Како што целокупниот модус на постоење на човечките заедници се менува низ долги периоди на историјата, така се менува и модусот на нивната перцепција. Начинот на кој е организирана човечката перцепција – медиумот во кој се одразува – е условена не само од природата, туку и од историјата“*¹⁷⁴. Со овие ставови тој ја дава насоката во која подоцна Маклуан ќе ја развива својата теорија на „доминантниот медиум“ околу кој се организира целокупното општество и неговата култура. Во таа смисла, за Бенјамин, една од причините за надминувањето на уникатниот карактер на уметничкото дело во времето на технолошки репродуктибилните медиуми е *„желбата на денешните маси да се „доближат“*

¹⁷² И. Цепароски „Отаде Системот“, Скопје: Култура, 2000, стр. 102

¹⁷³ W. Benjamin “The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility” (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit), Gesammelte Schriftell, VII, 1935-36, p. 22

¹⁷⁴ Исто

до нештата и нивната еднакво страсна заложба за надминување на уникатноста на нештата, така што ќе ги асимилираат како репродукција... Секој ден потребата за поседување на еден објект во форма на слика (image) или репродукција станува сè поголема ... Симнувањето на воалот од објектот, уништувањето на „аурата“ е знак на перцепцијата, чијшто „осет за сè што е исто во светот“ толку се зголемил, што, со средствата на репродукцијата, успева да ја екстрахира „истоста“ (sameness) дури и од она што е уникатно “¹⁷⁵.

Ако „уникатната вредност на „автентичното“ уметничко дело, секогаш ја има својата основа во ритуалот“, тогаш, според Бенјамин, за прв пат во светската историја „технолошката репродуктивност го еманципира ова дело од неговата паразитска подреденост на ритуалот ... репродуцираното дело станува репродукција на дело дизајнирано да биде репродуцирано“. На тој начин, штом принципот на автентичност престанува да се применува врз уметничката продукција, социјалната функција на уметноста се револуционеризира во однос на своето ритуално потекло. Другата придобивка од ваквиот процес е што со „еманципацијата на специфичните уметнички практики од службата на ритуалот, можностите за прикажување на нивните производи се зголемуваат“.

Неспорно е дека Бенјамин ја сфаќал техничката репродукција како општествено и цивилизациски прогресивна, но исто така тој имал голема верба во самата техника во создавањето на уметничкото дело како средство кое овозможува надминување на раздвоеноста меѓу творецот и реципиентот. Погледнато во историска перспектива, техниките на репродукција на уметничките дела се присутни отсекогаш. Објектите направени од луѓе можеле секогаш да бидат копирани од луѓе. Бенјамин во својот труд го разгледува развојот на механичката визуелна репродукција низ копирањето на работата на мајсторите, најпрво, со помош на одливки и еталони, понатаму со дрворез, бакрорез, гравирање и литографија, па сè до фотографијата, демонстрирајќи дека техничката репродукција не е модерен феномен, иако современите методи овозможуваат поголема прецизност при масовното производство. Во областа на пишаниот збор и литературата, репродукциските техники како печатењето, кое го заменило

¹⁷⁵ Исто

ракописот, довеле до револуционерни промени на планот на достапноста на пишаните документи до широката популација.

Но, разбирливо, 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: „... уметничкото дело станува креација со целосно нови функции, помеѓу кои, онаа за која сме свесни, уметничката функција, покасно може да стане инцидентна ... Едно е сигурно: денес, фотографијата и филмот се најдобрите примери за овие нови функции“¹⁷⁶. За Бенјамин, исчезнувањето на „аурата“ на уметничкото дело кај киното е резултат на карактеристиките кои се уникатни за филмот – новата релација помеѓу актерот и публиката, како и масовната природа на самиот медиум на киното. Во театарот, актерот реагира и се прилагодува на публиката. Секоја изведба, колку и суптилно да е тоа, е различна. Кај филмот, нема публика за изведбата – постои само камерата. Бенјамин вели „идентификацијата на публиката со актерот е всушност идентификација со камерата“¹⁷⁷. Зборувајќи за актерската изведба, тој тврди дека тоа не е една изведба, туку повеќекратни изведби - серија од сцени снимени поскоро во некој практичен, отколку во логичен темпорален ред, кои го поставуваат актерот во парадоксална ситуација во која тој е присутен за камерата, но не за публиката. На тој начин неговото присуство на платното е лишено од неговата уметничка „аура“.

Значењето на вака променетата позиција на актерот во однос на гледачот е во дистанцата која ја наметнува врз публиката и која, според Бенјамин, допринесува публиката да не стои со стравопочит пред уметничкото дело. Самата природа на уметноста е трансформирана и тоа на начин кој го охрабрува филмот да излезе од „царството на „прекрасната надворешност“, која, досега, била третирана како единствена област каде уметноста можела да напредува“¹⁷⁸. На тој начин, дистинкциите кои вообичаено се сметаат за важни во уметноста се

¹⁷⁶ Исто.

¹⁷⁷ Richard Kazis “Benjamin’s Age of Mechanical Reproduction”, *Jump Cut*, no. 15, 1977, copyright *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 1977, 2004, p. 24

¹⁷⁸ Исто

замаглени и дури исчезнуваат со средствата на механичката репродукција на филмот. Дистинкцијата актер/публика, уметност/комуникациски медиуми и уметник/јавност – сите тие се минато.

Тука стигнуваме до онаа црта, која, според Бенјамин, ја претставува најреволуционерната придобивка од филмот, а тоа е *„промоција на револуционерен критицизам на традиционалните концепции за уметноста“*¹⁷⁹, или како што тоа ќе го каже академик Георги Старделов во расправата „Критика на уметноста и естетиката“ во говорот за Валтер Бенјамин: *„Исклучително новиот феномен на техничката репродуктивност дефинитивно (ќе) ја потиснува мистичната, езотеричната егзистенција на уметничкото дело по себе и за себе, а заедно со тоа и мистичната, езотеричната егзистенција на старата традиционалистичка свест за природата на уметноста“*¹⁸⁰.

Иако не зборува директно за медиумот на телевизијата, Бенјамин и неговиот револуционерен труд *„Уметничкото дело во раздобјето на својата техничка репродуктивност“*, се значајни за нашето истражување зашто ја потенцира улогата на репродуктивните медиуми, во кои спаѓа и телевизијата, врз уметничкото дело, со што се променува и самата идеја за уметноста и нејзината позиција во општеството и културата. Фактот дека го разработува киното како репродуктивен медиум, кој, иако задржува некои карактеристики на традиционалната „уникатна“ уметност (специјално место за проекција на филмот личи на театарскиот салон за следење на театарска претстава¹⁸¹), сепак за него претставува медиум кој успева да ја скрати дистанцата помеѓу уметникот и делото и гледачот, ни дава за право да ја продолжиме оваа насока на размислување во областа на телевизијата, која е медиум кој буквално ни „влегува дома“, и која понатаму ја демократизира уметноста во насока на доближување до најшироката публика.

¹⁷⁹ Исто

¹⁸⁰ Георги Старделов „Вовед во иднината“ цитирано во „Уметничкото дело“, Цепароски, Скопје:Култура, 1998, стр. 232

¹⁸¹ Во англо- американската култура кино салоните често се нарекуваат “movie theatres”.

IV. 2.2. Историјата на уметноста како историја на „сериското производство“ – Умберто Еко¹⁸²

Во својата широка дефиниција за естетиката како филозофска дисциплина¹⁸³, Еко отвора можност, масовната уметност да биде разгледувана паралелно со „високата“ уметност. Погледнато од перспективата на историјата на уметноста, тој разликува два принципа врз кои се базира самата уметност, како и естетската теорија – принципот на иновативност и принципот на репетитивност. Во својот есеј „Иновации и репетиции: меѓу модерната и постмодерната естетика“¹⁸⁴, кој тука ќе го разгледаме поподробно, тој тргнува од ставот дека современата естетика и теории на уметноста кои произлегуваат од маниризмот, се развиваат во романтизмот, а се прифатени и од авангардата на почетокот од 20иот век, за свој критериум за уметничка вредност ја имаат „иновацијата“ (novelty). За овој вид на уметничка теорија и пракса, повторувањето на познати модели е карактеристика на занаетите (crafts) и индустријата, а не на уметноста и токму затоа естетиката на романтизмот направила толку јасна дистинкција помеѓу „високата“ и „ниската“ уметност, помеѓу уметноста и занаетот. Според овие теории, уметноста (наспроти занаетот кој се занимава со приложување на познати правила и модели во секој

¹⁸² Умберто Еко (1932-) е плоден семиотичар, културен критичар, есеист, колумнист и романописец. Тој е најпознат по своите анализи на културни феномени од средновековна литература до американската популарна култура. Во 1968та тој ги поставува своите теории за семиотиката во книгата „Отсутната Структура“ (The Absent Structure), подоцна отпечатена во ревидирана верзија како „Теорија на Семиотиката“ (A Theory of Semiotics, 1976). Во 1974та ја основа Меѓународната Асоцијација за Семиотички Студии на чиј прв конгрес ја опишува семиотиката како „научен став, критички начин на гледање на објектите на другите науки“. Во „Границите на Интерпретацијата“ (The Limits of Interpretation, 1994) тој се осврнува на сфаќањата и преувеличената улога која Дерида и ја дава на деконструкцијата, нагласувајќи дека треба да се земат во предвид улогите, како на текстот, така и на читателот во произведувањето на значења. Интересот на Еко за семиотиката, средновековието и процесите на интерпретацијата е инспирација за неговите романи „Името на Розата“, „Клатното на Фуко“, „Островот на Претходниот Ден“. Од 1971та Еко е професор по семиотика на Универзитетот во Болоња, Италија.

¹⁸³ „Како естетичка теорија ќе го разбереме секој говор што, во намерата нешто да систематизира и воведувајќи ги во игра филозофските поими, се занимава со некои појави кои се однесуваат на убавината, уметноста и условите на создавање и проценување на уметничките дела, врските меѓу уметноста и другите активности и меѓу уметноста и моралот, кој, потоа, се однесува на функцијата на уметникот, на поимите пријатно, украсно, поимите на стилот, на судовите на вкусот и на критиката на тие судови, на теоријата и на практиката на толкување на текстовите, вербалните или невербалните, или, пак, на прашањето на херменевтиката“ (Umberto Eco “Umetnost i lepo u estetici srednjeg veka”, Svetovi, Novi Sad, 1992; цитирано во „Уметничкото дело“, Џепароски, Скопје:Култура, 1998, стр. 117)

¹⁸⁴ Во оригинал „Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics“ (1985)

производ) создава дела кои претставуваат нова парадигма, различно гледање на светот. Од ова определување на уметноста доаѓа и отфрлањето на производите на масовните медиуми како уметнички невредни: популарната песна, ТВ рекламата, детективскиот расказ, комерцијалното западно кино, сето тоа се производи направени според готов шаблон, кои носат задоволство на гледачот, но не се „уметнички“. Ваквата уметничка теорија не само што не успеала да погледне на овој тип на уметничко производство како на „провокативен предлог за една нова и тешка за прифаќање визија на светот“, туку и ги израмнувала продуктите на масовните медиуми со индустриското производство, заради нивното „сериско“ производство, кое, според овие теории, било непознато за уметничката инвенција.

Наспроти овие современи уметнички теории, кои за Еко претставуваат некој вид на исклучок, прекин со традицијата, тој ги истакнува класичните теории на уметноста, од Античка Грција до крајот на средниот век, кои не правеле дистинкција помеѓу уметностите и занаетите. Истиот термин „занает“ (*tekhnē, ars*) се користел за да ја означат работата на бродоградителот, берберот, сликарот и поетот. Класичната естетика немала за цел иновација по секоја цена, туку, напротив, повеќе ги ценела делата кои се поврзувале и се однесувале со резpekt кон претходните модели и соодветно ги повторувале. Погледнувајќи 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.нар. „високи уметности“. За Еко, проблемот на повторувањето во уметноста претставува проблем на „новата естетика на серијалноста (*seriality*)“, при што „серијалноста“ ја дефинира како проширена категорија на „повторлива уметност“ (*repetitive art*). Тргувајќи од етимологијата на термините „повторување“ и „сериски“, кои соодветно означуваат „правење на дупликат од ист апстрактен тип“ и „континуирана низа од слични нешта“, Еко ги транспонира во контекстот на масовните медиуми каде повторувањето и „серијалноста“ се третираат како разлика и „оригиналност“ (според терминологијата на современата модерна естетика) во различните специфични случаи:

„Продолжението“ (retake) е, според Еко, првиот начин на повторување кој се користи во масовните медиуми и во кој се „рециклираат“ ликовите од претходната успешна приказна, со цел нивна понатамошна експлоатација во следната приказна во која се открива што се случило со нив после крајот на претходната приказна. Најпознат пример за „продолжение“ во литературата е романот на Александар Дима „Дваесет Години Подоцна“, а во киното „Војна на Свездите“ (Star Wars) и „Супермен“ (Superman)¹⁸⁵. Продолжението зависи од комерцијални одлуки и не постои правило дали втората епизода од приказната треба да ја репродуцира, со мали варијации, првата или треба да биде потполно различна приказна со истите ликови. Продолжението не е строго обврзано на повторување.

„Римејкот“ (remake) се состои во повторно раскажување на претходна успешна приказна. Еко ги дава за пример безбројните изданија на „Д-р Џекил“ и „Бунтот на Бродот Баунти“. Во денешниот Холивуд постојат огромен број на примери на римејк филмови како „Годзила“, „Супермен“, „Ана Каренина“, „Големиот Гетсби“, „Робин Худ“ и многу други. Според Еко, историјата на уметноста на литературата е преполна со римејк дела кои секој пат кажуваат нешто различно на истата тема. Така, сите драми на Шекспир се всушност римејк на претходни стории. Од ова заклучуваме дека и римејкот не претставува едноставно повторување.

„Серијата“ е изградена врз фиксирана ситуација и ограничен број на фиксирани стожерни ликови, околу кои се движат секундарните и променливите ликови. Секундарните ликови треба да создадат впечаток дека новата приказна е различна од претходните, додека, всушност, наративната шема не се менува. Во овој случај на повторување кај масовните медиуми спаѓаат сите жанрови од комичните стрипови кои излегуваат во дневните весници, до ТВ жанровите како „сапунска опера“, телевизиска драмска серија, „ситком“ и други. Според Еко, гледачот на серијата верува дека ужива во новата приказна (која е секогаш иста), а всушност уживањето доаѓа од повторувањето на наративната шема која останува константна. Серијата го прави гледачот среќен зашто во неа повторно го наоѓа она

¹⁸⁵ Се мисли на првата трилогија на „Војна на Свездите“ и четирите дела на „Супермен“ со Кристофер Рив во главната улога. Новите филмови од истата „франшиза“ се повеќе случај на „римејк“.

што веќе го очекувал¹⁸⁶. Како подвид на серијата, Еко го наведува „прескокнувањето“ (loop), кај кое имаме едно непрекинато и скоковито навраќање на минатото на ликот што овозможува тој да остане да живее во неговата непроменлива митолошка сегашност која на гледачот му била презентирана од самиот почеток; другиот подвид на серијата е „спиралата“ (the spiral) во која, иако со ликовите ништо не се случува (на пример, стриповите со Снупи и Чарли Браун), сепак се создава впечаток дека нивните ликови се развиваат и продлабочуваат. Еко ја става во групата на сериите и формата која постои во киното и телевизијата, која е помалку мотивирана од наративната структура, а повеќе од природата на самиот актер. Како пример ги наведува филмовите со Џон Вејн или Џери Луис, кои всушност, секогаш се еден и ист филм во кој авторот се обидува да измислува различни приказни, но публиката, на големо задоволство, секогаш ја препознава истата приказна.

„Сагата“ (the saga) се разликува од серијата дотолку што обработува приказна за семејство и го зема во предвид „историското“ протекување на времето. Во сагата, актерите стареат; сагата е историја за стареењето на поединци, семејства, луѓе, групи. Сагата може да следи континуирана линија (ликот го следиме од раѓање до смрт, исто и неговиот син, внук и следните, потенцијално засекогаш) или да биде „разгранета“ (низ различни наративни „гранки“ кои ги следат не само директните потомци, туку и страничните ликови и роднини, разгранувајќи се до бескрај). Најпознат пример на сага во современата телевизиска продукција е серијата „Далас“. Во суштина сагата е „маскирана“ серија која се разликува единствено по тоа што ликовите се менуваат (дури и физички стареат), но реално, сагата ја повторува истата приказна низ поколенијата – „во „Далас“ и дедовците и внуците поминуваат низ повеќе или помалку истите перипетии: борба за

¹⁸⁶ Ваквиот однос на делото кон публиката, кој исклучува секако изненадување, постоел и кај театарските изведби во Античка Грција кои биле дел од еден колективен ритуал во чест на богот Дионис и кој претпоставувал една драматургија која била споделена помеѓу сите – учесници и публика – и во која однапред се знаело што да се очекува зашто „изненадувањето се коси со природата на ритуалот“ (Lešić).

*богатство и моќ, живот, смрт, пораз, победа, прељуба, љубов, омраза, завист, илузија и измама*¹⁸⁷.

Под „интертекстуален дијалог“ Еко го подразбира феноменот кај кој даден текст¹⁸⁸ одразува претходни текстови. Како пример за овој случај на повторување, Еко го наведува примерот со ироничниот цитат во вториот дел од филмската серија за Индијана Џонс „Проколнатиот Храм“ (Indiana Jones and the Temple of Doom), кој се однесува на слична ситуација од првиот дел „Крадците на Изгубениот Ковчег“ (Raiders of the Lost Arc)¹⁸⁹. Ваквите и слични случаи бараат од гледачот предзнаења за да бидат препознаени и со тоа и интересни. Во случајот, гледачот на вториот дел од „Индијана Џонс“, треба да го гледал првиот дел.

Тргнувајќи од овие видови на повторување во масовните медиуми, Еко се навраќа на историјата на уметностите за да најде соодветни примери за секој еден вид и со тоа да ја докаже својата теза дека производството на повторливи модели има своја естетска вредност. Како пример за продолжение (retake) ја дава епската поема на Лудовико Ариосто „Бесниот Орландо“ (Orlando Furioso), која е продолжение на недовршената романса на Матео Марија Бојардо „Вљубениот Орландо“ (Orlando Innamorato). Како пример би можеле да ја дадеме и комедијата на Бомарше „Свадбата на Фигаро“, која е всушност продолжение на „Севиљскиот Бербер“ на истиот автор. За пример за римејк веќе го дадовме Шекспир кој преработил голем број на добро познати приказни од претходните векови. Кон категоријата на сериите, како најеклатантна Еко ја става „Колумбо“ (Columbo)¹⁹⁰ во

¹⁸⁷ Umberto Eco “Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics”, Daedalus Vol. 114, No. 4, The Moving Image (Fall, 1985), Published by: The MIT Press, p. 170

¹⁸⁸ Во литературната теорија „текстот“ е секој еден објект кој може да биде „прочитан“, без разлика дали овој објект е литературна творба, уличен знак, организацијата на зградите во една населба или стилови на облекување. Тој е кохерентен сет од симболи кои пренесуваат некој вид на информативна порака. Овој сет од симболи се разгледува во однос на содржината на информативната порака, повеќе отколку во однос на неговата физичка форма или медиумот преку кој е претставен. (Yuri Lotman - The Structure of the Artistic Text)

¹⁸⁹ Тука се мисли на сцената со убиството на крупниот Арап во првиот дел со пиштол и пиштолот кој го нема во вториот дел, кога се обидува на идентичен начин да се извлече од ситуацијата.

¹⁹⁰ „Колумбо“ (Columbo) е американска детективска телевизиска серија создадена од Вилијам Линк (William Link) и Ричард Левинсон (Richard Levinson), во која Питер Фалк (Peter Falk) ја толкува улогата на Колумбо, детектив од одделот „Убивства“ на полицијата на Лос Анџелес. Оваа култна серија се емитувала во периодот 1968-1978 на телевизиската мрежа NBC, а во периодот 1989-2003 на телевизиската мрежа ABC. Серијата „Колумбо“ го популаризира т.нар. формат на „превртена“ детективска приказна, во кој публиката е запознаена со тоа како и кој го извршил злосторството, а

која гледачот не е поставен во позиција да погодува „кој е убиецот“ (зашто тоа во најголем дел од епизодите е очигледно), туку да се забавува детективските техники на полковникот Колумбо. Според него, „Човечката Комедија“ на Балзак претставува „разгранета“ сага како и „Далас“ со таа разлика што секоја од книгите од „Комедијата“ го зголемува нашето знаење за тогашното општество, додека секоја епизода на „Далас“ ни кажува едно исто за американското општество, но сепак, и двете користат иста наративна шема. Во однос на „интертекстуалниот дијалог“ за пример се дадени, веќе споменатиот, „Индијана Џонс“, како и филмот на Вуди Ален „Банани“ (Bananas), во која е ставен ироничен цитат на сцената со „скалите во Одеса“ (од филмот „Оклопницата Потемкин“ на Сергеј Ајзенштајн), цитат кој е експлоатиран и во сцената на станицата Гранд Централ во филмот „Недопирливи“ (The Untouchables) на Брајан Де Палма.

Некои од заклучоците кои Умберто Еко ги изведува од неговата анализа на повторливите модели се следните:

„Секој од видовите на повторување (repetition) кои ги разгледавме не е ограничен само на масовните медиуми, но со право му припаѓа на целата историја на уметничката креација: плагијатот, цитатот, пародијата, ироничното продолжение и интертекстуалната шега се типични за целата уметничко-литературна традиција.

Голем дел од уметноста била и е повторлива (repetitive). Концептот за апсолутната оригиналност е современ, роден во Романтизмот; класичната уметност била во голема мера сериска, додека „модерната“ авангарда (на почетокот на 20тиот век) ја оспорила романтичарската идеја за „создавањето од ништото“, со техниките на колажот, мустаците на Мона Лиза, уметноста за уметноста и т.н.“¹⁹¹.

Штом различните видови на повторување се присутни во целата уметничка и литературна историја, тие треба да се земат во предвид во воспоставувањето на критериумите за уметничката вредност на денешните медиумски сериски производи и воведувањето на своевидна „естетика на серијалноста“ (aesthetics of

заплетот се врти околу тоа како злосторникот, кој ѝ е познат на публиката, ќе биде откриен и фатен од страна на симпатичниот и луциден детектив.

¹⁹¹ Umberto Eco “Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics”, p. 178

seriality). Имено, осврнувајќи се на феноменот на денешните телевизиски серии, Еко во нив го открива новиот концепт на „бесконечноста на текстот“ („the infinity of the text“): „... текстот ги презема ритмите на истото секојдневие во кое е произведен и кое го одразува како огледало. проблемот не е дали некој препознава дека серискиот текст претставува бесконечна варијација врз една базична шема... Вистинскиот проблем кој не интересира не се толку поединечните варијанти колку „варијабилноста“ како формален принцип, фактот што може да се прават варијации до бесконечност. Варијабилноста до бесконечност ги има сите карактеристики на репетицијата и многу малку на иновацијата. Но, токму „бесконечноста“ на процесот е таа која му дава нова смисла на поимот на варијацијата. Она што не прави да уживаме е фактот што серијата на можни варијации е потенцијално бесконечна. Она што се слави тука е своевидна победа на животот врз уметноста, со парадоксот на ерата на електрониката, која, наместо да го потенцира феноменот на шокот, прекинувањето (interruption), иновацијата (novelty) и фрустрацијата од очекувањата, не враќа кон континуумот, Цикличното, Периодичното, Регуларното“¹⁹².

Она што излегува како резултат од овие рефлексии е тоа што се надминува дистинкцијата на поимите „повторување“ и „иновација“, а акцентот на естетиката и теоријата на уметноста се преместува врз неразделниот јазол помеѓу шемата и нејзината варијација, каде варијацијата не е повеќе поценета отколку шемата. Со тоа, заклучува Еко, „ние сме сведоци на раѓањето на еден нов естетски сензибилитет кој во суштина е многу архаичен и навистина пост-постмодерен“¹⁹³.

¹⁹² Исто

¹⁹³ Исто

IV. 2.3. „Медиумот е пораката“ – Маршал Меклуан¹⁹⁴

Ниедно истражување на масовните медиуми, како телевизијата, не може да помине без да се спомене работата на канадскиот филозоф на комуникациските теории, Маршал Меклуан, (Marshall McLuhan), чиешто трудови, освен што се сметаат за едни од темелите на дисциплината „теорија на медиумите“, имаат огромна практична примена во телевизиската и рекламната (advertising) индустрија. Овој луциден мислител, „кум“ на познатиот термин „глобално село“ (global village), во својата теорија ги поврзува медиумите со сетилната перцепција, како и со општеството, културата, политиката и историјата.

Во својот, можеби, најпознат труд „Разбирање за Медиумите: Екстензиите на Човекот“ (Understanding Media: The Extensions of Man, 1964), кој претставува пионерска студија во областа на медиумската теорија, Меклуан ја промовира својата основна теза дека самите медиуми, а не содржината која ја пренесуваат, треба да бидат во фокусот на истражувањето на современата наука за медиумите, теза која е содржана во неговата позната фраза „медиумот е пораката“. Сфаќањата на Меклуан одат во насока дека медиумот, во таа смисла и телевизијата, влијае врз општеството во кое „игра улога не според содржината која ја предава, туку според своите специфични карактеристики како медиум“^{195 196}. Уште покрајно е

¹⁹⁴ Маршал Меклуан (Marshall McLuhan, 1911-1980) е канадски медиумски и културен критичар. Негови најзначајни дела се „Механичката Невеста“ (The Mechanical Bride, 1951), „Гутенберговата Галаксија“ (The Gutenberg Galaxy, 1962), „Разбирајќи ги Медиумите: Екстензии на Човекот“ (Understanding Media: The Extensions of Man, 1964), „Медиумот е Пораката“ (The Medium is the Message, 1967) и „Контраудар“ (Counterblast, 1970). Книгата „Разбирајќи ги Медиумите“ е она дело, кое му ја донело на Меклуан меѓународната слава, во кое тој го истакнува своето контрoверзно тврдење дека развојот на медиумските технологии имало и има поголем социјален и општествен ефект врз публиката отколку самата медиумска содржина - „медиумот е пораката“ (“the medium is the message”). Тој разликувал „топли“ и „студени“ медиуми. Првите, „топлите“, според него, биле постари и се распространувале низ просторот во „висока резолуција“ (high definition), што значи дека биле исполнети со информација, со што предизвикувале пасивна рецепција кај гледачот. Такви медиуми биле фотографијата, филмот, весникот. Поновите, „студени“ медиуми, според Меклуан се со „ниска резолуција“, даваат многу малку информација, барајќи од публиката активно да ги дополнува нивните пораки. Такви медиуми се телевизијата, радиото, телефоните.

Меклуан оптимистички тврдел дека рапидното ширење на електронските медиуми во светот ќе води до колапс на просторните и временските дистанци помеѓу луѓето, претворајќи ја планетата во своевидно „глобално село“ на културно независни граѓани. Неговите теории влијаеле врз работата на постмодерните културни теоретичари како Жан Бодријар (Jean Baudrillard).

¹⁹⁵ Marshall McLuhan “Understanding Media: The Extensions of Man”, London & New York, Routledge Classics, 2001

неговото тврдење дека содржината на медиумот има незначително влијание врз општеството, така што, независно дали, на пример, на телевизија се емитуваат детски емисии или емисии каде насилството е експлицитно претставено – ефектот врз општеството ќе биде идентичен.

Меклуан ги користи термините „медиуми“ и „технологија“ како взаемнозаменливи, 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, колите, говорот и јазикот. Сите овие како технологии ја посредуваат нашата комуникација, така што нивните форми или структури влијаат на тоа како го перципираме и разбираме светот околу нас.

Меклуан ги дели медиумите, според степенот на вклученост (participation) на индивидуата која го „консумира“ конкретниот медиум, на „топли“ (hot) и „студени“ (cool). Медиумите како киното се „топли“, зашто засилуваат едно сетило, во случајов гледањето (визијата) на начин што индивидуата нема потреба да вложува повеќе напор за да ги дополни деталите на филмската слика. На киното ја спротивставува телевизијата, која, според него, е „студен“ медиум кај кој се бара поголем напор од страна на гледачот за да го одреди значењето. *„Секој „топол“ медиум бара помалку партиципација од страна на гледачот од „студениот“ медиум, како што лекцијата бара помалку вклученост од семинарот и книгата помалку од дијалогот“*¹⁹⁷.

¹⁹⁶ За да стане малку појасно, за какво влијание станува збор, ќе споменеме дека Меклуан ја посочувал електричната сијалица како конкретен пример за овој концепт. Сијалицата нема содржина како што весниците имаат статии, или телевизијата програма и сепак, е медиум кој има општествен ефект. Со други зборови, сијалицата им овозможува на луѓето да создаваат простори за време на ноќта кои инаку би биле покриени со темнина. Тој ја опишува електричната сијалица како „медиум без никаква содржина“ и вели дека „сијалицата создава средина со самото свое присуство“. (Marshal McLuhan “Understanding Media: The Extensions of Man”, London & New York, Routledge Classics, 2001, p. 8)

¹⁹⁷ „Правен е експеримент со камери поставени на главите на деца додека гледаат телевизија. Она што е откриено е дека нивните очи не ја следат акцијата, туку реакциите на актерите. Очите ретко им се отргнувале од лицата на актерите, дури и во сцените со насилство. Овие камери потоа ги проектираат симултано самата ТВ сцена и движењата на очите. Ваквото невообичаено однесување е уште еден индикатор за студениот и инволвирачки карактер на телевизијата“ (Marshal McLuhan “Understanding Media: The Extensions of Man”, p. 340-341)

Во „Разбирање на Медиумите“, Меклуан, на оригинален начин, низ метафори и анегдоти демонстрира различни карактеристики на медиумот на телевизијата кои тука ќе ги презентираме.

Телевизијата е медиум кој не трпи остри крајности. Таа ги отфрла острите карактери и го фаворизира претставувањето на процеси пред претставувањето на производи. Ваквото прилагодување на телевизијата кон процесите, а не кон уредно спакуваните производи, води, според Меклуан, до занемарување на „жеешките теми и остро дефинираните спротивставени ставови ... За луѓето кои навикнале на „жеешкиот“ медиум на весниците, кој повеќе се занимава со судирот на ставови, отколку со длабоко инволвирање во ситуацијата, однесувањето на телевизијата е необјасниво“¹⁹⁸.

ТВ ликовите треба да бидат, до извесна мера, „неодредени“. „Секој чија појава силно ја декларира неговата улога и статус во животот е неприфатлив да биде ТВ лик. Секој кој личи дека би можел да биде наставник, доктор, бизнисмен, или, уште десетици нешта истовремено, е погоден за ТВ. Кога презентираниот лик може да биде класифициран, гледачот нема што да дополни во неа... Студениот ТВ медиум не го трпи типичното зашто го лишува гледачот од неговата работа да го комплетира ликот“.

Телевизијата ангажира. „Телевизијата не може да функционира како позадина. Таа ве ангажира, или, ако ја искористиме фразата која настанала со настанувањето на телевизијата: Вие морате да бидете со неа“.

Телевизијата не е филм. „Модалитетот на ТВ сликата нема ништо заедничко со филмот, освен што, исто така претставува невербална состојба на формите. Кај телевизијата, гледачот е екранот ... ТВ сликата е со низок интензитет и според тоа, за разлика од филмот, не ни претставува детална информација за објектот“.

Телевизијата е дводимензионална. „Како и кај секој друг мозаик, третата димензија е непозната за телевизијата. Кај телевизијата илузијата на третата димензија е овозможена делумно од сценографијата во студиото; но, самата ТВ

¹⁹⁸ Исто

слика е рамен дводимензионален мозаик. Поголемиот дел од тридимензионалната илузија е пренесена од вообичаеното гледање на филмови и фотографии“.

Телевизијата не е (само) визуелен медиум – таа е мозаик. *„Бидејќи влијае на тоталноста на нашите животи, како лични, така општествени и политички, ќе биде доста нереалистично да се проба да се направи “систематска“ или визуелна презентација на таквото влијание. Наместо тоа, поизводливо е да се „претстави“ телевизијата како комплексна целост (“gestalt”) од случајно собрана информација ... Длабински искуства овозможени од ТВ сликата може да бидат објаснети од аспект на разликите помеѓу визуелниот простор и просторот на мозаикот ... Зашто мозаикот не е еднообразен, континуиран или повторлив. Тој е дисконтинуиран, закосен и нелинеарен, како ТВ сликата“.*

Телевизијата е екстензија на тактилното. *„Ако радиото е екстензија на чујното, фотографијата на визуелното, тогаш телевизијата е, пред сè, екстензија на сетилото за допир, кое вклучува максимално меѓусебно дејство на останатите сетила .. За сетилото за допир, сите нешта се ненадејни, спротивни, оригинални, оскудни, чудни, како што е и нашето доживување од мозаикот на ТВ сликата ... Мозаичката форма на ТВ сликата изискува длабинска партиципација и вклученост на целото битие, како што тоа го прави сетилото за допир“.*

За крупниот кадар на ТВ. *“Технички погледнато, телевизијата се стреми да биде медиум на крупниот кадар. Овој кадар кој во филмот се користи за шокирање, на телевизија е доста нормална појава. И додека фотографијата со големина на ТВ екран би покажала десетина лица со соодветните детали, десетина лица на ТВ екран би биле само заматена слика“.*

Згуснатост на телевизијата. *„Може да звучи парадоксално дека студен медиум како телевизијата треба да биде многу повеќе компресиран и кондензиран отколку топол медиум како филмот. Но, добро е познато дека пола минута на телевизиска програма е еднакво на три минути во сцена од водвиљ. Истото се однесува на ракописот во однос на печатениот текст“¹⁹⁹.*

¹⁹⁹ Сите погорни цитати се од веќе споменатата “Understanding Media: The Extensions of Man”.

За крај на овој наш осврт врз Меклуан и неговата теорија на медиумите и телевизијата, ќе споменеме едно негово оптимистично предвидување кое се однесува на влијанието на телевизискиот медиум врз оние кои ќе израснат со него: *„Младите луѓе живееле повеќе од една декада со телевизијата, природно го впиле нагонот кон темелно вклучување кој ги прави целите на визуелната вообичаена култура не само нереални, туку и нерелевантни ... Со мозаичката ТВ слика се појавува и потребата кај младите за целосна вклученост во тоталното „сега“. Ваквата промена на ставот нема никаква врска со програмата, туку со самата ТВ слика ... ТВ детето очекува инволвираност и нема да прифаќа специјализирана професија во иднина. Тоа сака улога и длабока посветеност кон неговото општество. ТВ детето не може да види напред бидејќи сака да биде инволвирано и не може да го прифати фрагментираниот и просто визуелизираната цел или судбина во процесот на учење или во животот“*²⁰⁰.

IV. 2.4. Телевизијата како „драмска форма на комуникација“ – Мартин Еслин²⁰¹

Од една страна, театарски критичар и теоретичар, а од друга, телевизиски и радио продуцент, сценарист и презентер, Мартин Еслин, во својата книга „Ерата на Телевизијата“ (The Age of Television), која настанала како резултат на неговото 40 годишно работење за Британскиот телевизиски сервис „Би- Би- Си“ (British Broadcasting Corporation, BBC), ја разгледува телевизијата како есенцијално

²⁰⁰ Исто

²⁰¹ Мартин Еслин (Martin Esslin, 1918-2002) е англиски продуцент и сценарист, драматичар, новинар, преведувач, академик и професор по драма, кој е најпознат по воведувањето на терминот „театар на апсурдот“ во неговата истоимена книга (1961) која имала статус на „највлијателен театарски текст на 60-те“. Роден е во Будимпешта, но неговото семејство се преселува во Виена уште кога бил многу мал. На Виенскиот Универзитет студирал филозофија и англиски јазик, а исто така дипломирал како продуцент на Рајнхартовиот Семинар. Бидејќи Евреин, во 1938-та година, во време на „аншлус“-от, Еслин ја напушта Виена и оди во Велика Британија. Започнува да работи за Би- Би- Си (BBC) од 1940 како продуцент, сценарист и водител. Во периодот 1963-1977 ја водел радио драмата на Би- Би- Си, работејќи претходно за надворешниот Европски Сервис. По напуштањето на радиото, работи како професор на универзитетот Станфорд и Флорида Стејт. Еслин превел и адаптирал многу дела од германски јазик, како што се, на пример, драмите на Волфганг Бауер. Неговите најпознати оригинални дела се „Театарот на Апсурдот“ и „Полето на Драмата“ (The Field of Drama).

драмска форма на комуникација. Тој ги истражува ефектите кои телевизијата ги има врз генерациите кои израснале со неа, занимавајќи се со прашања за тоа како телевизијата ја претвора стварноста во фикција и обратно. Осврнувајќи се на нејзините квалитети и слабости, Еслин акцентира врз влијанието и долгорочните ефекти на телевизијата врз нашите способности за резонирање, создавање, живеење. Особено внимание во книгата Еслин посветува на разгледување на американската телевизија која за него е повеќе од локален феномен *„Американската популарна култура, се претвори во популарна култура на целиот свет. Американската телевизија е нешто повеќе од чисто социолошки феномен. Таа го fasciniра и истовремено го плаши целиот свет“*²⁰².

Во овој негов труд, Еслин ја заштитува позицијата дека телевизијата е пред сè драмска форма на комуникација. Според него, телевизискиот јазик е оној на драмата и ако се анализира телевизијата од гледна точка на драмската критика и теорија може да се достигне до подобро разбирање на нејзината природа, како и нејзините психолошки, социјални и културни влијанија, на краток и долг рок²⁰³. Ова свое тврдење Еслин го образложува во неколку точки:

На најочигледното ниво, телевизијата е драмски медиум од едноставна причина што голема количина од материјалот кој го емитува е во формата на традиционална драма, кој се состои од „фикција“ (измислен материјал), миметички претставен од страна на „актери“ и кој вклучува фабула, ликови, гестови, костим – цела палета на драмски средства на изразување. Понатаму, драмата претставува еден вид на „врамување“ (framing) на реалноста и нејзина репрезентација со средствата на театарот или телевизијата. Ако кај театарот рамката на репрезентираната реалност е порталот на сцената- кутија, кај телевизијата тоа е рамката на „малиот екран“. Повторувањето на реални случки на телевизија има драмски карактер во таа смисла што е аналогно на театарската претстава која се повторува секоја вечер (или на определен период од време), а која е базирана на

²⁰² Martin Esslin “The Age of Television”, copyright 2002 by Transaction Publishers, New Brunswick, New Jersey, p. 117

²⁰³ Еслин, како и повеќето теоретичари не прави остра дистинкција помеѓу „драма“ и „театар“, односно, помеѓу текстуалниот (вербален, литературен) носител и неговите изразни средства. Па така, често онаму каде што ќе зборува за „драма“, всушност се има во предвид „театар“ и неговите карактеристики како „изведувачка“ уметност, но тоа во моментот не е предмет на нашето истражување.

реална или измислена случка. „Драматизирањето“ на реалноста во смисла дека се што се покажува на телевизија е „шоу“ (show) има свои корени во театарот кој настојувал светот да го изедначи со сцената. Драма сфатена како модел на мислење и начин на доживување на светот е присутна во скоро сите телевизиски програми – од информативните и спортските, до телевизиската драмска фикција.

Поставувајќи ја драмата во релација со двојката реалност/фикција, Еслин ги рангира видовите телевизиска програма според степенот на нивната реалност (започнувајќи од „најреални“ кон „најфиктивни“): непредвидени настани (кои случајно влегле во кадар), репортажи од настани, спортски преноси во живо, „ток-шоу“ (talk show), игри (game show), реклами.

Според Еслин, *„на едно базично ниво, привлечноста на телевизијата е всушност еротска привлечност“*, зашто, според него, телевизијата по својата суштина е драмски медиум, а *„драмата е во основа еротска“*. Ова тврдење го поткрепува со неколку аргументи.

Телевизијата, пред сè, се заснова на нашиот интерес за другите луѓе, интерес кој во себе содржи извесен еротски аспект. Постои сексуален елемент во гледањето телевизија, зашто телевизијата е претежно медиум на крупни планови, што ја прави најинтимна од сите други медиуми: *„Телевизијата е највоајерскиот од сите комуникациски медиуми, не само затоа што обезбедува повеќе материјал во бескрајниот поток од слики и во најуниверзално достапна форма за поголемиот дел од популацијата, туку и зашто е најинтимниот од „драмските медиуми“*. Во театарот, актерите се релативно оддалечени од гледачите и драмската пригода е јавна. Во киното повторно станува збор за јавна пригода каде е собрана голема аудиторија во една просторија, каде актерите се поблиску до гледачот, но во крупен план се огромни. Телевизијата се гледа одблизу и во многу поприватен контекст. Крупниот кадар во телевизијата врз изведувачот е на рамниште на директен човечки контакт“²⁰⁴.

²⁰⁴ Martin Esslin “The Age of Television”, copyright 2002 by Transaction Publishers, New Brunswick, New Jersey, p.31

Она што телевизијата во основа пренесува тоа се карактери (персоналитети) и ова е суштинска карактеристика за телевизијата, зашто луѓето имаат незаситна љубопитност едни кон други. Ова стои во основата на нашиот „копнеж по приказни“. Фикцијата е конечната анализа, озборување на кое му е дадена драмска форма за употреба на телевизија: *„Способноста на телевизијата да „пренесува личности“ (карактери) е, без сомнение, тајната на нејзината огромна моќ. Зашто луѓето се незаситни во нивниот интерес за другите луѓе... И навистина, ми се чини дека ова е еден од основните човечки нагони. После задоволувањето на нагоните за храна, засолниште и репродукција, задоволството од нагонот за озборување за искуствата на другите може би е еден од централните интереси на човечкото постоење. Тој е изворот на целата фикција и раскажување на приказни и исто така, изворот на драмата. Да чуеш (научиш) што се случило со другите луѓе, како тие се справуваат со кризите во нивните животи е од најголемо значење за опстанокот на поединецот и видот; тоа е дел од еден бескраен процес на учење“*²⁰⁵.

Телевизијата е „машина за сонување“ (а "daydream" machine) која ни претставува безброј колективни соништа и фантазии, што доведува до замаглување на разликата помеѓу факт и фикција, помеѓу реалниот свет и фантазијата на екранот: *„И слично на Холивуд, кој во своите рани денови на производство на масовна забава бил наречен „фабрика за соништа“, телевизиската индустрија дизајнирала производ кој може да го наречеме „машина за мечтаење“. Зашто телевизијата ни донесува непречена процесија од колективни мечти, колективни фантазии во нашите домови“*²⁰⁶.

Осврнувајќи се на овој однос помеѓу реалноста и фикцијата во телевизиската програма, Еслин подробно се запира на телевизиската серија. Навраќајќи се на почетокот на релацијата помеѓу драмата и телевизијата, тој ја опишува телевизијата, како и киното, како удобен начин за пренесување на постоечките драми наменети за театарска изведба, до поголема маса на гледачи,

²⁰⁵ Исто, стр. 30

²⁰⁶ Исто, стр. 33

при што се целело да се задржи атмосферата на театарско доживување²⁰⁷. Ова се случува во времето кога телевизиската програма е квантитативно, како и содржински, прилично сиромашна и кога емитувањето на театарска претстава во живо сеуште ја имало карактеристиката на театарот – имено, чувството за настан. Како што телевизијата ја збогатувала својата програма и станувала континуирана и сеприсутна, така и ова чувство за настан, неизбежно исчезнувало. А токму ова „чувство за настан“, според Еслин, ја разликува телевизијата од театарот и филмот, зашто „додека одењето на театар или на кино е резултат на свесна намера да се види определена драма или филм, изобилието на материјал на различните ТВ канали, го прави исклучително тешко привлекувањето на внимание на гледачите врз еден конкретен настан“. Практично е невозможно секоја програма да биде третирана како „специјален настан“ кој би претендирал на внимание од страна на гледачот поради неговиот уникатен идентитет.

Еслин го гледа решението на ваквиот „аморфен“ карактер на телевизискиот материјал во структурирањето, редовноста и создавањето на „телевизиски навики“. Преведено на јазикот на телевизиската програма, тоа значи ориентација кон „сери“ – редовно повторливи телевизиски производи, кои, според Еслин, имаат двојна предност пред останатата програма: од една страна, тие на гледачот му презентираат нешто познато и повторливо, со што го ослободуваат од интелектуалните напори да ја промислува секоја епизода, а од друга, „новитети“, во форма на различни ситуации и околности во кои постојаните ликови, кои на некој начин станале дел од секојдневието на гледачот, се наоѓаат. Секоја епизода во секоја седмица, ја содржи истата комбинација, но со мало „изместување“: *„На кратко, сериите му даваат на гледачот чувство за сигурност, структура која му овозможува да го најде патот низ хаосот“*²⁰⁸.

²⁰⁷ Сервисот BBC кој е првиот во светот кој емитувал театарски драми во живо уште од 1936-та, за да симулира амбиент на театар, имало 10-минутни паузи меѓу чиновите, за време на кои екранот на телевизорот останувал темен или имало неутрална слика на поток кој тече. Со звуците на свонец, непосредно пред продолжувањето на претставата, телевизиските гледачи биле повикувани да се вратат пред малите екрани.

²⁰⁸ Martin Esslin “The Age of Television”, copyright 2002 by Transaction Publishers, New Brunswick, New Jersey, p. 23

Еслин смета дека драмата како комуникациско средство е „високо ефикасна во пренесување на човечки ликови и многу помалку ефикасна во комуницирање на идеи или апстрактни мисли, едноставно зашто во драмата секоја апстрактна идеја треба да биде олицетворена во исказ на поединец“. Оттука фикцијата во драмата најдобро се остварува преку ликовите, кои во драматизираната сериска фикција, независно дали се работи за самостојни неделни епизоди или дневни серии, остануваат константни и со тоа стануваат уште поблиски и попознати за нивните гледачи. Феноменот на оваа „блискост“, според Еслин, е доста интересен, зашто, иако гледачите се на јасно со фактот дека телевизиските ликови се фикција тие реагираат на нивните искуства на екранот исто како да се вистински. Овие постојани ликови често се пореални од повеќето луѓе кои гледачот ги познава, едноставно зашто тој ги познава овие ликови подобро отколку што ги познава повеќето од своите реални познаници: *„Сепак, гледачите присуствувале на најинтимните, емоционални моменти во животите на овие ликови, учествувале во нивните љубовни афери и семејни незгоди и ситуациите на живот и смрт. Гледачите, во период од месеци, па дури и години, се идентификувале со овие ликови и ги живееле нивните животи“*²⁰⁹.

Драмата се базира на тоа „укинување на неверувањето“ (suspension of disbelief), кое треба да не натера, за кратко време, да ги прифатиме ликовите кои ги гледаме на сцената како живи суштества, за да можеме да се идентификуваме со нив и да ги почувствуваме нивните емоции. За Еслин, телевизијата е средство кое го продолжува „укинувањето на неверувањето“. Она што ја разликува телевизијата од театарот и филмот, тврди тој, е едноставно квантитетот на материјалот – континуитетот на телевизијата и огромната количина емитуван материјал ги интензивираат традиционалните карактеристики на драмските медиуми толку многу, што зголемениот квантитет се претвора во нов квалитет: *„Можеби сме верувале, во продолжение на три часа, дека Хамлет бил вистинска личност, но потоа сме оставени да размислуваме за него со аналитичка дистанца. Ликот во сапунската опера, од друга страна, е со нас скоро секој ден во текот на повеќе години и ни станува толку познат што неговата анализа од дистанца е*

²⁰⁹ Исто, стр. 34

инхибирана или не ни постои. Неверувањето може да биде перманентно укинато“²¹⁰.

И токму во постојаното присуство на овој „алтернативен“ свет кој е истовремено реален и фиктивен, „фантазија и сепак неизмерно реален фактор во животите на цели популации“, Еслин го согледува револуционерниот развој на драмата како форма на комуникација на телевизијата.

IV. 2. 5. „Медијатизација“ на театарот од страна на телевизијата – Филип Аусландер²¹¹

Односот помеѓу „живата“ и „медијатизираната“ (посредуваната) изведба во современата култура е темата на трудот на Филип Аусландер „Живоста: Изведбата во Медијатизираната Култура“ (Liveness: Performance in a Mediatized Culture)²¹² кој

²¹⁰ Исто

²¹¹ Основниот истражувачки интерес на Аусландер е во областа на изведбата (performance), посебно во релација со музиката, медиумите и технологијата. Тој пишува за различни видови на естетски и културни перформанси, како театар, изведувачки уметности, музика, „стенд- ап“ комедија, изведби на работи (robotic performance) и судски процеси. Тој е автор на пет книги и ко- приредувач на две колекции. Негови најпознати книги се „Изведувајќи го Глам- Рокот: Родот и Театралноста во Популарната Музика“ (Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music, 2006) и „Живоста: Изведбата во Медијатизираната Култура“ (Liveness: Performance in a Mediatized Culture, второ издание 2008). Други негови значајни трудови се „Постмодернизмот и Изведбата“ (Postmodernism and Performance, 2004) и „Само Биди Себеси: Логоцентризмот и Различноста во Теоријата на Изведбата“ (Just Be Your Self: Logocentrism and Difference in Performance Theory, 2002). Покрај неговата истражувачка работа во полето на изведбата, Аусландер се континуирано се занимава со уметничка критика во списанието „Арт Форум“ (ArtForum) и други изданија. Пишувал текстови за каталози за музеи и галерии во Австрија, Норвешка, Швајцарија, Велика Британија и САД. Тој е уредник на онлајн списанието “The Art Section: An Online Journal of Art and Cultural Commentary“.

Во својот труд „Живоста: Изведбата во Медијатизираната Култура“ (Liveness: Performance in a Mediatized Culture), кој ќе го разгледаме овде, Аусландер се занимава со она што е можеби најважното прашање кога станува збор за изведбата денес: кој е статусот на живата изведба во култура доминирана од масовните медиуми? Истражувајќи специфични аспекти на живата изведба како театар, рок музика, спорт и судски сведочења, тој во овој труд ни ги презентира неговите согледувања за медиумската култура, кои засегаат некои од трајните „свети вистини“ кои се изградени околу високиот културен статус кој го има живиот настап.

²¹² Philip Auslander “Liveness: Performance in a Mediatized Culture”, Routledge Taylor & Francis e-Library, 2007

ќе го разгледаме тука. Од особен интерес за нашето истражување ќе биде теоријата за „онтолошката“ врска помеѓу театарот (како жива уметност) и телевизијата.

Современата културна доминација на телевизијата и нејзината културна продукција, Аусландер ја илустрира со еден цитат од Маркс кој вели *„Во сите форми на општество постои еден специфичен вид на продукција кој доминира над останатите, чии релации го одредуваат местото на останатите и влијаат врз нив“* а кој се однесува на индустриското производство во буржоаскиот капитализам. Адаптиран во контекст на актуелната ситуација со масовните медиуми, овој цитат сугерира дека „на телевизијата веќе не може да се гледа како само на еден елемент во нашата културна средина, еден дискурс меѓу многуте, туку мора да се гледа како на самата средина“. Според авторот, телевизијата го трансцендирала својот идентитет на специфичен медиум и е препознаена преку културата како „телевизуелно“ кое го означува *„крајот на медиумот во контекстот и појавувањето на телевизијата како самиот тој контекст“*²¹³.

Осврнувајќи се врз прашањето на живата изведба во ваквата силно „медијатизирана“ култура, Аусландер ја истакнува бинарната опозиција помеѓу „живото“ и „медијатизираното“²¹⁴ која се потпира врз традиционалните теории според кои, „живото е категорија која стои надвор од претставувањето“, или, со други зборови, вообичаената претпоставка дека живиот настан е „реален“, додека медијатизираниот секундарен и на некој начин вештачка репродукција на реалниот. Оттука доаѓаат и клишираните термини со кои се опишува „живоста“ (liveness) на живата изведба: „магија на живиот театар“, „енергија“ која наводно постои меѓу изведувачите и гледачите, „заедница“ за која се вели дека живата изведба ја создава

²¹³ Tony Fry “Introduction,” in *R U A TV?: Heidegger and the Televisual*, Tony Fry (ed.), Sydney: Power Publications, 1993; цитирано во Philip Auslander “Liveness: Performance in a Mediatized Culture”, Routledge Taylor & Francis e-Library, 2007, p. 2

²¹⁴ Терминот „медијатизиран“ е позајмен од Жан Бодријар (Jean Baudrillard). Авторот често го користи за да значи дека определен културен објект е производ на мас- медиумите или на медиумските технологии. „Медијатизирана изведба“ е изведба која циркулира на телевизија, како аудио или видео запис, или некоја друга форма базирана на технологиите на репродукција. Дефиницијата на Бодријар има поширок опфат: „Медијатизирано не е тоа што доаѓа од дневниот печат, телевизијата или радиото; тоа е она што е ре- интерпретирано од знаковата форма (формата на знакот, sign form), артикулирано во модели и управувано од код“. (Бодријар, 1981) За Бодријар, медијатизацијата не е просто неутрален термин кој ги опишува медиумските производи. Поскоро, тој гледа на медиумите како на инструменти во еден поголем социо- политички процес на доведување на сите дискурси под доминацијата на еден единствен код.

помеѓу изведувачите и публиката. Сусан Сонтаг, во нејзиниот есеј кој се однесува на театарот и филмот тврди дека *„Театарот никогаш не е „медиум“ - може да се направи филм по пиеса, но никогаш пиеса по филм“*²¹⁵.

Наспроти позицијата на Сонтаг, која гледа на театарот и на живите изведувачки уметности, генерално, како да припаѓаат на културен систем, одделен од тој на мас- медиумите, Аусландер им приоѓа на живата и медијатизираната изведба како на „паралелни форми кои партиципираат во заедничка културна економија“. Повикувајќи се на дефиницијата на литературниот критичар и политичкиот теоретичар, Фредрик Џејмсон за терминот „медијатизација“, кој, употребен во областа на визуелните уметности го означува *„процесот со помош на кој традиционалните ликовни уметности ... станала свесни за себе како за различни медиуми во рамките на еден медиумски систем“*²¹⁶, Аусландер ја приложува врз живите форми кои се медијатизираа *„принудени од економската реалност да го признаат сопствениот статус на медиум во рамките на медиумскиот систем кој ги вклучува и масовните медиуми и информациските технологии“*²¹⁷.

Во поткрепа на сфаќањето за живата и медијатизираната изведба како за дел од ист медиумски систем е позицијата на живата изведба во рамките на историската логика на медиумите истакната од Маршал Меклуан (1964): *„Новиот медиум никогаш не е додаток на стариот, ниту, пак, го остава стариот на мира. Тој никогаш не престанува да ги угнетува старите медиуми, сè додека не најде нови фигури и позиции за нив“*²¹⁸ врз основа на која е создаден концептот за „ремедијација“²¹⁹ кој означува „претставување на еден медиум во друг“. Според

²¹⁵ Susan Sontag “Film and Theatre”, Tulane Drama Review, 11, 1 (1966); цитирано во Philip Auslander “Liveness: Performance in a Mediatized Culture”, Routledge Taylor & Francis e-Library, 2007, p. 5

²¹⁶ Fredric Jameson “Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism”, Durham NC: Duke University Press (1991); цитирано во Philip Auslander “Liveness: Performance in a Mediatized Culture”, Routledge Taylor & Francis e-Library, 2007, p. 5

²¹⁷ Philip Auslander “Liveness: Performance in a Mediatized Culture”, Routledge Taylor & Francis e-Library, 2007, p. 5

²¹⁸ Marshal McLuhan “Understanding Media: The Extensions of Man” (second edition), New York: New American Library, 1964, p.158

²¹⁹ “Remediate” претставува игра на зборови која може да означува 1) ре- медијатизација (претставување на еден медиум низ друг) или 2) „лекување“ (од “remedy” – лек). И двете се однесуваат на стариот медиум – живата изведба.

авторите на овој концепт „новите технологии на претставување постапуваат така што ги реформираат или „ремедираат“ претходните“²²⁰.

Како резултат на ваквите теории, Филип Аусландер ја поставува под знак прашање, како што вели, онтолошката диференцијација помеѓу живата изведба и медијатизираната, базирајќи се врз историските истражувања на раниот однос помеѓу театарот и телевизијата во САД, кој го претставува како алегорија за генералниот однос помеѓу живите и медијатизираните форми во рамките на нивната културна економија. Претходникот на овој однос помеѓу телевизијата и театарот, Аусландер го наоѓа во длабокото влијание кое театарот го имал врз раните фази на американското кино: „Развојот на кинематографското поставување и монтирање во почетокот на 20-от век, не беа обиди за поставување на основи на специфичен кинематографски пристап кон нарацијата, туку следење на целите на добро етаблираниот театар од 19-от век со нови средства. Киното тежнеше да биде театрално“²²¹. Раното американско кино го презема и реформира театарскиот речник и исклучително брзо (некаде до 1926г) ја узурпира позицијата на театарот како доминантна форма на забава, така што, кога телевизијата стапува на сцена, некои 20 години подоцна, „нема сила која може да и се спротивстави“. Прашањето кое Аусландер си го поставува во врска со театарот и почетоките на телевизијата е: „Ако театарот, како популарна форма, бил толку темелно узурпиран од филмот во доцните 1920-ти, што едвај и да бил сила која да се спротивстави на налетот на телевизијата, тогаш зошто телевизијата го прифаќа токму театарот како претставувачки модел (модел за репрезентација)? Како медиум кој е врзан со употреба на камера, телевизијата можела многу лесно да се насочи кон тоа да биде кинематографска, но наместо тоа станала театрална“²²².

²²⁰ Jay David Bolter & Richard Grusin “Remediation” *Configurations*, 3 (1996); цитирано во Philip Auslander “Liveness: Performance in a Mediatized Culture”, Routledge Taylor & Francis e-Library, 2007, p. 6

²²¹ Ben Brewster & Lea Jacobs “Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film”, Oxford and New York: Oxford University Press, 1997; цитирано во Philip Auslander “Liveness: Performance in a Mediatized Culture”, Routledge Taylor & Francis e-Library, 2007, p. 12

²²² Philip Auslander “Liveness: Performance in a Mediatized Culture”, p. 12

Одговорот на ова прашање, според авторот, се наоѓа во начинот на кој суштината на „телевизуелното“ била дефинирана со првите телевизиски настапи, како онтологија на живото, многу повеќе сродна со онтологијата на театарот отколку со онаа на филмот. Суштината на телевизијата била препознаена во нејзината способност да ги пренесува настаните во моментот на случувањето (во почетокот сите телевизиски емитувања биле живи трансмисии), а не во рамките на филмските капацитети да го снимаат настанот за подоцнежнo гледање. *„Дефиницијата на телевизијата како онтолошки жив медиум останува дел од нашата основна концепција за медиумот - иако телевизијата веќе одамна престанала да биде жива во онтолошка смисла, таа останува таква во идеолошка смисла“*²²³ ... *„Биле настаните кои се емитуваат на телевизија живи или не, телевизиското искуство само по себе е почувствувано како живо од публиката која го следи од дома“*²²⁴ ... *„Текстуалните практики на Американската телевизија се претставуваат или се искусени на начин сличен на целосно присутното живо ... дури и на снимените програми емитувани на телевизија им е придадено чувство за просторно присуство и временска симултаност во тоа што кога еднаш програмата е емитувана во планираниот временски термин, има мали или никакви шанси да се гледа надвор од нејзиниот првичен временски и просторен (канал) контекст“*²²⁵.

Аусландер тврди дека ваквото „идеолошки установено чувство“ за телевизијата како за жив медиум ја прави нејзината историска врска со театарот различна од онаа со филмот, овозможувајќи ѝ на телевизијата да ја колонизира живоста, единствениот аспект на театарското претставување кој филмот не можел

²²³ Jane Feuer “The concept of live television: ontology as ideology,” in Regarding Television, E. Ann Kaplan (ed.), Frederick, MD: University Publications of America, 1983; цитирано во Philip Auslander “Liveness: Performance in a Mediatized Culture”, Routledge Taylor & Francis e-Library, 2007, p. 12

²²⁴ Rick Altman “Television/Sound,” in Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture, Tania Modleski (ed.), Bloomington: Indiana University Press, 1986; цитирано во Philip Auslander “Liveness: Performance in a Mediatized Culture”, Routledge Taylor & Francis e-Library, 2007, p. 12

²²⁵ Steve Wurtzler “She sang live, but the microphone was turned off: the live, the recorded, and the subject of representation,” in Sound Theory Sound Practice, Rick Altman (ed.), New York, London: Routledge, 1992; цитирано во Philip Auslander “Liveness: Performance in a Mediatized Culture”, Routledge Taylor & Francis e-Library, 2007, p. 12-13

да го реплицира. Повикувајќи се на една порана студија²²⁶ која демонстрира како филмот го „ремедијатизирал“ театарот усвојувајќи ги наративните структури и визуелните стратегии на мелодрамата на 19-от век, Аусландер заклучува дека, за разлика од филмот, кој можел да го „ремедијатизира“ театарот само на одредени структурни нивоа, *„телевизијата можела да го „ремедијатизира“ театарот на онтолошко ниво, претендирајќи на непосредност“*²²⁷ што е случај и со другите претходни форми: *Телевизијата „не просто ги „транспортира“ претходните форми (театар, филм, радио), туку всушност ги пренесува (преведува) и ги рекомбинира“*²²⁸.

Понатаму, авторот се запира на една од централните теми на телевизискиот дискурс во САД, во неговата најрана фаза, а тоа е „односот на телевизијата кон другите форми на комуникација и забава“, посебно кон радиото, филмот и театарот. Телевизијата често била опишувана како хибрид на постојните форми и била опишувана на најразлични начини: *„Нов и синтетички медиум ... радио со вид, поглед (sight), кино со вкус на непосредност, театар (интимен или спектакуларен) со сите седишта назад и во средина, таблоидна опера и циркус без продавачи на семки“*²²⁹. Прашањето кое произлегувало од овие рани дефиниции на телевизијата било *„дали телевизијата е ... нов комплекс од постоечки уметности или уметност сама за себе? И ако е уметност, кои се нејзините суштински техники и можности?“*²³⁰ И иако во тој период не можело да се зборува за „автентична форма“ (Reynolds) на телевизија, првите теоретичари на телевизијата во Америка, биле согласни дека суштинските телевизиски карактеристики се „непосредност“ и „интимност“: *„Најутилитарната карактеристика на телевизијата е во емитувањето на настани точно во моментот кога и како што*

²²⁶ Nicholas Vardac, „Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith“, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1949; цитирано во Philip Auslander „Liveness: Performance in a Mediatized Culture“, Routledge Taylor & Francis e-Library, 2007

²²⁷ Philip Auslander „Liveness: Performance in a Mediatized Culture“, p. 13

²²⁸ Richard Dienst, „Still Life in Real Time: Theory after Television“, Durham, NC: Duke University Press, 1994; цитирано во Philip Auslander „Liveness: Performance in a Mediatized Culture“, Routledge Taylor & Francis e-Library, 2007, p. 13-14

²²⁹ Robert J. Wade „Television backgrounds,“ Theatre Arts, 28 (1944); цитирано во Philip Auslander „Liveness: Performance in a Mediatized Culture“, Routledge Taylor & Francis e-Library, 2007, p. 14

²³⁰ Hans Burger, „Through the television camera,“ Theatre Arts, March 1 (1940); цитирано во Philip Auslander „Liveness: Performance in a Mediatized Culture“, Routledge Taylor & Francis e-Library, 2007, p. 14

се случуваат“²³¹... „Луѓето сега гледаат нешта кои порано не биле во можност да ги видат: ја гледаат политиката практикувана, спортовите изиграни, драмата одиграна, вестите како што се случуваат и историјата како што се прави“²³².

Споредувајќи ги темпоралните карактеристики на филмот и телевизијата, Аусландер го поставува филмот во „царството на меморијата, повторувањето и поместувањето во времето, додека телевизијата, како и театарот се појавува само во сегашноста. Различно од филмот, а слично на театарот, телевизиското емитување се карактеризира како изведба во сегашноста“²³³, што во буквална смисла било случај во раниот период на телевизијата (кога поголемиот дел од материјалот бил емитуван во живо), а денес останува да постои во телевизијата во „идеолошка смисла“. На крајот, како заклучок за оваа културна транзиција од живата кон медијатизираната изведба, Аусландер уште еднаш ја потенцира основната карактеристика на телевизијата, непосредноста: „Узурпацијата на телевизијата на културно- економската позиција која порано ја уживале живите медиуми како театарот не била само резултат на генерализираната медијатизација на нашето општество. Нејзината специфична способност да се позиционира себеси како замена за театарот потекнува од претензиите за непосредност од страна на телевизијата низ целиот период на нејзиниот развој и во нејзиното полагање на правото врз реплицирањето на театарскиот дискурс“²³⁴.

²³¹ Lenox Lohr “Television Broadcasting: Production, Economics, Technique”, New York: McGraw-Hill, 1940; цитирано во Philip Auslander “Liveness: Performance in a Mediatized Culture”, Routledge Taylor & Francis e-Library, 2007, p. 15

²³² Orrin E Dunlap Jr. Understanding Television, New York: Greenberg, 1947; цитирано во Philip Auslander “Liveness: Performance in a Mediatized Culture”, Routledge Taylor & Francis e-Library, 2007, p. 15

²³³ Philip Auslander “Liveness: Performance in a Mediatized Culture”, p. 15

²³⁴ Исто

ГЛАВА V

ТЕРМИНОЛОШКИ ОДРЕДНИЦИ НА ТЕЛЕВИЗИЈАТА И ЖАНРОТ ТВ СЕРИЈА

V.1. Телевизиска естетика

„Телевизиската естетика“ е релативно нова област во рамките на поширокото поле на студиите на телевизијата (television studies). Естетиката, како гранка на филозофијата која се занимава со уметноста и уметничките вредности, била долго време потценета категорија во дискусиите за популарната култура, така што многу мал број истражувачи и теоретичари се занимавале со медиумот телевизија од естетска гледна точка. *„Стремежот на „телевизиската естетика“ е да ја покаже важноста на естетските перспективи за нашето сфаќање на телевизијата како културна форма, како и важноста за историјата на нејзината програма базирана врз драмска „фикција“*²³⁵.

Една од најпознатите студии во областа на телевизиската естетика е студијата „Телевизијата како Естетски Медиум“ на Дејвид Торбурн²³⁶. Во неа авторот, го користи терминот „естетски“, во извесна антрополошка смисла, за да идентификува одредени културни објекти, акцентирајќи врз она што тој смета дека е нивна определувачка карактеристика: *„припадноста кон одредена класа на искуства, сфатени како имагинарни, кои се случуваат во симболички и културно дефинирани замислени простори – театри, интимниот простор на нашето доживување на телевизијата, големите амфитеатри на античкиот период, затемнетиот простор на киното – каде „реалните“ искуства се репрезентирани, рекреирани и симболички претставени“*²³⁷. Според него, ние ја гледаме телевизиската фикција во просторот за одмор и „игра“, дел од средината кој е дефиниран како измислен – естетски простор. Следствено, ваквиот антрополошки

²³⁵ The Television Encyclopedia, ed. Horace Newcomb, 2nd edition, Taylor and Francis, 2004, p. 3

²³⁶ David Thorburn “Television as an Aesthetic Medium”, Critical Studies in Mass Communication, Vol. 4, No. 2, 1984

²³⁷ David Thorburn “Television as an Aesthetic Medium”, Critical Studies in Mass Communication, Vol. 4, No. 2, 1984, p. 163

став кон телевизијата, води до признавањето на фактот дека формите на т.нар. „популарна уметност“ (да не се меша со „поп-арт“ движењето во уметноста) можат да бидат исто толку комплексни, колку и формите на т.нар. „висока уметност“, а нивните кодови и конвенции да бараат претходни длабоки познавања, како што тоа се бара од традиционалните уметности.

Во духот на овој пристап, Торбурн ја дефинира телевизијата како „раскажувачка институција“ (storytelling). Тој смета дека нашето чувство за телевизијата е истовремено базирано во реалното искуство и економските и културните сили кои го оформуваат, како и во континуитетот на системите на приказни (story systems) – институциите за „правење на митови“ (myth making) и популарните наративи – кои се протегаат назад во Западната историја, барем до времето на Хомер. Ваквиот континуитет, кој, според Торбурн, има естетска димензија, претставува наративен систем кој е вообичаен за повеќето општества – повторлива и посебна културна формација која тој ја нарекува „нарација на консензусот“ (consensus narrative): *„Оваа нарација оперира во самиот центар на животот и неговата култура и скоро секогаш е длабоко конзервативна во своите формални структури и содржини. Нејзина задача е да ги артикулира централните митологии на една култура, низ еден широко прифатен јазик, наследство од споделените приказни, заплети, типови на карактери, културни симболи и наративни конвенции“*²³⁸. Ваквиот јазик кој е достапен до мнозинството од дадена култура, Торбурн го наоѓа во легендите и хероите на Троја предадени низ комплексните поетски конвенции на Хомер кои ѝ биле познати на неговата публика, преку конвенциите на „пиесите на одмаздата“ и густите вербални структури на Елизабетинскиот стих кои му биле познати на Шекспир, па сè до формалните и тематски конвенции на „ситуациската комедија“ кои ѝ се познати на пошироката современа публика.

²³⁸ David Thorburn “Television as an Aesthetic Medium”, p. 165

V.2. Телевизиски реализам

Ако доминантната форма на кинематографскиот реализам, играниот филм, понекогаш може да биде делумно сфатен во рамките на реалистичката естетика која произлегува од уметничките форми како сликарството и романот, телевизијата скоро и да не може да биде ситуирана во овој контекст. *„Терминот „телевизиски реализам“ е скоро целосно лишен од секако корисно аналитичко значење“*²³⁹. Разновидноста на телевизиското производство – драма, вести, актуелности, спорт, шоу програми – што ја прави сеприсутен дел од нашата реалност, како и начинот на кој медиумот е употребуван и истражуван, го прави невозможно постоењето на единствено теоретско објаснување. Во најмала рака, темата за телевизискиот реализам може да биде разгледана од аспект на аргументите кои се сврзани одделно со т.нар „не- фикционална“ (non-fiction) и „фикционална“ (fiction) телевизија.

Едно определување на документарниот филм вели дека тој се потпира врз *„сликата која претставува своевиден доказ за светот, за историската реалност која се претвора во дел од некаков аргумент, а не во приказна. Ако филмот (fiction film) создава метафоричен однос кон реалноста и создава веројатен свет кој може да изгледа реален дури кога е фантастичен, реализмот во документарниот филм го експлоатира „индексниот“ однос кон реалноста како основа за аргументирање за светот кој мора, барем донекаде, да се совпаѓа со перцепцијата на гледачот за тој секојдневен свет“*²⁴⁰. Една друга дефиниција за документарниот филм го определува како *„парче од светот, откинато од неговиот секојдневен контекст, а не произведено за на екран“*²⁴¹. Иако овие дефиниции главно се однесуваат на документарниот филм, можат да имаат своја

²³⁹ J. Corner „Presumption as Theory: “Realism” in Television Studies“, Screen, vol.33, no.1 (1992); цитирано во “Critical Dictionary of Film and Television Theory” edited by Roberta E. Pearson & Philip Simpson, Routledge Taylor & Simpson e-Library, 2005, p. 521

²⁴⁰ Bill Nichols, „Representing Reality“, Bloomington: Indiana University Press (1991); цитирано во “Critical Dictionary of Film and Television Theory” edited by Roberta E. Pearson & Philip Simpson, Routledge Taylor & Simpson e-Library, 2005, p. 521

²⁴¹ Michael Renov „Theorising Documentary“, London: Routledge (1993); цитирано во “Critical Dictionary of Film and Television Theory” edited by Roberta E. Pearson & Philip Simpson, Routledge Taylor & Simpson e-Library, 2005, p. 522

примена во останатите „парчиња на светот“ како што се вестите и спортот, кои телевизијата ги „откинува“ од нивниот секојдневен контекст и ни ги предлага како „аргументи“ на информативното или спортското новинарство.

Од друга страна, односот на телевизиската фикција со реалноста, во друга студија²⁴², е разгледуван во контекст на едно специфично уметничко движење како реализмот на 19-от век, кој *„откако еднаш станал доминантна форма на реалистичката репрезентација, некои ги гледаат девијациите од оваа форма како искривување на реалноста, додека други тврдат дека тоа е попрецизна изведба на реалноста“*²⁴³. Така, некои американски телевизиски жанрови како крими- серии или ситкоми создаваат модел кон кој се конформираат за извесен период сè додека не бидат променети или заменети со друг модел. Во студијата се тврди дека конвенциите на репрезентацијата кои се прифатливи за масовната публика во еден период, се отфрлени од подоцнежната публика, често врз база на тврдењето дека поновите конвенции нудат повеќе реализам или како што тоа го формулира авторот „се повеќе базирани во општествената реалност“.

Во врска со претходните тврдења и аналогно на дискусиите за „театарските конвенции“ во „добро скроената драма“ на 19-от век, дискусијата за реализмот во телевизијата неизбежно се префрла во сферата на, од една страна, естетските конвенции и нивната перцепција од страна на гледачот, а од друга, во околностите во кои гледачот живее: *„Употребата на реалистички конвенции, самата по себе, не обезбедува ниту имплицира „знаење за тоа какви се нештата навистина“.* Од друга страна, ваквата употреба често може да функционира во рамките на или во релација со општествените конвенции. Би било навистина тешко да се раскаже љубовна приказна без да се повикаме, на едно или друго ниво, на некое претходно човечко знаење за тоа како изгледа љубовта“²⁴⁴.

²⁴² John Caughie, „Adorno’s Reproach: Repetition, Difference and Television Genre“, Screen, vol. 32, no. 2 (1991); цитирано во “Critical Dictionary of Film and Television Theory” edited by Roberta E. Pearson & Philip Simpson, Routledge Taylor & Simpson e-Library, 2005, p. 522

²⁴³ Таму.

²⁴⁴ Christopher Williams, “After the Classic, the Classical and Ideology: The Difference of Realism”, Screen, vol. 35, no. 3. (1994); цитирано во “Critical Dictionary of Film and Television Theory” edited by Roberta E. Pearson & Philip Simpson, Routledge Taylor & Simpson e-Library, 2005, p. 522-523

Во студијата на Фиске и Хартли „Читајќи ја Телевизијата“²⁴⁵, авторите тврдат дека и покрај тоа што популарноста на една телевизиска програма е пропорционална со нејзината „реалистичност“, сепак реализмот во телевизијата е вештачка конструкција. Неговата „природност“ доаѓа не од самата природа, туку од фактот дека реализмот е модусот во кој нашата конкретна култура (Западната) претпочита да ги изразува нејзините „ритуални кондензации“. *„Нема ништо природно во реализмот, но тој сепак кореспондира со начинот на кој во моментот го перципираме светот“*²⁴⁶. Во таа смисла, заклучуваат авторите, тој е моделиран врз јазикот.

Така, телевизискиот реализам, следејќи го моделот на јазикот во детали, го „натурализира“ начинот на кој го гледаме светот. Според авторите, сите дрски серии, сапунски опери, ситуационски комедии и сите вести и актуелности на телевизиската програма служат да го поткрепат истото значење: дека светот е природно и самиот по себе она што конвенциите на реализмот велат дека е. *„Реализмот бара од нас да, пред да можеме да бидеме забавувани од комедија или полициска драма, мораме прво да признаеме дека модусот во кој е претставена фиктивната приказна не е конструиран, туку е едноставно природна репрезентација на нештата такви какви што се: приказната може да биде фиктивна, но начинот на кој се поврзува со реалноста ја раскажува каква што е“*²⁴⁷.

За крај на оваа точка ги даваме следните заклучоци: концептот на реализмот има особено значење во телевизијата заради нејзиниот „индексен“ карактер; реализмот во телевизијата се менува со времето, а промените обично се поврзуваат со претходните форми и промените во ставовите и навиките на публиката; телевизискиот реализам функционира низ конвенции, како и перцепцијата на реалноста; општествените последици на телевизискиот реализам не се униформирани, туку зависат од перцепцијата на реалноста на гледачот.

²⁴⁵ John Fiske & John Hartley “Reading Television”, Routledge: London and New York, 2003

²⁴⁶ Fiske & Hartley “Reading Television”, p. 128

²⁴⁷ Fiske & Hartley “Reading Television”, p. 129

V. 3 Непосредност (immediacy)

Ако филмот е претставен како медиум на меморијата, повторувањето и изместувањето во времето, спротивно на него, телевизијата, но и театарот, е карактеризиран како „изведба во сегашноста“ (Аусландер), што е и буквален случај во почетоците на телевизијата, кога најголемиот дел од програмата бил емитуван „во живо“. Според Аусландер, дури и сега, кога поголемиот дел од ТВ програмата е претходно снимен, телевизиската слика останува „изведба во сегашноста“, за што зборува и во гореспоменатиот труд. Иако можноста за снимање на телевизиските емитувања постоела, како дел од телевизиската технологија, од доста раните фази на нејзиниот развој, капацитетот за реемитување се сметал за додаток кон суштината на телевизијата како жив медиум. Во 1930-те и 40-те години во САД, телевизијата основно била замислена како медиум кој пренесувал настани во живо, а не ги репродуцирал. Оттука и зголеменото побарување за секакви видови на жива презентација во тој период²⁴⁸. Како што тоа го дефинирал претседателот на телевизиската мрежа „Ен- Би- Си“ (NBC), Ленокс Лор, *„најутилитарната карактеристика на телевизијата лежи во емитувањето на настани точно кога и прецизно како што се случуваат“*²⁴⁹.

V.4. Интимност

Една од суштинските карактеристики на телевизијата, телевизиската интимност е функција на нејзината непосредност – близината на гледачот до

²⁴⁸ „Едно истражување на активноста на телевизиската станица WRGB во Шенектади, Њујорк, во периодот 1939-45, помеѓу останатите содржини на програмата има: различни шоу програми и ревији, спорт, драма, вклучувајќи и аматерски и универзални театри, лесни опери, различни музички групи, танц, вести, панел дискусии, образовни презентации, модни ревији, куклени претстави, квизови и игри, водвиљски точки, монолози, магионичари, детски емисии, религиозни емисии и реклами“. (Judy Dupuy, „Television Show Business“, Schenectady, NY: General Electric, 1945 цитирано во Philip Auslander “Liveness: Performance in a Mediatized Culture”, Routledge Taylor & Francis e-Library, 2007, p. 15)

²⁴⁹ Lenox Lohr “Television Broadcasting: Production, Economics, Technique”, New York: McGraw-Hill, 1940, цитирано во Philip Auslander “Liveness: Performance in a Mediatized Culture”, Routledge Taylor & Francis e-Library, 2007, p. 15)

настанот и фактот дека надворешните настани се трансмитирани во неговиот дом. „Гледачот на телевизиската сцена се чувствува дека е на местото на сцената“²⁵⁰. Позицијата на телевизискиот гледач во однос на сликата на екранот била често споредувана со таа на гледачот на бокс меч кој седи во првите редови или на театарски гледач со најдоброто место во салонот. „Телевизијата го прави целиот свет да биде сцена и секој дом седиште во прв ред за спортови, драма и вести“²⁵¹. Се сметало дека телевизијата го претвора домот во своевиден театар кој истовремено бил интимен и глобален²⁵².

Еслин ја нарекува телевизијата „најинтимниот од сите медиуми“. Според него, во театарот, актерите се релативно оддалечени од гледачите и драмската пригода е јавна; во киното повторно станува збор за јавна пригода каде е собрана голема публика во една просторија, каде актерите се поблиску до гледачот, но во крупен план се огромни. Телевизијата се гледа одблизу и во многу приватен контекст. Крупниот кадар во телевизијата врз изведувачот е на рамниште на директен човечки контакт. „Ликовите кои ги гледаме на крупните кадри на телевизискиот екран ни изгледаат блиски до нас како нашите сексуални партнери во прегратка“²⁵³, вели тој.

V.5. Воајеризам

Еслин смета дека способноста на телевизијата да „пренесува личности“ (карактери) е, без сомнение, тајната на нејзината огромна моќ. Зашто луѓето се незаситни во нивниот интерес за другите луѓе: „И навистина, ми се чини дека ова е

²⁵⁰ Исто

²⁵¹ Orrin E. Dunlap, Jr. „Understanding Television“, New York: Greenberg, 1947, Philip Auslander цитирано во “Liveness: Performance in a Mediatized Culture”, Routledge Taylor & Francis e-Library, 2007, p. 16

²⁵² Од периодот после Втората Светска Војна датира терминот „домашен театар“ (home theatre) чиј концепт се состоел во тоа, домаќинствата од предградијата во САД, да ги конструираат нивните места за гледање на телевизија по моделот на театрите. Важно е да се спомене дека во текот на првата половина на 20тиот век, „домашниот театар“ бил замислен како домашна верзија на театарската (драмска) сцена. Сега, терминот се користи за да означи техничка опрема кое треба да го пренесе искуството на киното, а не на театарот, во домот.

²⁵³ Martin Esslin “The Age of Television”, copyright 2002 by Transaction Publishers, New Brunswick, New Jersey, p.31

еден од основните човечки нагони. После задоволувањето на нагоните за храна, засолниите и репродукција, задоволството од „нагонот за озборување“ за искуствата на другите може би е еден од централните интереси на човечкото постоење“²⁵⁴. Телевизијата, со нејзиниот непрекинат поток на ликови (личности, карактери) пренесени „драматично“, било да се измислени или реални, е „најсовршениот механизмиран пренесувач на тие карактери“.

Понатаму, тој аргументира дека телевизијата е во суштина драматичен, повеќе отколку „дискурсивен“ по природа медиум и таа не само што прераскажува приказни за други луѓе, туку и буквално ги пренесува овие други луѓе во нашите домови. Ваквиот наш интерес за другите луѓе содржи силно изразен еротски елемент: *„драмата е во основа еротска.... актерите се луѓе, кои за пари, го изложуваат своето физичко присуство пред јавноста... Во таа смисла сите актери се егзибиционисти: тие уживаат да бидат видени и да ги сметаат за привлечни и вредни за гледање. Обратно, гледачите на драмата се во некоја смисла војери“*²⁵⁵. Само што порталот на сцената- кутија е заменет со телевизиската кутија која проникнува во животите на јунаците на драмата. И ние не одиме во театар за да ја гледаме драмата, туку драмата доаѓа кај нас дома.

V.6. „Згуснување“(condensation)

Овој термин во областа на теоријата на медиумите се користи за да го означи „процесот со кој неколку посебни идејни линии се соединуваат во комплексна и силно натоварена идеја или слика (image). Концептот на „згуснувањето“ како потсвесен механизам за детерминација е централен за идеолошката анализа на нарацијата“²⁵⁶.

Според Меклуан, телевизијата претставува еден вид на „згуснување“ како на сетилата, така и на информацијата, што битно влијае на сетилната перцепција,

²⁵⁴ Martin Esslin “The Age of Television”, p.27

²⁵⁵ Исто

²⁵⁶ Critical Dictionary of Film and Television Theory edited by Roberta E. Pearson & Philip Simpson, Routledge Taylor & Simpson e-Library, 2005, p. 135

начинот на живот и погледот на свет, како и на општествената организација. „Синестезијата“, односно унифицирањето на сетилата и имагинацијата, која долго време претставувала недостижен сон за Западните поети, сликари и уметници од секаков вид, е постигната преку медиумот на телевизијата: *„Тие гледале со тага и ужас на фрагментарниот и осиромашен свет на имагинацијата на Западниот писмен човек во 18-от век и после тоа. Таква била пораката на Блејк, Јејмс и Д. Х. Лоренс и други големи личности. Тие не беа подготвени да ги видат нивните соништа реализирани во секојдневниот живот од естетиката на радиото и телевизијата. И сепак, овие масивни екстензии на нашиот централен нервен систем го вовлекоа Западниот човек во дневни сесии на синестезија. Западниот начин на живот, кој бил граден со векови во ригорозната сепарација и специјализација на сетилата на човекот, со визуелното сетило на врвот на хиерархијата, не е во состојба да се спротивстави на налетот на радиото и телевизијата кои ја бришат големата визуелна структура од апстрактниот Индивидуален Човек“*²⁵⁷.

Што се однесува до густината на информацијата во телевизијата, Меклуан истакнува дека половина минута телевизиско време, дава толкаво количество на информација, како три минути сценско време, што го споредува со печатениот текст во однос на ракописот: *„Студениот ракопис се стремел кон компресирани форми на изјава, афористички и алегорични. „Жеикиот“ медиум на печатениот текст го раширил изразот во насока на поедноставување и детално објаснување на значењето. Печатот го забрзал и го „дигнал во воздух“ компресиранот ракопис, разбивајќи го во ситни фрагменти“*²⁵⁸.

Мартин Еслин, зборувајќи за телевизијата како за „драмски медиум“ и споредувајќи ја со литературата пишува: *„Она за што на романописецот му треба определено време за да го комуницира со гледачот преку акумулација на определен број на единици на информацијата, режисерот на драмската изведба (тука ги вклучува и телевизиските програми – заб. Д.Д.) може да го предаде во еден единствен момент ... Додека читателот на романот мора да ја помни секоја*

²⁵⁷ Marshal McLuhan “Understanding Media: The Extensions of Man” (second edition), New York: New American Library, 1964, p. 348

²⁵⁸ Marshal McLuhan “Understanding Media: The Extensions of Man”, p. 352

единица на информацијата, додека другите се додаваат, една по една, ред по ред, за да ја дополнат комплетната слика, гледачот на драмската изведба ги прима како една слика и со соодветен и непосреден емоционален ефект. Информацијата предадена од линеарниот, дискурзивен метод на романописецот треба да помине низ свеста на читателот пред да се соедини во единствена слика во неговиот мозок. Спротивно на него, гледачот на драмската изведба, ќе ја добие сликата на почетокот, иако поголемиот дел од компонентите кои го создаваат впечатокот ќе останат под прагот на свеста“²⁵⁹.

V.7. Партиципативност

Славниот Холивудски режисер, од „златното доба“ на киното, Ото Премингер, сметал дека американските филмови напредувале кон својата зрелост благодарение на влијанието на телевизијата. Според Маклуан, ваквата изјава е оправдана од гледна точка на неговата поделба на медиумите на „студени“ и „топли“ – студениот медиум на телевизијата ги претставувал длабинските структури во уметноста и забавната индустрија подеднакво и создавал услови за вклученост на публиката исто така: *„Студениот медиум, било тоа да е изговорениот збор или ракопис или телевизија, остава многу повеќе за слушателот или гледачот да прави, отколку топлиот медиум. Ако медиумот е со висок интензитет, партиципацијата на гледачот е ниска. Ако медиумот е со низок интензитет, партиципирањето е високо“²⁶⁰.*

Споредувајќи ја со филмот, Меклуан, во негови термини, вели дека, ТВ сликата е со низок интензитет или дефиниција за разлика од филмот и според тоа не предлага детална информација за објектот. Телевизискиот крупен план дава онолку информација колку еден мал дел од снимениот крупен план на филмското платно. Според него, искуството на ТВ сликата може да се опише во контекст на

²⁵⁹ Martin Esslin “The Age of Television”, copyright 2002 by Transaction Publishers, New Brunswick, New Jersey, p. 23

²⁶⁰ Marshal McLuhan “Understanding Media: The Extensions of Man” (second edition), New York: New American Library, 1964, p. 352

разликата помеѓу визуелниот и мозаичкиот простор. „Мозаичката форма на ТВ сликата бара вклученост и учество на целото суштество, како што е тоа случај кај сетилото за допир. Писменоста, наспроти тоа, продолжувајќи ја својата визуелна моќ врз организацијата на времето и просторот, психички и социјално, си ја има на себеси доделено силата на одвоеноста и невклученоста“²⁶¹.

Меклуан смета дека баналната и „ритуална“ забелешка на конвенционално образованиот човек дека телевизијата претставува искуство за пасивни гледачи е неоснована. Телевизијата, според него е пред сè, медиум кој бара креативен одговор на гледачот како учесник, што го илустрира со примерот на погребот на претседателот Кенеди: „Погребот на Кенеди ја манифестираше силата на телевизијата да ја инволвира целата популација во еден ритуален процес. На прво место, овој настан ни дава можност да ја забележime парадоксалната карактеристика на „стидениот“ ТВ медиум. Тој инволвира, но не возбудува, вознемирува или узбунува. Веројатно ова е карактеристика на едно пополни длабинско искуство (all depth experience)“²⁶².

V.8. Забава

Поимот „забава“ (entertainment) е истовремено и деградиран и од суштинско значење за телевизиската теорија и пракса. „Забавата“ е често спротивставена на „сериозната“ програма, што води до погрешно сфаќање дека теоретичарите кои ги проучуваат производите на забавувачката индустрија, всушност, се занимаваат со ненаучна дејност. Ваквиот статус на телевизијата како забавувачки медиум претставува сериозна пречка за телевизиската теорија да добие свое место меѓу научните дисциплини и институции.

Од друга страна, пак, најголемиот дел од телевизиската продукција е создаден исклучиво за забава и секој ден на оваа индустрија се трошат огромни финансиски средства. Колку и тривијална да е една телевизиска серија или

²⁶¹ Marshal McLuhan “Understanding Media: The Extensions of Man” (second edition), 1964, p. 369

²⁶² Исто, p. 372

програма, самиот размер на продукцијата и дистрибуцијата ја прави да биде општествено релевантна и соодветно, подобен кандидат за проучување, независно дали се работи за просто забава или не.

V.9. Авторство во телевизијата

Терминот „авторство“ применет во телевизијата има потрадиционални конотации и главно се однесува на телевизиската фикција и оние кои ја создаваат како креаторот на серијата, често и извршниот продуцент и сценаристите. Најпознатите имиња во телевизиската историја на САД се оние кои се сметаат за одговорни за целосниот изглед, идеологија, идеја за приказната и заплетите на серијата²⁶³. Имајќи го во предвид фактот дека една серија може да се емитува многу години, така може да има и многу „автори“ во различно време на нејзиното постоење – различни продуценти, тимот од сценаристи, како и „свездите“ на серијата. Луѓето кои се инволвирани во создавањето на една серија, може да се менуваат во текот на нејзиниот телевизиски живот, така што едни си одат, а други доаѓаат. Кога главните актери се менуваат, неминовно доаѓа и до радикално менување на линиите на приказната.

Денешната американската телевизија има слична организациска поставеност како и Холивудскиот студиски систем, каде сценаристите, актерите и режисерите потпишуваат петгодишни договори, а телевизискиот продуцент е тој кој го одредува курсот кој ќе го следи серијата, кој ја составува екипата, вклучувајќи ги сценаристите, актерите и техничкиот персонал и има последен збор во секоја епизода. Во некои случаи, продуцентите се и самите автори на сериите, нивни сценаристи, како и повремени режисери на некои од епизодите.

²⁶³ Некои од тие автори се: Rod Serling (Twilight Zone), Gene Roddenberry (Star Trek), Steven Bochco (LA Law, NYPD Blue), David E. Kelley (Ally McBeal, The Practice) и Chris Carter (The X-Files)

V.10. Телевизиска драмска серија

Телевизиските серии, вклучувајќи ги и популарните „сапунски опери“ (soap operas) се драмска програма која се карактеризира со една континуирана приказна (нарација) во продолжение на целото нивно траење кое е изградено на принципот на „отворен крај“ (open-end). Терминот „серија“ или „серијал“ (serial) исто така може да се користи како помалку пежоративен назив за „сапунска опера“ – раните радио сапуници биле нарекувани „дневни драмски серии“ (daytime dramatic serials). Слична наративна форма е т.нар. „мини серија“ (mini-series), телевизиска драмска програма, исто така базирана на континуирана нарација, која, за разлика од сериите или сапуниците има краен (и најчесто не толку голем) број на епизоди кои привлекуваат голема публика на меѓународниот телевизиски пазар²⁶⁴.

Во САД, терминот „серија“ најчесто се користи за опишување на наративни форми на телевизиска драма која, најчесто, се емитува во „ударен термин“ (primetime). Во нив спаѓаат телевизиски драми, акцино- авантуристички серии, како и т.нар. „ситуациски комедии“ (sitcoms). Кај ваквите континуирани епизодни серии се задржуваат конзистентни карактеристиките на сценографијата (setting) и ликовите низ поединечните епизоди, додека во секоја епизода се разрешуваат поединечни линии на приказната, така што епизодата има карактер на завршено цело. Ваквите серии претставуваат хибрид помеѓу самостојната нарација на ТВ филмот или ТВ драмата и континуираната нарација на серијата.

„Ситуациската комедија“ или „ситком“ (sitcom) е специјален вид на телевизиска серија кој претставува хумористична слика на „ситуации“ од секојдневниот живот и која најчесто се одвива во рамките на 30-минутен формат на телевизиска програма. Најчест елемент на приказната во „ситкомот“ се доживувањата на обични луѓе од средната класа, што им дава можност на гледачите да се идентификуваат со ликовите и настаните кои се претставени.

²⁶⁴ Терминот „мини- серија“ е покарактеристичен за Британија, отколку за САД. Така на пример, мини- серијата „Шерлок“ (Sherlock), која започна со емитување во 2010, во првата сезона имаше само 3 епизоди од по 90 минути, а во втората 4. Третата сезона ќе започне оваа 2013 година. Серијата е продадена во над 180 земји.

Ситуациската комедија се фокусира на група од главни ликови кои го движат дејствието на приказната. Други видови на улоги се „споредните“ (supporting) и улогите „на минување“ (transient). Споредните ликови се постојани членови на актерската екипа кои се судираат со главните ликови на различни општествени и професионални нивоа. „Минувачите“ се појавуваат во форма на гости „свезди“, повремени ликови или ликови кои се појавуваат само еднаш (one-time characters). Британските ситкоми се главно базирани на приказната, сценариото и на умешноста на сценаристите, додека американските „ситкоми“ најчесто се потпираат на актерската екипа и гостувањето на свезди, иако тоа не секогаш е случај.

ГЛАВА VI

ЕСТЕТИКАТА НА ДРАМСКАТА ТВ СЕРИЈА

Во оваа глава ќе ги разгледаме елементите на драмската ТВ серија, имајќи ги во предвид историските, теоретските и термилолошките определувања кои ги дадовме, а со цел да навлеземе подлабоко во нивните естетски аспекти.

VI.1. Драмата во телевизијата е драма на ликовите

Во телевизијата, терминот драма има широка употреба и разновидни значења. Најпрво, се употребува за да го означи оној тип на телевизиска програма кој се состои од емитување на снимени или претставени „во живо“ театарски претстави, како и играње на драмски текстови во студио. Овој ТВ жанр често се нарекува „телевизиски театар“ (television theatre) и бил многу популарен во САД во раните денови на телевизијата.

Понатаму, терминот го сретнуваме и во телевизиската продукција на т/нар. „телевизиски драми“ – целовечерни ТВ драми, драмски серии и драмски серијали (подолга варијанта на ТВ сериите) кои претставуваат телевизиска програма базирана на драмска фикција. Понатаму, телевизиската драма е поделена на одделни жанрови како криминалистичка драма, судска драма (courtroom drama), докторска драма, ситуациона комедија (sitcom), сапунска опера и т.н. За дел од овие жанрови ќе стане збор понатаму.

Терминот драма сè повеќе се користи и во релација со телевизиската програма која не се базира на фикција (non-fiction television) – “документарните драми” (docudrama) кои претставуваат драматизирани реконструкции на вистински настани ги бришат границите помеѓу факт и фикција, документ и драма. Таканаречените „документарни сапуници“ (docu-soaps), пак, користат вистински места и средини и „создаваат нарација“ од животите на вистинските луѓе, организирајќи го документарниот материјал со цел да добие драмска форма. Драмските елементи како заплет (plot), драмска тензија (suspense) и разврска во овие телевизиски форми се постигнати со внимателна селекција и манипулација на вистински, реални настани.

Сите документарни и информативни телевизиски програми бараат „драматични“ настани за нивни главни теми. Кога се користи во овој контекст, терминот драма се однесува на настани со висок емоционален интензитет како политички кризи и скандали, војни, криминал, тероризам и природни катастрофи. Во овој случај, телевизиските вести и репортажи ја заменуваат улогата на драмската претстава, презентерите и известувачите се актерите, а, со оглед на распространетоста на медиумот, публиката е глобална.

Еслин тврди дека, како метод на комуникација, „драмата е високо ефикасна во пренесување на човечки ликови (карактери)“²⁶⁵. Оттука, според него

²⁶⁵ Ваквото негово тврдење кореспондира со неговото сфаќање на функцијата на драмата како „дејствие (акција), а нејзината акција е секогаш таа на човечкото суштество. Во драмата ние го доживуваме светот низ личноста, а интересот на гледачот на драмата е сврзан со личностите (ликовите) кои се вклучени, нивната појава и карактер и како тие влијаат еден на друг“. Според него, лингвистичкиот елемент, дотолку повеќе што е сврзан со пренесување на апстрактни идеи, често се наоѓа многу ниско на скалилото на приоритетни елементи, после гестот и движењето, после костимот, па дури и после влијанието на сценската средина (сценографија)“. (Martin Esslin “The Age of Television”)

способноста на телевизијата да „пренесува личности“ (карактери) е, без сомнение, тајната на нејзината огромна моќ, зашто луѓето се незаситни во нивниот интерес за другите луѓе. *„И навистина, ми се чини дека ова е еден од основните човечки нагони. После задоволувањето на нагоните за храна, засолниште и репродукција, задоволството од нагонот за озборување за искуствата на другите може би е еден од централните интереси на човечкото постоење. Тој е изворот на целата фикција и раскажување на приказни и исто така, изворот на драмата. Да чуеш (научиш) што се случило со другите луѓе, како тие се справуваат со кризите во нивните животи е од најголемо значење за опстанокот на поединецот и видот; тоа е дел од еден бескраен процес на учење“*²⁶⁶.

Ова „озборување“, кое кај Еслин (слично на „подражавањето“ кај Аристотел), добива една биолошка функција, во телевизијата, со нејзиниот непрекинат поток на ликови кои се пренесени „драматично“, било да се измислени или „реални“, го наоѓа својот најсовршен медиум: *„Бидејќи во суштина драматичен, повеќе отколку „наративен“ по природа, уште повеќе што телевизијата го задоволува овој глад за озборување на уникатен и ефектен начин – таа не само што прераскажува приказни за други луѓе, туку и буквално ги пренесува овие други луѓе во нашите домови“*. Примарната функција на озборувањето како основен принцип во телевизијата не е само метафора, туку таа може и конкретно да се види во местото кое ликовите од телевизијата (било да се од сериите или од други видови на програма) го имаат во нашите секојдневни разговори, интернет „чатови“, просторот кој го добиваат во списанијата и другите производи на масовните медиуми. Со други зборови, телевизиската серија (или телевизијата најопшто), не е само еден или севкупност од телевизиските производи кои ги следиме, туку е веќе и целосен културен контекст низ кој го перципираме светот. Или, кажано метафорично, телевизијата не е веќе свет кој постои паралелно со нашиот, туку е цел „универзум“ кој ја асимилира нашата стварност.

Погледнато од аспект на драмската практика, кај филмот, линијата на ликот (главен протагонист) го води од една состојба кон друга – тој се движи кон некоја цел, која, кога еднаш е постигната, приказната завршува. Во поголемиот број на

²⁶⁶ Martin Esslin “The Age of Television”, p. 25

случаи, тука се прилагаат драмските елементи познати уште од Аристотел како пресврт, препознавање и патос. Кај телевизиските серии, случајот е во голема мера поинаков. Линијата (или „лакот“ (arc), како што го нарекуваат во англо-саксонската литература) на ликот, продолжува да се развива и после исклучителната приказна во која е вовлечен, т.е. ликот продолжува да постои и после крајот на филмот, па така, ликовите во телевизиските серии повеќе личат на секојдневни луѓе кои ги познаваме отколку учесници во некоја драмска фабула. Но, како тогаш се обезбедува развој на ликот во телевизиската серија? Наместо да се развиваат „хоризонтално“ кон остварување на некаква цел, тие се развиваат „вертикално“ во насока на внатрешните конфликти од кои се креира драмската тензија. Техниката на создавање на ликовите во телевизиската серија треба да има во предвид два спротивставени аспекта: од една страна, ликот треба да се разоткрива прогресивно со секоја нова епизода, но, од друга страна, сценаристот треба да се погрижи да оној лик кој го гледаме во денешната епизода, е истиот оној кој сме го гледале во минатата. Оваа двојна природа на ликовите од телевизиските серии е базата за континуираната драмска тензија, како и местото каде се огледува умешноста на сценаристот/сценаристите.

Памела Даглас, автор и сценарис на телевизиски драмски серии, која во својата биографија има и епизоди од „Стар Трек: Следната Генерација“ (Star Trek: The Next Generation), „Траперот Џон“ (Trapper John) и „Доктор“ (MD), во својата книга посветена на пишувањето за телевизија вели: *„Централната точка на секоја серија се ликовите. Ако гледачите не навиваат за вашиот главен лик, ако не ги натерате да сакаат да разберат како луѓето се справуваат со проблемите, се сакаат или се борат секоја недела, немате ништо. Не заборавајте, телевизиските драми не се концепти, нив ги движи емоционалното гориво од бескрајните „лакови“ на ликовите“*²⁶⁷. Еден од советите кои таа им ги дава на младите сценаристи- почетници во својата книга е да се фокусираат врз длабочината на ликовите, наместо да мислат за тоа како тие да се променат, зашто тие

²⁶⁷ Pamela Douglas “Writing the TV Drama Series: How to Succeed as a Professional Writer in TV” Michael Wiese Productions, 2007, p. 38

продолжуваат да постојат во продолжение на многу епизоди, за разлика од филмот, каде „лакот на ликот“ (character arc) почнува и завршува во рамките на 2-3 часа.

Основната карактеристика на телевизиската серија која го овозможува ваквото фокусирање врз развојот на ликовите во длабина е нејзината „епизодичност“. Секоја серија се развива во низа на епизоди, од мини- серијата со неколку епизоди во сезоната, до сапунската опера (или т.нар. „теленовела“ во шпанското говорно подрачје) која трае со години, а во некои случаи со децении. Ваквата „драма во епизоди“, според американската номенклатура, се појавува во три форми.

Антологии (anthologies). Самостојни приказни, како кратки филмови, неповрзани со другите во низата освен според рамката. „Зона на Самракот“ (The Twilight Zone)²⁶⁸ е пример за ваквата форма на телевизиска драма, со водител (наратор) кој се појавува во секоја епизода, повторлив жанр и стил, но со различни ликови, приказна и актери секоја епизода. Антологиите биле претходници на денешните „епизодични“ серии, кои својот подем го достигнале во 1950-те години, а денес се многу ретки.

„Модуларни“ или „процедурални“ серии се оние кај кои основните ликови остануваат исти, но со нови ситуации кои имаат свој крај во секоја епизода. Примери за оваа форма се полициски серии како „Закон и Ред“ (Law & Order), CSI (Истрага на Местото на Злосторството) или медицински драми како „Д-р Хаус“ (House MD). Комерцијално, ова е претпочитаната форма на телевизиска серија, која може да се продава во големи пакети и да се реемитува по било кој редослед, бидејќи врската помеѓу епизодите е лабава, или барем така се чини на прв поглед.

„Серијали“ (serial). Оваа форма е претставена од сапуници како „Далас“ и „Општа Болница“ (General Hospital), но и од денешните „прајмтајм“ наградувани серии како што се „Семејството Сопрано“ (The Sopranos) , „24“, „Изгубени“ (Lost) и други. „Серијал“ е секој вид на драма чии приказни продолжуваат во текот на

²⁶⁸ „Зона на Самракот“ (The Twilight Zone) е американска антологиска ТВ серија чиј автор е Род Серлинг (Rod Serling), кој истовремено се појавува и во улогата на Наратор во серијата. Секоја од епизодите (156 во оригиналната серија), кои стојат самостојно една од друга, претставува комбинација од психолошки трилер, фантазија, научна фантастика, „суспенс“ или хорор, често добивајќи неочекуван морничав расплет. Оригиналната серија се емитувала на мрежата CBS во периодот 1959-1964.

многу епизоди во рамките на кои, главните ликови се развиваат. Во американскиот професионален телевизиски жаргон тоа се нарекува „долг расказ“ (long narrative) што претставува отелотворување на суштината на епизодичната телевизиска драмска програма – не една приказна која се развива и завршува во рамките на 2-3 часа, туку животи кои се одигруваат во рамките на стотици часови.

VI.2. Секој е актер на телевизија

Рамката на телевизискиот екран претвора сè што се случува на него во сцена, а секој што се појавува на него во актер, па така, не само професионалните актери во сериите, туку учесниците во некои реални настани кои носат силен емоционален потенцијал – убиства, катастрофи, игри на среќа - се претвораат во актери (изведувачи) на телевизија. На пример, во едно телевизиско „гејм- шоу“, самиот одговор на прашањето е помалку важен од реакцијата на натпреварувачот на тоа дали одговорил правилно или не. Ние не ги примаме основно фактите – ние ја примаме драмата на ликот кој го гледаме, повеќе отколку темата за која се зборува.

Бидејќи актерите (независно дали се професионални или не) се главната точка на телевизијата, нивната ефективност ќе произлегува од нивната способност да проектираат персоналитет (карактер, индивидуалност), со други зборови, од нивниот талент. Барањето за телевизискиот изведувач е да биде не само професионалец, туку професионалец со некој вид на талент кој ќе предизвика извесен емоционален импакт врз гледачот кој несвесно реагира, позитивно или негативно на презентираниите ликови што подоцна може да го одреди неговиот избор на ТВ програма или ТВ канал.

Неприфатлив за телевизијата е секој оној лик чијашто појава силно ја изразува неговата роља и статус во животот. Секој оној кој личи и би можел да биде повеќе улоги истовремено, односно, секој оној кој не може да биде класифициран според надворешниот изглед е „телевизиски материјал“. Меклуан го дава примерот со претседателите Никсон и Кенеди, првиот од коишто, според него

не бил телевизиски лик, а вториот, со својата недефинирана појава на „ниту богаташ, ниту политичар“ бил идеален телевизиски материјал.

Телевизијата е медиум кој не прифаќа остри карактери и бара од актерот (изведувачот) извесна релаксираност во презентацијата која се однесува како во говорот, така и во неговото однесување. Говорот на телевизија не треба да ја има онаа прецизност која е потребна во театарот, во која актерот го проектира својот глас и себеси. Телевизиската глума е доста поинтимна од онаа во театарот, токму заради вклученоста на гледачот во „довршувањето“ на телевизискиот лик. За таа цел актерот треба да постигне висок степен на спонтаност и неформалност кои би се изгубиле на театарската сцена, која, пак, бара извесна доза на преувеличеност и патос. На тој начин, гледачот ќе може да соучествува во внатрешниот живот на телевизискиот актер, исто како што тоа го прави во вистинскиот живот на филмските „свезди“, следејќи го нивниот приватен живот преку списанија, Интернет и гостувања во телевизиски програми. Дури и овој однос на гледачите кон телевизиските „свезди“ е поинаков, од оној кон филмските. Улогата по која се препознава ТВ „свездата“ е попривлечна за генералната популација, отколку неговиот приватен живот, па така, гледачите го гледаат својот омилен актер нераскинливо врзан за својата улога, додека кај филмските „свезди“ е поинтересен нивниот приватен живот.

Зборувајќи за „специјализираното“ актерство за телевизија, односно она кое го практикуваат и презентираат професионалци (често и непрофесионалци) во специјализираните телевизиски формати, како телевизиските драмски серии, за разлика од она во театарот, овде е претставен „идеалниот“ изглед на актерот, што бара од него извесни прилагодувања во однос на тоа како изгледа на екранот. Можностите на кадарот и монтажата во телевизијата, му овозможуваат на гледачот поголема видливост на лицевата експресија на актерот, со што му овозможуваат тој да се изразува со минимална мимика. Телевизискиот екран, со својата димензија, уште појасно го истакнува на прв план фацијалниот израз, за разлика од киното, со тоа што поголемиот дел од материјалот е снимен во крупен и среден кадар. Заради тоа и заради физичката близина помеѓу телевизискиот гледач и ТВ апаратот, кој создава една атмосфера на интимност, од актерот во телевизијата се бара „мала

количина“ на глума, која на некој начин ќе ја дополни оваа интимност или барем нема на никаков начин да ја наруши.

За разлика од своите колеги во театарот, телевизискиот актер има многу помал период за подготовка на ликот што често се сведува до едно брзо минување на текстот и на движењата и мизансценот во однос на камерите пред самото снимање. Техниката на ТВ актерот се потпира на брзо запомнување на текстот и мизансценот, како и на чувство за мерка во она што треба да го претстави во драмата. Кога станува збор за телевизиски серии во кои ликовите и ситуациите се повторливи, тогаш обично техниката се сведува не неколку пози, гестови кои треба да претставуваат психолошки реакции на ликот во дадената ситуација, која му е претходно позната на гледачот (на пример, моментот на „прозрение“ кога д-р Хаус ќе ја пронајде дијагнозата или познатиот гест на Барни од „Како ја запознав мајка ви“). Како и во филмот, сцените во телевизиските серии не се снимаат по хронолошкиот ред по кој се запишани, така што на актерот му се одзема можноста за градење на ликот во континуитет на драмското дејствие. Споредено со театарот, процесот на создавање на еден телевизиски продукт има за цел да создаде „идеален“ лик во кој партиципацијата на актерот со своите можности и техники ќе биде сведена до минимум, така што од него обично се бара да демонстрира еден свој „талент“ или аспект на личноста.

VI.3. Кој е авторот на серијата?

Долго време во театарот неприкосновен владетел бил драмскиот автор или „поет“ како што се нарекувал во периодот од антиката, па до крајот на средновековието. Со појавата на граѓанската драма, рамо до рамо со драмскиот автор, застанува актерот кој ги отелотворува неговите ликови и мисли. Со идејата за театарот како одделна уметност, авторството врз театарската претстава му припаѓа на режисерот. Во 20-от век, театарот зафаќа многу различни правци, мешајќи се со други уметности – музика, танц, визуелна уметност – во она што со заедничко име се нарекува „театар на изведбата“ (performance theatre), така што

приматот на авторството го презеле кореографи, сценографи, скулптори, музичари. Денес е многу тешко да се одреди еден начин на правење на театар и соодветно кој е авторот. Но, во големите театарски системи како Вест Енд во Лондон, „Оф-Бродвеј“ во Њујорк или националните репертоарни театри низ Европа, драмскиот текст и драмскиот автор остануваат „главни“

Кај телевизијата, на прв поглед основни автори се сценаристите и актерите. Но, ако се погледне поблиску системот на создавање на телевизиски серии, ќе видиме дека границите на тоа кој е автор, а кои се оние што го следат, не се толку строго дефинирани како што изгледа. За прашањето на авторството во телевизијата веќе споменавме во делот на „терминологијата“, каде споменавме дека за „автор“ во создавањето на телевизиските серии се смета оној кој практично ја „создава“ серијата и кој е одговорен за нејзиниот изглед, идеологија, идејата/идеите на приказната и заплетите. Во американската традиција на телевизиската драмска сериска продукција, овие „креатори“ на сериите честопати ги преземаат и функциите на извршни продуценти (executive producer) и сценаристи (writer). Најпознатите од нив се Род Серлинг (Rod Serling, „Twilight Zone“), Џин Роденбери (Gene Roddenberry „Star Trek“), Стивен Бочко (Steven Bochco „NYPD Blue“), Крис Картер (Chris Carter „The X-Files“), Џеј Џеј Абрамс (J. J. Abrams „Lost“) и многу други.

Од друга страна, телевизиската режија и нејзиното поле на дејствување, барем засега, се преплетуваат со она на филмската режија, така што сè уште не може да биде прецизно естетски дефинирана. Една поедноставена дефиниција на ТВ режијата ја определува како „реализација“ (realization): *„збир на постапки кои ги остварил реализаторот, што подразбира управување со актерите, снимање на слика и звук и конечна монтажа“*²⁶⁹. Една друга дефиниција, пак, ја дефинира телевизиската режија како „креативно- уметничка постапка“ условена од продукциските средства и блиска до филмската режија: *„Сложена креативно-уметничка постапка на преведување на литературно (драмско) дело, музички или било каков друг настан пред ТВ камерите, во осмислена форма со аудиовизуелна содржина – телевизиска емисија. Со режисерската постапка се врши*

²⁶⁹ *Rečnik televizije*, Larousse, Pariz, 1967

структурирање на настанот пред ТВ камерите, со употреба на кадри (слики), кои со својата повеќезначност, поврзани во целина, создаваат целосно уметничко дело. Притоа, значајна е и звучната компонента, како неделива од визуелната содржина. ТВ режијата е креативна постапка која е многу блиска до филмската режија, но е прилагодена на својствата на телевизискиот медиум и електронската технологија“²⁷⁰.

Поимот на авторството кај телевизиската серија во голема мера е сврзан со два фактора кои се и основни карактеристики на самата серија како посебна телевизиска форма. Тоа се форматот на серијата, како и должината на серијата. Форматот на серијата го ограничува полето за авторство сфатено на еден традиционален начин. Серискиот начин на емитување, со по една епизода на недела, бара откажување од индивидуалните „досетки“ или нивно потчинвање на главната нарација, која, пак, од своја страна, треба да одговори и на временските рокови. Во веќе споменатата книга-прирачник за младите ТВ сценаристи, Памела Даглас, опишува случај каде режисерот на серијата „Star Trek: The Next Generation“, се жалел дека често е форсиран да работи брзо и секој негов обид да се постави покомплицирана шема на камерите на сетот, доживувал неуспех. Понатаму, примерите покажуваат дека честопати се случувало актерите, бидејќи инволвирани во секоја епизода, за долг период од серијата, да започнат да ја преземаат контролата, предлагајќи не само идеи за тоа како да се развие приказната, туку и цели сценарија, предлагајќи и промени во карактеризацијата и јазикот, а понекогаш дури и ги режирале самите епизоди. Дополнително ограничување на авторството на серијата создава и т.нар. „франшиза“²⁷¹ која формира соодветни очекувања кај гледачите со кои секој „автор“ на серији треба да биде запознаен. „Франшизата“ претставува повеќе лимитирање отколку можност за сценаристот, зашто го ограничува во еден претходно создаден и скоро непроменлив модел или формула. И иако денес овие модели доживуваат свој развој

²⁷⁰ *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova*, Beograd, 1993 (главата *Režija, televizijska ja* потпишува Živojin Lalić), цитирано во D-r Radoslav Lazić „Estetika TV režije (reditelji govore)“, RTS - Televizija Beograd, 1997, раздел „Estetska definicija TV režije“

²⁷¹ „Франшизата“ (franchise), кога станува збор за драмски телевизиски серии, претставува категорија на нарацијата која генерира драмска ситуација. Франшизите можат да бидат криминална драма, медицинска драма, правна драма (legal) и други.

и дозволуваат простор за индивидуална креативност, сепак, „франшизата“ на една телевизиска серија останува еден монолитен сет од правила кои го поврзуваат уметничко- креативниот дел на работата со поголемиот организациско-финансиски систем врз кој се базира телевизијата како масовен и пред сè комерцијален медиум.

Од друга страна, традиционалната идеја за авторството доживува значителна модификација од самиот факт што сериите можат да продолжат со емитување за период од повеќе години, па и децении, па така, во различни периоди од постоењето на серијата, се појавуваат повеќе „автори“, започнувајќи од продуцентот, потоа тимот од сценаристи и евентуално и понекогаш и актерите кои ги толкуваат главните ликови. Исто така, треба да се земе во предвид тоа што за периодот од времетраењето на една телевизиска серија, на актерите, кои го претставуваат „телесниот материјал“ на серијата, им се случуваат разни и видливи промени – стареат, жените остануваат трудни, се разболуваат – така што сите овие приватни околности треба да најдат соодветен одраз во наративот за да не се прекинува континуитетот на линијата на ликот. Со тоа самиот живот и физичката стварност на актерите влијаат на креативните избори на оние кои ги создаваат и развиваат ликовите.

И иако во телевизиските серии, постои јасна поделеност на обврските и одговорноста, сепак, според искуствата на професионалците во областа, процесот на работа врз конкретна серија е колаборативна: *„Сериите се како фамилии и иако секоја епизода е напишана од еден сценарист, процесот е колаборативен во секоја негова фаза. Ако пишувате за телевизија, никогаш нема да работите сами. Сценаристите седат заедно околу една маса за да ја „разбијат“ секоја приказна, да ја разгледаат секоја шема и секоја скица (draft) поодделно. Понекогаш еден сценарист работи врз долгиот „лак на ликот“ кој опфаќа повеќе епизоди, додека друг работи врз приказната на конкретната епизода. А понекогаш еден сценарист може да го ревидира или да прави дотерување на дијалогот на сценарио на друг сценарист ... Претставата за изолираниот уметник кој го создава неговото*

*скапоцено сценарио, тајно во нокта, не е реалноста на животот и работата врз серијата*²⁷².

Од досега кажаното, се чини дека кај телевизијата, можеби за прв пат во историјата на драмата, авторството и неговото постоење се сериозно поставени под прашање. Долг е патот кој драмата го изминува од Есхил, Софокле и Еврипид за да стигне до „колаборативното“ творештво на телевизиската серија. И се чини дека во неа на најавтентичен и прагматичен начин се реализира тврдењето на Ролан Барт за „смртта на авторот за сметка на читателот“ (гледачот)²⁷³.

VI.4. Интимната драма на крупниот кадар

Базичните аспекти на телевизијата како медиум се неговата непосредност и интимност, кои доаѓаат од тоа што телевизијата во својата суштина е медиум кој ги пренесува настаните „во моментот и онака како што се случуваат“, како и од техничкиот факт дека телевизијата буквално ни доаѓа во домот и ја следиме на растојание од 2-3 метра. Оттука, оваа физичка близина на гледачот со носителот (ТВ приемникот), како и димензиите на истиот, бараат поголема употреба на крупни планови во својата продукција, за да се задржи вниманието и интересот на гледачот. Од друга страна, иако го дели својот јазик (код) со киното – подвижни слики и звук - телевизијата има единствена карактеристика на „пренесување на личности (карактери)“ многу повеќе отколку пренесување на апстрактни идеи и концепти. Ваквата нејзина ориентација врз *dramatis personae*, комбинирана со физичката близина при перцепцијата му дава на оваа комуникација помеѓу гледачот и ликовите на екранот некој вид на „еротска димензија“ (Еслин).

Техничките и физичките карактеристики на самиот медиум влијаат и на тоа како се конструираат елементите на телевизиската серија. Човечката глава во крупен план на ТВ екран има приближно иста големина како во стварноста кога некој се наоѓа на 1-2 метра растојание од нашата точка на набљудување што

²⁷² Pamela Douglas “Writing the TV Drama Series: How to Succeed as a Professional Writer in TV”, p. 11

²⁷³ Roland Barthes, *The Death of the Author*, from „Image, Music, Text“ (1977)

создава чувство на близина и полесна идентификација со лицето кое го гледаме на телевизорот. Од друга страна, деталите во општите планови се скоро незабележливи. Во општиот план на ТВ екранот, човечката фигура е изгубена во просторот кој доминира. Телевизиската содржина треба да биде повеќе лична и препознатлива, па затоа во сериите скоро и да не се употребуваат описи или кадри во кои немаме луѓе и интеракција помеѓу нив. Дури и употребата на детали (рака која крие нешто, предмет кој треба да ни го привлече вниманието) е сведена на минимум, само до неопходните за драмската приказна елементи.

*„Заради крупните планови, пораките на телевизија делуваат многу експресивно. Пораките се повеќе лични и ни зборуваат за експресивноста на тој кој ги пренесува пораките, за тоа како се чувствува и како емоционално реагира. Општиот впечаток на говорот на телевизија е помал од впечатокот на оној кој зборува“*²⁷⁴. Во крупниот план, секоја незначителна физичка промена – треперење на усните, мала насмевка, пот на челото, солза во окото – резултира со емоционална реакција кај гледачот, реакција која е зголемена од фактот што се работи за ликови кои ни изгледаат блиски, едно заради физичката близина, а второ, во случајот на телевизиската серија, зашто сме во можност да ги следиме нивните животи во подолг временски интервал. Можеме да тврдиме дека телевизијата е пред сè „човечки“ медиум кој остварува емоционален контакт со гледачот посредно, преку личностите кои ги презентира.

Ваквата двојна природа на телевизијата како медиум за масовна и јавна комуникација и медиум кој создава интимни простори за комуникација помеѓу ликовите и гледачот треба да се одразува во сите аспекти на телевизиската серија, започнувајќи од изборот на темата и нејзината идејна/идеолошка насоченост, преку дефинирањето на ликовите, до одлуката за тоа каде треба да се остави простор за реклами во епизодата. Само на тој начин серијата ќе стане природен дел од големиот телевизиски систем кој во себе интегрира не само уметнички и психолошки, туку и економски, општествени, социолошки и културни аспекти.

²⁷⁴ Marko Babac “Jezik Montaze Pokretnih Slika”, Clio: Univerzitet u Novom Sadu, Akademija Umetnosti, 2000, str. 77

ГЛАВА VII – ПРИМЕРИ НА ТВ СЕРИИ (странски и домашни)

Во оваа глава ќе разгледаме неколку серии од американска и македонска продукција кои претставуваат примери за различни форми на телевизиски „серијал“. Изборот падна токму врз овие серии зашто со нивна помош сакаме да илустрираме некои основни модуси на односот помеѓу реалноста и телевизиската драма.

Веќе споменаваме дека, погледнато глобално, *„американската комерцијална телевизиска програма е она најрепрезентативното до коешто, во овој момент, можеме да дојдеме кога се обидуваме да установиме еден единствен комплет на заеднички искуства и референци. А тоа значи дека естетиката на американската комерцијална телевизија е она најрелевантното до коешто можеме да дојдеме во установувањето на глобална телевизиска естетика и заеднички светски телевизиски кодови“*²⁷⁵. Заради ваквата „универзална пожелност“ на естетската матрица на американската телевизиска програма, решивме наведените примери од странската продукција, да бидат токму од поновата американска продукција. Изборот на овие примери доаѓа од фактот што од огромната продукција тие претставуваат некој вид на уникатни производи кои, според зборовите на критиката, го менуваат лицето на телевизиската серија за во иднина.

Што се однесува до македонската продукција, пак, иако станува збор за далеку помала и финансиски посиромашна продукција од американската, сепак, во еден период од развојот на Македонската Радио Телевизија, која била и главниот и единствениот продуцент на телевизиска програма, се создале серии кои според идеите и квалитетот на сценаријата, како и според професионалната реализација, воопшто не заостанувале зад продукциите во регионот, како и пошироко во Европа.

²⁷⁵ Stanko Crnobrnja, “Estetika televizije i novih medija”, CLIO, Beograd, 2010, str. 44

VII. 1. „24“ (Twenty-Four)

Продукција: FOX Network

Автори (Created by): Joel Surnow, Robert Cochran

Период на емитување: Ноември 2001 – Мај 2010 (8 сезони, 192 епизоди)

Вид: сериска драма

Жанр: политички трилер/акција

Во главните улоги: Kiefer Sutherland, Mary Lynn Rajsak, Elisha Cuthbert, Dennis Haysbert и други.

Краток опис

Американската телевизиска серија „24“ го претставува Џек Бауер (игран од Кифер Сатерленд), агент на измислената „Контра- Терористичка Единица“ (Counter Terrorist Unit, CTU), во нивните напори да ја заштитат Америка од различни терористички сценарија. Приказната на секоја сезона (со исклучок на осмата) се одвива во Лос Анџелес. Настаните во секоја епизода се случуваат за време на еден час, во продолжение на 24 епизоди и се претставени како што се случуваат, во „реално време“ (real time), така што секоја сезона, која се состои од 24 епизоди, се одвива во рамките на едно деноноќие. Во секоја епизода го следиме Бауер, владините претставници, како и учесниците во терористичкиот заговор, често и симултано. За да се акцентира врз реалното протекување на настаните, на определени места и задолжително на крајот од секоја епизода, се појавува дигитален часовник кој отчукува. Исто така, редовно се употребуваат т.нар. „разделени екрани“ (split screens) на кои се претставуваат настани кои се случуваат

истовремено. Џек Бауер е единствениот лик кој се појавува во сите 192 епизоди од серијата, Тој е ефикасен агент за кого „целта ги оправдува средствата“ и чии методи на работа често ги преминуваат границите на моралот и хуманоста. Типичниот заплет во секоја сезона е изграден околу напорите на Бауер, во трка со времето, да ги спречи терористите да ги остварат своите закани кои вклучуваат обиди за атентат врз претседателот, закани со нуклеарно, биолошко и хемиско оружје, сајбер- закани, како и заговори во кои е вклучена владата и корумпираните корпорации.

Времето во функција на „ефектот на реалноста“

Уникатноста на серијата „24“²⁷⁶ е во тоа што ефектот на реалноста²⁷⁷ во неа се базира врз концептот на „реално протекување на времето“ (real time)²⁷⁸, така што настаните во секоја сезона се случуваат во период од 24 часа, а секоја епизода трае еден час. (Така на пример, приказната во првата сезона започнува на полноќ и трае до следниот ден на полноќ). Ваквата идеја за користење на „реално“ време ја претвора серијата во „трка со времето“. Секоја епизода трае еден час со тоа што времето продолжува да тече и за време на паузите за реклами (реалното траење на

²⁷⁶ „24“ го промени лицето на телевизијата – час по час, минута по минута, секунда по секунда. Ова е ремек- дело на епизодната нарација кое продолжува да се занимава со теми од „војната против теророт“ која ја води Америка, на начин кој не наликува на никој друг досега. Моќна и ангажирана, со ликови кои секоја сезона се повеќе се реализираат, серијата сеуште ги држи гледачите „на игли“, од една страна потполно внесени во акцијата на екранот, а од друга, молејќи за малку одмор од истата“ (од Жирито на Американскиот Филмски Институт на церемонијата на вклучувањето на серијата „24“ во нивната листа за Најдобри Телевизиски Серији за 2005 година)

²⁷⁷ Според Стјуарт Хал (Stuart Hall), „ефектот на реалноста“ (reality effect) се произведува кога се сретнуваме со текст кој е организиран по линија на познат модел, не во смисла на организиран текст, туку како средство кое ни покажува „како нештата навистина стојат“: „Особено телевизијата остава впечаток дека „репродуцира вистински траги на стварноста во сликите кои ги пренесува“ (Stuart Hall, „The Rediscovery of Ideology“, 1982)

²⁷⁸ „Концептот на реалното протекување на времето во „временските“ уметности како театарот и филмот е познат уште од доцната ренесанса кога свештеникот од Обињак тврди дека „времето на драмското дејствие треба да биде омеѓено со времето на театарската изведба“. Понатаму, овој концепт се сретнува во т.нар. „quart d` heure“ (четврт час) – драми сведени на една сцена, чие дејствие трае отприлика онолку колку што бара и неговата изведба, а кои често биле прикажувани во „Слободниот Театар“ (Théâtre Libre) на Антоан. Кога станува збор за современите медиуми како телевизијата, „реално протекување на времето“ или „real time“, како што популарно се нарекува, се однесува на сегмент од телевизиската програма чие прикажување на екранот трае онолку колку што трае неговиот заплет (приказна).

епизодата без реклами е околу 42 минути). Секојдневните случки, како патувања или други неважни за дејствието настани, се случуваат за време на рекламите, па оттука е и оправдано зошто тие настани не ги гледаме. Точното време во серијата е означено со дигитален часовник кој се појавува на почетокот и крајот на секој сегмент, пред и по рекламите, како и на крајот. Протекувањето на времето во приказната во секоја епизода, кореспондира со протекувањето на реалното време на гледачот, доколку епизодите се емитуваат со паузи за реклами со означена должина, вметнати на местата кои се препорачани за секоја епизода²⁷⁹. Времето кое безмилосно истекува за главниот херој, освен со дигиталниот часовник, е засилено и со звукот на отчукување на секоја секунда кое создава дополнително чувство на драмска тензија, која и онака е во голема мера присутна преку бројните неочекувани пресврти во заплетот, како и во „тензичните краеве“ на епизодите (cliffhangers). Звукот на часовникот отсуствува единствено во моментите на смрт на некој од главните ликови или после некој друг катастрофален настан, оставајќи му на гледачот време внатрешно да го преживее истиот, нешто како минута молчење за настраданите.

За да не се нарушува ефектот на реалноста, во серијата не се користат формални постапки како техники за забавување (slow motion), ниту пак реминисценции на ликовите (flashbacks). Избегнувањето на ваквите постапки е слично како и во реалистичниот театар каде монолозите и „скоковите“ во фабулата се сведени до минимум за да може гледачот да се соживее со драмското дејствие. Обратно, со помошта на технички потфати како снимањето „од рака“ (handheld camera) и „разделените екрани“ (split screens), кои произлегуваат од елементот на „реалното време“, се поттикнува реалистичниот впечаток. Функцијата на „разделените екрани“ е, од една страна, да ги следи паралелните приказни на различните ликови кои понекогаш не се дел од главниот заплет, а од друга, да создаде впечаток за еден „симултан“ поглед врз случувањата. На тој начин му се овозможува на гледачот не само да го следи драмското дејствие, туку и да има еден

²⁷⁹ Оние кои ја гледале серијата на ДВД, без паузи за реклами го немале задоволството да го почувствуваат течењето на „реалното време“. Без реклами, секоја сезона трае не 24, туку околу 17 часа.

широк поглед врз „универзумот на серијата 24“ со што, ни дава објективна слика за настаните такви какви што „реално“ се случувале.

Сепак, најсилната страна на серијата, која во голема мерка и ја претставува основата на нејзиниот „реалитет“ е нејзината содржина. Авторите на „24“ и покрај нивните скоро фантастични сценарија за терористички заговори кои се закануваат да ја уништат цела Америка, се обидуваат да ги одразат актуелните политички настани и во тоа во голема мера успеваат, дури до степен на зачудувачка коинциденција со стварноста. Така, во првата епизода од серијата (која е снимена година дена пред настаните од 9/11, а емитувана неколку месеци после тоа), терорист дига во воздух американски патнички авион. Во првата сезона е избран црн Претседател на САД – Дејвид Палмер (го игра Денис Хајсберт) – за кој лик, некои критичари на серијата веруваат дека на некој начин помогнал во кампањата на Барак Обама. Во линија на оваа „идентификација со стварноста“ се и методите на главниот лик Џек Бауер, кои се практично тортура и кои тој ги користи за „извлекување“ на информација од соработниците на терористите. За време на администрацијата на Џорџ В. Буш (George W. Bush), методите на испрашување на воените заробеници, кои се користеле во американските затвори, како и на разните тајни локации на ЦИА распрснати низ светот, а со кои се кршеа Женевските Конвенции и човечките права на заробениците, се најдоа во фокусот на политичките дебати, што претставува паралела на серијата во стварноста.

Силниот реалистичен ефект кој серијата го создавала, со користењето на формални средства, како и со содржината која во голема мера ја рефлектирала актуелната стварност, ѝ заработил доста критики. Тие главно се однесувале на оправдувањето на тортурата во име на „повисоката цел“, како и на претставувањето на Муслиманите во серијата. Начинот на кој преку ликот на Бауер, тортурата е претставена како нормална, ефективна и прифатлива, бил критикуван од страна на активисти за човекови права, воени претставници, како и експерти во испрашување кои биле поттикнати од фактот што американски војници започнале да ги применуваат техниките прикажани во серијата врз воените

заробеници од Ирак и Авганистан²⁸⁰. Како резултат на ваквите реакции, во подоцните сезони, сцените со мачење се редуцирани.

Светски познатиот словенечки филозоф Славој Жижек, кој своите трудови често ги базира врз критика на популарната култура, специјално на американската филмска и ТВ индустрија, по повод серијата „24“, во својата статија „Изопачените Херои на 24 се Химлерите на Холивуд“ (The Depraved Heroes of 24 are the Himmlers of Hollywood”) за угледниот лондонски „Гардијан“ (The Guardian) ќе напише: *„На серијата „24“ не треба да се гледа само како на популарно претставување на проблематичните методи со кои се користат САД во нивната „војна против теророт“.... Лагата на „24“ лежи во тоа што (според серијата): не само што е возможно да се задржи човечкото достоинство додека се извршуваат акти на терор врз други луѓе, туку дека и ако чесен човек извршува таков акт како негова тешка должност, тоа му дава некоја трагично- етичка величина. Паралелата помеѓу однесувањето на агентите и терористите служи на оваа лага“*²⁸¹.

Оваа серија беше избрана како специфичен пример за тоа како формалните техники и постапки на телевизиската серија, како и самиот избор и начин на претставување на содржините, можат да создадат детална илузија за стварноста, во која не само што актуелните содржини од стварноста добиваат свој израз во серијата, туку дека и самата серија влијае повратно на стварноста. На тој начин, драмата добива свое потполно остварување во стварноста на серијата.

²⁸⁰ Во 2008-та, серијата „24“ е остро критикувана од страна на голем дел од актуелните политичари во САД откако правниот застапник на затворениците Филипе Сендс (Philippe Sands) напиша книга за Гвантанамо Беј во која војниците ја цитираат серијата како инспирација за тоа што се случувало таму. Еден војник дури тврдел дека „Бауер им дал многу идеи“.

²⁸¹ Slavoj Zizek „The Depraved Heroes of 24 are the Himmlers of Hollywood“, The Guardian (internet edition) 10 January 2006

VII. 2. „ИЗГУБЕНИ“ (Lost)

Продукција: ABC Channel

Автори (Created by): Jeffrey Lieber, J. J. Abrams, Damon Lindelof

Период на емитување: Септември 2004 – Мај 2010 (6 сезони, 121 епизоди)

Вид: сериска драма

Жанр: авантура/мистерија/научна фантастика

Во главните улоги: Michael Emerson, Jeff Fahey, Maggie Grace, Malcolm David Kelley, Jorge Garcia, Sam Anderson, Henry Ian Cusick, Adewale Akinnuoye-Agbaje, Daniel Dae Kim, Naveen Andrews и други.

Краток опис

„Изгубени“ е американска телевизиска серија, со елементи на мистерија и научна фантастика која ги следи случките на преживеаните од авионската несреќа на летот помеѓу Сиднеј и Лос Анџелес, на мистериозен тропски остров некаде во Јужниот Пацифик. Приказната има целосно сериски карактер. Во неа, секоја епизода ја следи, како основната линија која се одвива на островот, така и секундарните линии од друга точка на животот на ликот. Идејата за серијата, според зборовите на нејзините автори, дошла како комбинација од филмот „Бродоломник“ (Cast Away, со Том Хенкс), понатаму многу популарната американска серија „Островот на Гилиган“ (Giligan’s Island), како и интернационално познатото реално шоу „Преживеан“ (Survivor).

Во серијата се следат односите помеѓу преживеаните патници, како и нивните индивидуални животи пред несреќата, кои ни се покажани во формата на „флешбекови“ (flashbacks). Исклучително големиот број на ликови (има 70 преживеани од падот на авионот) даваат можност за повеќе интеракции помеѓу нив, како и можност за создавање на поголем број на драмски ситуации и заплети. Паралелно, а како што тече серијата и преплетено, со оваа „реална“ линија на серијата, тече и една „фантастична“ линија која вклучува бизарни натприродни елементи, кои го прават жанрот на серијата. Ваквите елементи се воведени постепено, започнувајќи од „реалната“ стварност на една група преживеани патници на остров, до точката во која гледачот ја губи границата помеѓу она што е стварно, а што не, во приказната на серијата, прифаќајќи го и влегувајќи во светот на „Изгубени“ без притоа да се насилува неговото чувство за стварноста.

Поради големиот број на актери кои учествуваат, како и поради високите трошоци за снимање, главно на локација на Хавајските Острови, серијата „Изгубени“ е една од најскапите во историјата на телевизијата. Пилот- епизодата, која се состои од два дела, е најскапата во историјата, со трошок помеѓу 10 – 14 милиони долари.

За целото време на своето емитување, серијата била рангирана од страна на критиката како една од најдобрите 10 серии на сите времиња, а за нејзината популарност зборува и фактот што просечната гледаност на секоја епизода во САД била 11 милиони гледачи. Серијата „Изгубени“ добила и повеќе значајни телевизиски награди меѓу кои „Еми“ за „Исклучителна драмска серија“ (Outstanding Drama Series) во 2005, „Најдобра американска увозна серија“ на Телевизиските Награди на Британската Академија во 2005, „Златен Глобус“ за „Најдобра драма“ во 2006 и „Наградата на Асоцијацијата на Телевизиските Актери“ за „Исклучителен Ансамбл во Драмска Серија“ во 2006та.

„Митолошкиот реализам“ на „Изгубени“

Серијата „Изгубени“ е најдобриот современ пример за она што се нарекува „митологија“ или „фиктивен универзум“ (fictional universe)²⁸² во телевизиската сериска драма, кој претставува самоодржлива измислена средина со елементи кои се разликуваат од оние во реалниот свет. Може исто така да се нарече „измислен“, „конструиран“ или „фиктивен свет“ кој може да рангира од тоа да биде скоро ист како реалниот свет, до универзум кој ќе претставува фиктивни градови, земји, па и планети. Историјата и географијата на фиктивниот универзум се прецизно дефинирани, така што често во делата се вклучени и мапи и „временски линии“ (timelines), како што тоа е случајот со универзумот Арда во книгите на Џ. Р. Р. Толкин (J. R. R. Tolkien), кој е еден од најпознатите фиктивни универзumi во популарната култура. Понатаму ги има универзумот од филмот „Аватар“, „Војна на Свездите“ (Star Wars), „Свездени Патеки“ (Star Trek), универзумот на стриповите „Марвел“ (Marvel Comics) и други. Во телевизиските серии, имаме пример на универзум кога лик од една серија, ќе го видиме во друга серија, со која имаат малку или ништо заедничко²⁸³.

Кај сериите, универзумот ја создава рамката која сценаристите мора да ја следат и која често се нарекува „библија на приказната“ (story bible), која има статус на еден вид канон на серијата. Во „Изгубени“, автори на оваа „библија“ се Абрамс и Линделоф, кои ги создале и прецизирале основните „митолошки“ идеи и

²⁸² Она што го разликува „фиктивниот универзум“ од обичната поставка е нивото на детаљ и внатрешната конзистентност. Во фиктивниот универзум постои воспоставен континуитет и внатрешна логика кои мораат да се огледаат во целото дело и дури во рамките на повеќе дела. Историјата и географијата на фиктивниот универзум се прецизно дефинирани и честопати во самите дела се вклучени мапи или временски линии на настаните. Во некои случаи се контруирани дури и јазици – познато е дека Толкин за својот измислен универзум Арда прво ги создал јазиците, а потоа самиот свет, за кој тој изјавува дека бил „примарно лингвистички во инспирацијата“. Во филмот „Аватар“, авторот Џејмс Камерон измислува цел екосистем со тим од научници кои го тествале, како и група на лингвисти кои го измислиле јазикот на На’ви. Кога се создаваат и други дела во рамките на еден универзум, авторите се грижат да не ги менуваат установените факти и канони. Дури и кога фиктивниот универзум вклучува концепти како магија, кои не постојат во реалниот свет, тие мора да се потчинуваат на правилата установени од авторот.

²⁸³ Таков е примерот со ликот на Урсула Буфе (Ursula Buffay) сестрата на Фиби (Phoebe) кој е епизоден лик во американскиот ситком „Пријатели“ (Friends), но кој се појавува и во друг ситком „Луд по тебе“ (Mad About You) со кој немаат ништо заедничко. Слична ситуација имало и помеѓу двете познати серии од 90те „Беверли Хилс 90210“ и „Мелроуз Плејс“ (Melrose Place), кога во една од првите епизоди на „Беверли...“, ликот Кели излегува на состанок со Џејк од „Мелроуз Плејс“.

точки на заплетот. Фиктивниот универзум во серијата е претставен преку мистериозниот Остров некаде во Пацификот, чии тајни и историја, ликовите постепено ги откриваат. Ваквата „измислена“ или „митолошка“ конструкција вклучува таинствено „Чудовиште“ кое броди низ островот, мистериозна група на жители на островот кои преживеаните ги нарекуваат „Другите“, научна организација од минатото наречена „Иницијативата Дарма“ (Dharma Initiative) која има поставено неколку станици за истражување на островот, мистериозна секвенца од бројки која често се појавува во животите на ликовите во минатото, сегашноста и иднината и персонални односи „синхронитет“ (synchronicity) помеѓу ликовите за кои тие често не се ни свесни. Овие елементи на „Изгубени- универзумот“ се поддржани и од неколкуте повторливи мотиви, кои го прошируваат филозофскиот контекст на самиот имагинарен свет, како референци на апокалипсата (еден од ликовите го стиснува копчето за уништување на светот), случајност наспроти ред, наука наспроти вера, како и често реферирање на имиња од историјата на литературата и филозофијата. Овие елементи постепено се натрупуваат, за после извесен период да се избрише границата помеѓу она што е реалност и фикција во приказната. Така, ако во почетокот на првата сезона, серијата започнува како драма на преживеаните и нивните односи, во која секој мистериозен елемент делува како нешто „чудно“ и „присадено“ на приказната, во петтата сезона веќе сме свикнале со сите „чудности“ и дејствието се развива во две паралелни временски линии.

Овие митолошки елементи се преплетени во комплексна и загадочна линија на приказната која предизвикала многу прашања и дискусии кај гледачите и фановите, кои се развиле во теории кои честопати биле земени во предвид во понатамошното развивање на приказната од страна на нејзините автори. Ваквите теории најчесто се однесувале на потеклото на островот и неговите тајни, потеклото на „чудовиштето“ и „Другите“, значењето на бројките и причините за падот и преживувањето на некои од патниците. Една од најчестите теории на фановите, која била отфрлена од страна на авторите на серијата, била дека преживеаните од летот 815 се мртви и се наоѓаат во Чистилиштето.

Овој пример илустрира колку ваквата „фиктивно- митолошка“ форма на телевизиска серија, во комбинација со соодветен заплет, може да има силно

влијание врз гледачите и да предизвика дури и нивна активна партиципација во нејзината креација преку другите медиуми како Интернетот. На тој начин се потврдува дека драмската серија, преку медиумот телевизија, дури и во ваква форма на драмска фикција, успева да ги надмине границите на приказната и да создаде свет кој на некој начин ќе го „вшмука“ гледачот во него и тој ќе стане дел од тој универзум, што и бил стремежот на многу драмски автори од Есхил, па до денес, кои се обидуваа да го направат истото, но со други средства.

VII. 3. ПРИЈАТЕЛИ (Friends)

Продукција: NBC

Автори (Created by): David Crane, Marta Kauffman

Период на емитување: Септември 1994 – Мај 2010 (10 сезони, 236 епизоди)

Вид: комична серија

Жанр: ситуациона комедија (sitcom)

Во главните улоги: Jennifer Aniston, Courtney Cox, Lisa Kudrow, Matt LeBlanc, Matthew Perry и David Schwimmer.

Краток опис

Како што кажува и самиот наслов, дејствието во комичната серија „Пријатели“, се одвива околу група на пријатели – Рос, Моника, Фиби, Рејчел, Чендлер и Џои - кои живеат на Менхетен во Њујорк. Имајќи во предвид дека

станува збор за „ситком“, секоја од поединечните 20 и нешто минутни епизоди се развива околу комичните случки на овие 6 лика кои „се наоѓаат во своите дваесетти и се обидуваат да се снајдат на Менхетен“. Како што кажуваат самите автори за серијата: „Се работи за секс, љубов, врски, кариери, времето во вашиот живот кога се е можно. И се работи за пријателство, зашто кога си сам, во голем град, твоите пријатели се твоето семејство“. (Од оригиналниот „третмент“ користен од авторите Крејн, Кауфман и Брајт на „пичингот“ на серијата пред телевизиската мрежа NBC).

Дејствието во серијата се одвива на неколку стандардни места – станот на Рејчел, станот на Чендлер и Џои отспротива, кафулето „Central Perk“ – како и на неколку повремени локации, сите од кои се изведени во студио. Многу ретко се случувало снимање на екстериерни локации (како на пример кога одат во Лондон, на свадбата на Рос). „Пријатели“ е скоро целосно снимано во студио и пред жива публика.

Самата тема, начинот на кој е обработена, како и животниот стил кој е промовиран и во кој, „сè што ти треба се добри пријатели“, ѝ донело огромна популарност на серијата, како во САД, така и меѓународно. „Пријатели“ во текот на своето десетгодишно емитување била постојано рангирана меѓу првите 10 најгледани серии во сезоната со не помалку од 15 милиони гледачи по епизода. Финалето на серијата (236-та епизода) било следено од 51 милион американски гледачи со што станало 4-то најгледано финале на телевизиска серија во историјата на телевизијата и втора најгледана телевизиска епизода во годината (после Super Bowl). Тарифите за рекламирање во последната епизода од серијата изнесувале 2 милиона долари за 30 секунди рекламno време, додека хонорарот на секој од актерите по епизода, во 9та и 10та сезона достигнал неверојатни милион долари. Серијата е дистрибуирана за емитување во повеќе земји како Британија, Индија, Австралија, Ирска и други.

Серијата „Пријатели“ е номинирана за 63 „Прајмтајм Еми Награди“ (Primetime Emmy Awards), освојувајќи 6. Награда „Еми“ за „Исклучителна комична серија“ (Outstanding Comedy Series, 2002), награда „Златен Глобус“ (Golden Globe),

6 награди „Избор на Публиката“ (People’s Choice Awards), награда на „Асоцијацијата на Телевизиски Актери“ (Screen Actors Guild Award) и други.

Овие податоци зборуваат за успешноста на серијата „Пријатели“ (што во комерцијалната телевизија во Америка во голема мера е означено со финансиските показатели), како и за нејзиното огромно влијание врз популарната култура и врз културата воопшто.

Ансамблот како главен „адут“ во серијата „Пријатели“

Приказната или приказните во серијата се вртат околу ликовите на шестмината пријатели кои живеат на Менхетен и кои се обидуваат да се снајдат во животот. Секој од овие ликови поседува уникатен карактер кој има своја специфична функција во нивната група или „семејство“. Така, Рејчел (ја игра Џенифер Анистон) е претставена на почетокот како разгалена девојка од богато семејство чии интереси се ограничени на момчиња и мода; Моника (Кортни Кокс) со својот перфекционистички, шефовски и натпреварувачки карактер е неофицијалната „мајка“ на групата; Фиби (Лиза Кудроу) е ексцентрична масерка, самоук музичар, која откако нејзината мајка се самоубила, продолжила да живее сама на улиците на Њујорк; Џои (Мат Ле Бланк) е актер кој се бори да успее, љубител на храна и жени, внимателен и грижлив пријател; Чендлер (Метју Пери) има саркастично чувство за хумор и лоша среќа во врските, додека Рос (Дејвид Швиммер) е несмасен, „социјално нестандартен“ професор по палеонтологија, кој уште на почетокот од серијата има пропаднат брак со жена која додека е во брак со него осознава дека е лезбејка. (во текот на серијата Рос ќе се разведе уште два пати).

За разлика од другите ситкоми популарни во 90-те, како „Сајнфелд“ или „Сите го сакаат Рејмонд“, кои претставувале еден главен лик и други кои го поддржувале, „Пријатели“ е промовиран како првата „вистински „ансамбловска“ серија“. Авторите на серијата, уште кога ги избирале актерите за шесте главни улоги, барале избраните актери да бидат еднакво познати. Истиот принцип се

применил и на планот на линиите на приказните на секој од ликовите. Така, наместо една доминантна приказна и неколку споредни, во „Пријатели“ во секој момент има неколку линии кои се со иста драмска тежина. Овие линии се честопати мотивирани од неочекуваниот „агол“ кој актерите му го дале на ликот кој го толкуваат и за кој ни самите автори не биле свесни. Таков бил случајот со ликот на Џои, кој оригинално не бил замислен да биде толку нејасен и комичен, но кој во интерпретацијата на Ле Бланк станал „целосно ново суштество“; или ликот на Моника за која авторите „дури после првиот Ден на Благодарноста (во серијата) сфатиле колку смешни можат да бидат нејзините неврози“. На тој начин, сценаристите требало да ги прилагодуваат ликовите за да одговараат на самите актери, со што креативниот процес станува еден вид на заедничко откривање на ликовите за што сведочи и фактот секоја епизода, во траење од 22 минути, се снимала, пред жива публика (live studio audience), во просек по 6 саати, два пати подолго од другите ситкоми, најмногу заради промените кои се правеле во сценариото на лице место, а кои произлегувале од моменталните ситуации на студискиот сет.

Покрај тоа што актерите се труделе да го задржат форматот на ансамбл, не дозволувајќи ниту еден да доминира во серијата, тие ја прошириле оваа практика и надвор од серијата: хонорарите ги договарале заедно, не индивидуално и од втора сезона, сите биле платени подеднакво; се пријавувале во исти категории за награди и инсистирале да се појавуваат заедно на кориците на списанијата за време на првата сезона. Повеќето од актерите биле пријатели и надвор од екраните, особено Анистон и Кокс. Официјалната книга за збогување „Пријатели до крајот“ (Friends `Till The End) се состои од индивидуални интервјуа со секој од актерите, во кои објаснуваат како актерскиот ансамбл станал нивно семејство. Оттука е и разбирливо сентименталното чувство на актерите за последната епизода, во која, емоционално- критичните делови биле снимани без публика. Своето чувство за време на снимањето на финалето на сезоната Џенифер Анистон го опишува: „Ние сме сега како многу деликатен порцелан кој се залетал во сид од тули“.

Серијата „Пријатели“ започнува како серија за „генерацијата X“ и новите начини на поврзување во групи, а се реализира како серија која не е наменета само

за една генерација и која секој би уживал да ја гледа. Во неа се развива еден алтернативен семеен начин на живот во кој семејството не е дадено, туку конструирано по пат на избор. Гледачите се идентификуваат со ликовите низ проблемите со кои овие се судираат во секоја епизода. Серијата дава слика на еден нов начин на живеење во мегалополисот и развивање на односи кои не се чести во конвенционалното општество. Ликовите кои се прикажани во серијата и кои претставуваат еден начин на живот, фокусиран врз создавање и одржување на односите помеѓу пријателите кои, на некој начин, го заменуваат семејството, е база за многу подоцнежни телевизиски серии како што е, на пример, „Како ја запознав мајка ви“ (How I Met Your Mother). Како што некои теоретичари на популарната култура тврдат, серијата „Пријатели“ е „една од оние ретки серии кои означиле промена во американската култура“²⁸⁴.

VII. 4.ТВРДОКОРНИ (сезона 1)

Продукција: Македонска Радио- Телевизија – МРТ (тогаш, Телевизија Скопје)

Сценарио: Лазар Коларевски

Режија: Стојан Стојановски

Снимател: Апостол Трпевски

Година на производство: 1988

Број на епизоди: 8

²⁸⁴ Katzman, David M. (Summer). "TV and American Culture". *American Studies*.

Вид: телевизиска драмска серија

Жанр: историско- биографски

Во главните улоги: Данчо Чевревски, Ванчо Петрушевски, Илија Милчин, Кирил Псалтиров, Гоце Влахов, Ѓорѓи Колозов, Анче Џамбазова и други.

Краток опис

Македонската телевизиска серија „Тврдокорни“ опфаќа биографии на неколку револуционери од македонската историја, од периодот од крајот на 19-от и почетокот на 20-от век, кога Македонија била дел од Османлиската Империја. Во серијата се обработени делови од животите на Христо Узунов, Јордан Пиперката, Ѓорѓи Сугарев, Ѓурчин Наумов – Пљакот, Доне Стојанов – Штипјанчето, Блаже Крстев, Леонид Јанков и Милан Арсов – македонски револуционери, кои се бореле за ослободување на Македонија од турскиот окупатор и формирање на независна држава. Секоја епизода, во траење од околу 35 минути, обработува по еден од овие историски ликови, со користење на комбиниран играно- документарен пристап. Во моментот на пишувањето на овој труд, во тек е снимањето на нови епизоди од серијата.

Историскиот реализам на „Тврдокорни“

Ваквиот формат на телевизиска серија припаѓа на онаа група која во американската телевизиска индустрија се нарекуваат „антологии“ (anthologies). Тие претставуваат самостојни приказни кои можат да бидат опишани и како кратки филмови, кои се неповрзани со другите епизоди во низата освен според рамката. Пример за ваквата форма на телевизиска серија е „Зона на Самракот“ (The Twilight

Zone), со водител (наратор) кој се појавува во секоја епизода, повторлив жанр и стил, но со различни ликови, приказна и актери секоја епизода. Антологиите биле претходници на денешните „епизодични“ серии, кои својот подем во САД го достигнале во 1950-те години, а денес се многу ретки.

Во „Тврдокорни“ рамката на серијата која ги поврзува епизодите е обезбедена, пред сè, од темата (биографии на македонски револуционери од периодот околу Илинденското Востание), понатаму од играно- документарниот пристап со постојаното присуство на Наратор (глас од „оф“), кој ги опишува историските околности во кои дејствувал ликот, неговите ставови, размислувања, погледи на свет (извадени од историски документи), како и препознатливата најавна шпица која трае повеќе од 3 минути и која претставува завршена нарација сама по себе, за чија препознатливост допринесува и мелодијата која ја следи („Chariots of Fire” во изведба на Vangelis).

Како што сугерира и самиот наслов на серијата, основна тема се животите на луѓето коишто до својата смрт останале доследни во својата борба и убедувања. Она што е карактеристично за серијата е што секоја епизода ги претставува ликовите или непосредно пред некој кулминационен миг, кој најчесто е нивната јуначка смрт во борба со османлиската војска (во епизодата за Леонид Јанков), или, пак, ги претставува селективно и во скокови оние моменти во животот кои ги мотивирале ставовите и постапките на конкретниот историски лик (како во епизодата за Јордан Пиперката). Честопати авторот се користи и со постапки како „навраќања во минатото“ (flashbacks) на главниот лик, забавени кадри (slow motion) и веќе споменатиот Наратор кој ни го презентира историскиот контекст во кој се случуваат настаните кои ги гледаме. На тој начин, се избегнува натуралистичкото сликање на ликовите, а акцентот се преместува од психологијата на ликот кон неговата историска димензија. Историската веродостојност се постигнува со помош на, најчесто, визуелни средства како костими, сценографија, избор на локација, како и со големиот број на учесници – статисти, кои допринесуваат за создавање на реалистичниот впечаток на серијата која на моменти се доживува и како филм, што, се разбира, зборува позитивно за самата продукција.

Епизодата за Јордан Пиперката (македонски војвода, 1870-1903), започнува со последната сцена во која Пиперката, заедно со неговата чета се приближуваат до местото каде ќе бидат убиени од страна на турската војска која ги чека во заседа. (На оваа сцена ѝ претходи стандардната најавна шпица во која на еден згуснат и сублимиран начин е претставена судбината на македонските револуционери за кои ќе стане збор во серијата, што е постигнато со монтажа на кадри од повеќе епизоди). Вметнувајќи го Нараторот кој не позиционира во времето (10 август 1903 година), дејствието се враќа наназад, до еден настан од биографијата на Јордан Пиперката, кој, во голема мера, барем според авторот, го детерминира неговиот понатамошен пат како револуционер – претепувањето од страна на неколку Турци од соседното село. После овој настан кој е претставен во целиот негов драматизам, односно, онака како што авторот замислил дека Пиперката се чувствувал, следат уште неколку играни настани кои го означиле неговиот животен пат – заминувањето на печалба во Софија, убиството на Мухарем Бег, палењето на селото Цер од страна на турската војска – кои го довеле до местото каде ќе биде убиен. Помеѓу овие сцени, кои се случуваат во период од 6 години, Нараторот ни дава податоци за неговата дејност во македонското револуционерно движење и како член и војвода на Македонската Револуционерна Организација. Во последните минути пред одјавната шпица, ја гледаме битката во која Пиперката со својата чета се нападнати од заседа поставена од турскиот аскер во селото Цер, Кичевско, каде тој и загинува. Битката, како и оние во уводната шпица, е дадена во „забавен кадар“ (slow motion) и со музиката на Вангелис во позадина, што е во извесна мерка повторлив и заштитен знак на целата серија.

Уникатноста на оваа серија се должи на фактот што е една од ретките од овој формат во нашата телевизиска продукција, во која е направена успешна комбинација помеѓу драмското и документарното. Исто така, серијата „Тврдокорни“ претставува голем телевизиски потфат во кој учествуваат многу луѓе, соработници, техника, со што оставил голем печат во современата македонска телевизиска продукција.

VII. 5. БУШАВА АЗБУКА

Продукција: Македонска Радио- Телевизија – МРТ (тогаш, Телевизија Скопје)

Автори: Горан Стефановски, Слободан Унковски

Година на производство: 1985

Број на епизоди: 31

Вид: телевизиска серија

Жанр: детска- образовна програма

Во главните улоги: Ненад Стојановски, Кирил Ристоски, Мими Таневска, Јовица Михајловски, Синоличка Трпкова, Софија Куновска, Драган Спасов, Сенко Велинов, Петар Арсовски, Соња Михајлова и други. Во серијата учествуваат и Влатко Стефановски, Ана Костовска и Бодан Арсовски.

Краток опис

Македонската детско- образовна серија „Бушава Азбука“ има за цел запознавање на децата со македонската азбука, како и со македонската литература, култура и традиција преку медиумот на телевизијата. Имајќи во предвид дека основната база ѝ е македонската азбука, серијата се состои од 31 епизода, во траење од околу половина час, секоја од кои е посветена на една буква. Секоја од епизодите има непроменливо сценарио, во кое редоследот на случките е секогаш ист, со тоа што се менува буквата на која се однесува и соодветно начинот на кој истата е третирана. Иако никаде не е наведено, се претпоставува дека серијата е

наменета за децата од предучилишна возраст, но и за оние кои веќе тргнале на училиште и ги изучуваат буквите.

„Повторувањето е мајка на знаењето“ – спиралната структура на „Бушава Азбука“

Бидејќи станува збор за детска програма која се однесува на една апстрактна тема како што се буквите од азбуката (како вид на апстрактни симболи, културно „договорени“), јасно е дека основната цел на серијата ќе биде тие максимално да се доближат и направат достапни за децата. Авторите на серијата се служат со најразлични стратегии и средства за овој процес на учење (или барем на „запознавање“ со буквите) да биде интересен и забавен. За таа цел, покрај стандардните телевизиски постапки, воведуваат и елементи на цртан филм, музика, бурлеска и други средства со што серијата се претвора во своевиден колаж.

Секоја епизода стои сама за себе, а серијата може да биде прикажувана во било кој редослед на епизодите, како што и беше оригинално емитувана. Сценариото на секоја епизода се состои од повеќе фрагменти (сцени) кои се повторуваат во секоја епизода, а кои претставуваат аудио- визуелно помагало за учење на буквите, но истовремено и средство за подобро запознавање со македонската култура, традиција и обичаи и други области. Така во секоја епизода ги имаме сцените со „Буквоманот“, „лична карта“, „за македонската книжевност“, „билјарката“, „ловецот“, музичкиот дел со „АБВ: Ана – Бодан – Влатко“, кои се поврзани меѓу себе со кратки секвенци од компјутерски анимации, цртани анимации, како и „затвореникот“ кој кажува народни поговори и гатанки. Степенот на реалност е сообразен на својата намена и е прилагоден на детската перцепција, така што авторите се определиле за извесна „театралност“ на просторот, како и на ликовите. Во таа смисла, просторот не се стреми да имитира реалистична средина, туку, напротив, ја потенцира својата артифициелност и фактот дека се одвива во студио (можеби со исклучок на една или две од сцените, како просторот на сцената „за македонската книжевност“, кај „билјарката“, како и

кај „Буквоманот“, кој се снима во екстериер). Понатаму, ликовите постојат на нивото на реалноста на „типот“²⁸⁵, што значи дека тие се лесни да бидат препознаени, еднозначно се определени и со тоа гледачите (децата) полесно можат да се фокусираат врз нештата кои тие ги прават и кажуваат. Следствено на тоа овие ликови постојат само во моментот „сега“ и со исклучок на неколку, немаат никаква биографија надвор од овој „фантастичен свет на буквите“ претставен од авторите. Единствен исклучок се можеби „Билјарката“ (Мими Таневска) и „Ловецот“ (Кирил Ристоски, на кои по сценарио им е даден некаков „живот“ надвор од границите на светот на буквите: Билјарката има момче за кое ни е дадена информација дека е самиот Тарзан, или барем негова персонификација; а Ловецот раскажува за своите ловечки потфати и се разбира, како и сите ловци преувеличува.

Имајќи ја во предвид повторливата и „очекувана“ структура на серијата, во која секоја епизода практично го повторува истиот модел со што се создава чувство дека нема движење во времето, серијата го одржува вниманието на гледачите (кои основно се деца) со помош на средства како гегови, скечеви, вицеви, досетки и слично. Така, основната тензија (suspense) на серијата се одржува со интересот гледачот да види какви нови „лудории“ ќе измислат веќе познатите ликови (типови) и што ново ќе научат децата со секоја епизода. Сценариото е прочистено од елементите кои би го попречиле овој процес на учење низ забава и им овозможува на гледачите да се концентрираат врз обработуваните теми од областа на македонскиот јазик, култура и традиција.

За илустрација на ваквиот модел на серија (кој не секогаш мора да има образовна цел) ќе го споменеме она што Еко го нарекува „спирала“ (spiral) која тој ја третира како варијација на формата на телевизиската серија. Како пример за спирална форма, Еко го споменува стрипот и анимираниот филм за Чарли Браун, каде, во секоја приказна (епизода), ништо очигледно не се случува и секој лик

²⁸⁵ „Тип“ е конвенционален лик со претходно познати на публиката физички, физиолошки или морални особености, коишто остануваат непроменети за целото времетраење на драмата. Терминот донекаде се разликува од терминот „стереотип“ – типот не е толку дводимензионален и површен како стереотипот и не се сретнува толку често. Зборуваме за „тип“ кога индивидуалните и оригинални карактеристики на ликот се жртвувани за да се постигне окрупнување и обопштување. Гледачот без проблеми го распознава типот по некоја негова психолошка црта, по социјалната средина или по дејноста. Типот има лоша репутација – го обвинуваат дека е површен и дека не личи на вистинските луѓе. (Патрис Пави, „Речник на театар“, ИК Колибри, София, 2002)

опсесивно ја повторува сопствената изведба, а сепак, во секој стрип или секоја епизода, ликот на Чарли Браун или кучето Снупи е збогатен или продлабочен: „ние секогаш сме заинтересирани за нивните нови авантури, но ние веќе знаеме сè што ни треба да знаеме во врска со нивната психологија, нивните навики, нивните капацитети и етички ставови“²⁸⁶.

VII. 6. ТРСТ ВИА СКОПЈЕ

Продукција: Македонска Радио- Телевизија - МРТ (тогаш Телевизија Скопје)

Автор (сценарио и режија): Богдан Поп Ѓорчев

Година на производство: 1987

Број на епизоди: 13

Вид: телевизиска драмска серија

Жанр: криминална драма

Во главните улоги: Себастијан Шабан, Снежана Стамеска, Ванчо Петрушевски, Перо Георгиевски, Метод Јовановски, Владимир Ендровски, Илија Цувалековски, Славица Зафировска, Данчо Чевревски и други.

²⁸⁶ Umberto Eco “Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics”, Daedalus Vol. 114, No. 4, The Moving Image (Fall, 1985), Published by: The MIT Press

Краток опис

Телевизиската серија „Трст Виа Скопје“ е драмска серија во која се обработува еден актуелен општествен проблем од тоа време – илегалната трговија со деца, најчесто од ромска националност и нивното нелегално пренесување во странство, за крадење и питање во организирани групи. Ваквите деца, кои најчесто биле продавани од страна на своите родители на криминални групи кои делувале интернационално, биле пренесувани преку тајни канали во земјите од Западна Европа, каде биле вклучени во нелегални активности. Серијата зборува за еден таков канал кој започнува во Шутка во Скопје и завршува во Трст, Италија. Иако настаните во серијата, како што нагласува авторот се уметничка измислица и „секоја сличност со вистински личности е сосем случајна“, сепак, неспорно е дека тие имаат своја основа во актуелната стварност. Во тринаесетте епизоди, секоја во траење од 55 минути, кои грубо се поделени во два дела, драмското дејствие е концентрирано околу ликовите кои се поврзани со овој канал за трговија со луѓе - Шина, Арабаба, Авди, Чомбе, Цаци, Ристо – кои ја претставуваат криминалната група, децата Шабан, Џани, Шемсија, како и претставниците на полицијата, луѓето од Домот за деца и други институции, чии напори се насочени кон разбивање на каналот за трговија со деца и борба против ова социјално и општествено зло. Во серијата се зборува на неколку јазици – Македонски, Ромски, Италијански и Српски (српско-хрватски).

Актуелната социјално- општествена реалност во серијата „Трст Виа Скопје“

Телевизиската серија „Трст Виа Скопје“ за своја тема има еден сериозен и акутен проблем кој го потресувал тогашното југословенско општествено милје, а имено трговијата со деца за нивно понатамошно користење како питачи, крадци, а неретко и проституција. За сериозноста на проблемот зборува и фактот што во периодот кога се снимала серијата (1987) над 600 деца се воделе за пренесени во

Западна Европа или продадени од страна на своите родители и блиски на меѓународни криминални групи. Во тогашната СР Македонија, овој проблем најчесто се однесувал на деца од ромска националност.

По својата структура, „Трст Виа Скопје“, иако има само една сезона од 13 епизоди поделени во два дела, ја претставува онаа телевизиска форма која што, во западната и пред се, американската терминологија, се нарекува телевизиска драмска серија. Таа се базира на „драмска фикција“ која е извлечена, повеќе или помалку, од некаква реална и/или актуелна ситуација и околност. За серијата „Трст Виа Скопје“ веќе споменавме дека тоа е проблемот со трговијата со деца. Понатаму, секоја серија се потпира врз продолжителна приказна која се развива во секвенци (епизоди) и која следи една основна „линија на приказната“ во текот на една сезона или во текот на целата серија. „Трст Виа Скопје“ ја следи приказната на разбивањето на каналот за трговија со деца, од моментот кога едно од децата ќе побегне од кампот во Трст. Приказната се развива етапно, со постепено зголемување на драмската тензија, со што се привлекуваат гледачите да очекуваат да научат нешто повеќе за ликовите и за тоа како ќе се развиваат настаните во секоја следна епизода. За таа цел, во серијата се користени т.нар. „рекапитулари“ (на англиски „гесар sequences“), кои стојат пред најавната шпица (со препознатливата песна „Урде Чавен“, дело на Кокан Димушевски и испеана од Тоде Новачевски), а во кои се прави пресек на најважните настани од претходните епизоди, еден вид кратка верзија на досегашната приказна. Другото средство со кое се постигнува драмската тензија и задржување на вниманието на гледачот се т.нар. „cliffhangers“ (во слободен превод „нешто што виси од провалија“) кои, всушност, се наоѓаат на крајот на секоја епизода и претставуваат интересни или напрегнати ситуации, кои се прекинуваат пред да добијат своја разрешница, која останува за следната епизода. Целта на ваквите наративни и драмски средства е одржување на континуитетот на приказната и држење на вниманието на гледачот.

Освен во начинот на развој и обработка на драмското дејствие, „Трст Виа Скопје“ има сличности со типичната телевизиска серија и по начинот на обработување на т.нар. „лакови на ликовите“ (character's arcs). Ликовите во серијата се претставени така да личат повеќе на луѓе кои можеме да ги сретнеме

секој ден и да ги познаваме, отколку на ликови во некоја драмска фабула. Авторот вешто успеал да ги избегне идеализациите или стигматизациите, со тоа што ликовите се развиваат во длабина, често по принцип на контрастот (наместо од точка А до точка Б, како што е во филмот). Така, може да видиме како еден од организаторите на каналот за трговија со деца, Арабаба (игран од Илија Џувалековски), во суштина негативец, антагонист, е претставен како вид на добродушен старец, со изглед на благороден човек, кој најчесто е прикажан во неговиот дом, во една пријатна домаќинска атмосфера. Или ликот на Авди (игран од Ѓокица Лукаревски) кој има проблеми со комарот или ликот на Рио (Перо Георгиевски), ситен криминалец кој ќе и помага на полицијата за да го разбие синџирот на илегалната трговија. Ликовите се така изградени што, иако уште од самиот почеток се јасно претставени како „протагонисти“ и „антагонисти“ („добри“ и „лоши“), сепак, со секоја епизода, прогресивно се раскрива некоја нивна нова црта, што, од една страна, го движи дејствието, а од друга ги прави поблиски до гледачот и му ја олеснува идентификацијата со нив.

Своето влијание врз публиката серијата „Трст Виа Скопје“ го остварува како и секоја добра мелодрама, низ различните емоции – од една страна, гледачот сочувствува со судбината на продадените деца и децата во Домот, но, од друга, се растоварува со сцените и ликовите кои успеваат дури и да му измамат по некоја насмевка (како ликот на Цаци – Ванчо Петрушевски); понатаму низ задоволувањето на верувањето „дека правдата сепак ќе победи на крајот“ што и се случува, за некои од ликовите (на пример за ликот на Рио). Сето тоа е претставено со една одмерена доза на реализам на животот на овие луѓе кои се поставени на маргините на општеството, што допринесува за повисок степен на емпатија засилен од фактот дека серијата е базирана на актуелен проблем.

Оваа серија и денес има свои љубители и „фанови“. „Трст Виа Скопје“ е честопати репризирана на Македонската Радио Телевизија, а епизодите може да се најдат и на интернет сајтот „YouTube“. Во поддршка на тоа дека серијата е сеуште гледана ќе цитирам неколку коментари од сајтот:

„Турците и Шпанците не знаеја што е телевизија ние кога правевме сериј“

„Една од подобрите серии на Македонската телевизија со голем успех кај публиката“.

„Серијалов е легенда. Топ серија“²⁸⁷.

²⁸⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=jU1dxHTrTuo>

ЗАКЛУЧОК

Уште од античкиот период, поимот на подражавањето (мимезис) се врзува за суштината на уметноста. Аристотел, ја дефинира драмата како подражавање на дејствија со што таа остварува определен однос со стварноста која ја опкружува. Независно дали се работело за митолошка стварност, општествена или психолошка, драмата постојано се стремела да создаде контакт со тој стварен свет. За Античките Грци, таа стварност била стварноста на митолошките божества и историските херои, чии судбини служеле како пример за организирање на сопствениот живот. Во ренесансата, во центарот бил поставен човекот и неговата природа, кои служеле како основа за создавање на една паралелна „уметничка“ стварност или како што уште била наречена, „друга Природа“. Периодот на просветителството во Европа и 19тиот век после него, го продлабочуваат овој однос, поставувајќи го човекот (од сегашноста, не некој идеализиран лик) како функција на неговата природна и општествена средина. Кон крајот на 19-от век и почетокот на 20-от, драмата го продлабочува својот однос кон стварноста до тој степен што се стреми не да подражава на неа, туку да биде самата таа.

Медиумот на драмата која претставува мимезис на стварноста традиционално е театарот. И тоа оној театар кој се стреми кон објективна репрезентација на стварноста, дословно, во смисла на проектирање на сцената на тридимензионален свет во кој актерите треба да се „стопат“ со вистинските ликови и да живеат внатре, а не да глумат, со што ќе се создаде еден вид на илузија на стварноста за гледачот. Гледачот, пак, од своја страна, е на некој начин во „интимен“ однос со ликовите кои се претставени на сцената и се идентификува со нив, преживувајќи ги нивните психолошки и емоционални искуства и на тој начин доаѓајќи до извесно искуство за себеси. Авторите кои создаваат за овој тип на театар се стремат кон максимален објективизам и отсуство на секако авторство од нивна страна, „пуштајќи“ ги ликовите да дејствуваат на сцената како тоа да се луѓе од вистинскиот живот.

Реалистичниот театар не е „стил“ на театар туку своевидна естетска категорија, независно дали се работи за античките претстави кои се одржувале во преполнетите театри или натуралистичките драми кои ги поставувал Антоан во неговиот „Слободен Театар“ (Theatre Libre), кој, всушност бил поранешен гулабарник.

Со појавата на новите медиуми како киното (подвижните слики), радиото и подоцна телевизијата, театарот, кој повеќе од 25 века се сметал за единствен придружник на драмата, е деградиран до „еден од“ медиумите низ кои драмата може да го оствари својот стремеж за рекреирање на стварноста.

Филмот е првиот медиум кој ја усвојува драмата и ја прилагодува на своите карактеристики, но кој сепак не успева да ја доближи до себе онака како што тоа подоцна ќе го направи телевизијата. Најпрво, филмот е медиум на сликата, а драмата на зборот. Филмот е наративен, а драмата е дејствие.

Филмот, сепак, не успева да го развие односот помеѓу драмата и стварноста многу повеќе отколку што тоа го правел реалистичниот театар. Причината за тоа во голема мера лежи во фактот што киното се гледа во простор сличен на театарот, а самиот акт на гледање на кино ја има истата онаа ритуалност како и одењето на театар.

Телевизијата, од своја страна, е „спорен“ медиум. Многу теоретичари тврдат дека настанала од радиото, други како комбинација на радио, кино и театар, а трети дека е засебен медиум, но не можат јасно да ги одредат неговите специфични карактеристики и неговите граници. Иако од сите медиуми (освен хартијата и Интернетот, можеби), телевизијата е оној медиум кој со својата специфичност и своите содржини извршил најголемо глобално влијание врз социјалната, општествената и културната сфера на човештвото, сепак, до денес не постои теорија во областа на уметностите која може да го опише, измери и артикулира ова влијание. Со други зборови, естетска теорија на телевизијата, засега не постои. Тоа веројатно се должи на нејзиниот „комерцијален“ карактер – телевизијата е најчесто институционална, профитно ориентирана, се базира на повторливи модели и е дел од поголем систем кој вклучува економски, социјални, политички и други сегменти – а тоа е во спротивност на „модерните“ сфаќања на уметноста (кои во голем број

на интелектуални кругови се сè уште валидни) како елитистичка, одвоена од секојдневието, доволна сама на себе, активност. Затоа, теоријата на телевизијата доаѓа од други научни области, најчесто хуманистички и општествени науки, а во многу помала мера од сферата на теоријата на уметноста.

Иако средствата на телевизијата се поклопуваат со оние на филмот – слика, кадар, монтажа – телевизијата има повеќе заеднички карактеристики со театарот и драмата, отколку со филмот. Тоа доаѓа од самата суштина на телевизијата која во почетокот била дефинирана како медиум на живото, медиум за пренесување на настани „во живо“, што е поблиско со онтолошките аспекти на театарот, отколку со оние на филмот како нешто кое е снимено и наменето за подоцнежено гледање. Следствено, телевизиската содржина која претставува пренесен настан кој се случува во моментот, може да биде третирана како „жива изведба“.

Непосредноста и интимноста на перцепцијата на телевизијата произлегуваат, од една страна, од чувството на гледачот дека се наоѓа близу до настанот кој се случува и од друга, дека надворешните настани се трансмитирани директно во неговиот дом. „Телевизијата го прави целиот свет да биде сцена и секој дом седиште во прв ред за спортови, драма и вести“. Телевизијата се гледа одблизу и во многу приватен контекст, а ликовите кои се на екранот ни изгледаат блиски како нашите партнери во преградка, со што овој медиум си го заработува епитетот „најинтимен“ од сите останати медиуми.

Рамката на телевизискиот екран претставува сцена, а секој кој се појавува на неа актер. Независно дали се работи за водител на вести, фудбалер кој се кара со судијата или лик во дневна „сапуница“, сите тие имаат статус на некакви персоналитети. Телевизијата е медиум на личности и тоа такви кои не одат во остри крајности, туку кои личат на нашите соседи, пријатели, односно на сите оние кои секојдневно ги сретнуваме и комуницираме.

Телевизијата е медиум на крупниот кадар. Телевизиската содржина треба да биде повеќе лична и препознатлива, па затоа во сериите скоро и да не се употребуваат описи или кадри во кои немаме луѓе и интеракција помеѓу нив. На телевизија, впечатокот од она што се зборува е помал од впечатокот на оној кој го

зборува. Телевизијата е, пред сè, „човечки“ медиум кој остварува емоционален контакт со гледачот, посредно, преку личностите кои ги презентира.

Една од основните карактеристики на телевизискиот медиум, која во овој труд особено не интересира е неговиот „сериски“ карактер. За разлика од медиумите на театарот и филмот кои во суштина се „еднократни“ (one time event), телевизијата функционира низ епизодни повторувања на своите содржини. Таа се базира на програма (неделна, месечна, сезонска, годишна) која е поделена на временски сегменти (термини) кои се пополнуваат со определени содржини – вести, серии, спорт, образовна програма, филмови и слично. Ваквата фрагментарна организација на телевизиското време претставува врска и со нашето лично или социјално време. Имено, интересите кои ги имаме за некои од телевизиските содржини, го определуваат начинот како ние го организираме нашето време („Треба да бидам дома во 20ч за да гледам фудбалски натпревар“). Се разбира, со појавата на технологии како TiVo, Интернет телевизија, „телевизија на барање“ (on-demand TV) оваа карактеристика на телевизијата постепено исчезнува.

Телевизиската драмска серија ја претставува онаа форма на телевизиска програма која комбинира елементи на фикција (драма) со серискиот карактер на нејзината организација. Телевизиската драма, за разлика од драмата во театар или на филм, која се случува во рамките на 2-3 часа, се протега во траење од неколку месеци, години, па и децении, со прикажување во форма на епизоди, во секоја од кои, дејствието и ликовите се движат и се развиваат во некаква насока. Телевизиската драма е форма на драма која, од една страна, ги прифаќа стратегиите на драматургијата која започнува со Софокле – заплет, драмска тензија, ликови – но, од друга, ја прифаќа реалноста на телевизискиот медиум и ја интегрира во сопствената структура. Гледачот, пак, кој во текот на месеци и години ја следи серијата е поставен во позиција на сведок или воајер на најинтимните моменти на ликовите – на нивните радости, страдања, подеми, падови. На тој начин, идеите на Станиславски за тоа дека гледачот треба да биде „воајер во куќата на Прозорови“, кај телевизиската серија стануваат стварност, зашто гледачот има можност, секој ден, или еднаш неделно, да биде сведок на драмата на ликовите. Ваквата

периодичност, создава илузија на континуитет, односно чувство дека нивниот живот продолжува и надвор од настаните на серијата.

Од друга страна, ако се земат во предвид сите интернет форуми, „чат – соби“ (chat rooms), „фандомови“ (fandoms), документарци за тоа како се создавала серијата, интервјуа со актерите во весници, списанија и телевизиски емисии, јасно е дека реалноста на телевизиската серија излегува и надвор од границите на телевизискиот екран и влегува во нашето секојдневие. Телевизијата не е веќе само медиум кој пренесува содржини, туку се претвора во културен контекст во кој живееме.

Телевизиската драмска серија е еклатантен пример за издржливоста и флексибилноста на драмата и нејзината способност да продолжи да постои и во други медиуми, различни од нејзиниот „природен“ сопатник- театарот. Телевизиската серија е и доказ како новиот медиум со неговите карактеристики може да се искористи за реализирање на драмата во нејзиниот тоталитет. Во телевизиската серија, драмата не останува само во рамките на медиумот, туку „прескокнува“ и во стварноста, влијаејќи на тој начин врз социјалниот, културниот и општествениот контекст.

Она што останува како перспектива за иднината е да видиме какви драмски форми ќе развие драмата во интеракција со новиот масовен медиум – Интернетот, кој се заканува да ја истисне телевизијата, пред сè, заради неговиот „мрежен“, нехиерархиски, симултан и интерактивен карактер.

БИБЛИОГРАФИЈА

Abramson, Albert "The History of Television, 1880 to 1941", Mc Farland & Co. Inc., 1987

Altman, Rick "Television/Sound," in Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture, Tania Modleski (ed.), Bloomington: Indiana University Press, 1986;

Аристотел, „За поетиката“, Скопје: Култура, 1990

Арто, Антонен „Театарот и неговиот двојник“, превод од француски Елена Никодиновска; Евро Балкан прес: Факултет за Драмски Уметности, Скопје, 2009

Аусландер, Филип „Просто бѝди самиот себеси: логоцентризъм в теоријата на представлението“ в списание за театар *Homo Ludens*, бр. 10, Софија, 2004

Auslander, Philip "Liveness: Performance in a Mediatized Culture", Routledge Taylor & Francis e-Library, 2007

Babac, Marko "Jezik Montaze Pokretnih Slika", Clio: Univerzitet u Novom Sadu, Akademija Umetnosti, 2000

Babac, Marko „Tehnika Filmske Montaže“, FDU, Beograd, 1978

Балм, Кристофър „Движещи се медији: театралната иконографија и нејните граници“ в списание за театар *Homo Ludens*, бр. 10, Софија, 2004

Barthes, Roland *The Death of the Author*, from „Image, Music, Text“ (1977)

Barthes, Roland "The Reality Effect"; *The Rustle of Language*, translation Richard Howard; Oxford: Blackwell, 1986

Benjamin, Walter "The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility" (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*), *Gesammelte Schriftell*, VII, 1935-36

Бест, Стивен и Келнер, Даглас „Постмодерна теорија: критички иследувања“, Култура, Скопје, 1996

Bolter, Jay David & Grusin, Richard "Remediation" *Configurations*, 3 (1996);

Брехт, Бертолт „Размисли върху театъра и литературата“ (избрани творби в четири тома); Народна култура, София, 1985

Brecht, Bertolt, „Dijalektika u teatru“, Beograd: NOLIT, 1966

Brewster, Ben & Jacobs, Lea “*Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*”, Oxford and New York: Oxford University Press, 1997;

Brockett, Oscar G. “The Theatre: An Introduction”, Holt, Rinehart & Winston, 1964

Burger, Hans, “Through the television camera,” Theatre Arts, March 1 (1940);

Vardac, Nicholas, „Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith“, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1949;

Wade, Robert J. “Television backgrounds,” Theatre Arts, 28 (1944);

Whyman, Rose “The Stanislavsky System of Acting: Legacy and Influence in Modern Performance”, Cambridge University Press, 2008

Williams, Christopher “After the Classic, the Classical and Ideology: The Difference of Realism”, Screen, vol. 35, no. 3. (1994); цитирано во “Critical Dictionary of Film and Television Theory” edited by Roberta E. Pearson & Philip Simpson, Routledge Taylor & Simpson e-Library, 2005

Williams, Raymond, „Drama from Ibsen to Brecht“, London: Chatto&Windus, 1968

Витрувиј „Десет книги за архитектурата“, Скопје: Зумпрес, 1998

Volter, Fransoa Mari Arue, „Rasprava o tragediji“ (1731); превод Zdenko Lešić; цитирано во „Teorija drame kroz stoljeća“, knjiga 1

Gilbert/Kun “Istorija estetike: revidirana i proširena”, Kultura Beograd, Zavod za izdavanje udžbenika Sarajevo, 1969

Giraldi Cinthio, Giambattista, фрагменти од книгата “Govor o sastavljanju tragedija i komedija” (1542) во превод на Albino Vilhar пренесени од книгата “Poetika humanizma i renesanse I”; цитирано во Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga 1

Goldberg, Rose Lee “Performance Art: From Futurism to the Present”, Thames & Hudson, 2001

D' Amiko, Silvio, “Povijest dramskog teatra”, Nakladni zavod MH, Zagreb 1972

De Marinis, Marco “Four Approaches – 2. Sociology”, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1991; цитирано во „Теорија на драмата и театарот“, приредувач Јелена Лужина, Детска Радост, Скопје, 1998

Demastes, William W „Beyond Naturalism: A New Realism in American Theatre“, Greenwood Press, NY, 1998

Diderot, Denis *Oeuvres completes de Diderot*, Pariz 1876

Didro, Deni, „O dramskoj poeziji“, 1758; prevod Radmila Miljanić, Beograd, „Rad“, 1964; цитирано во Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga 1

Didro Deni “Paradoks o glumcu”, превод на хрватски Ivana Batušić (Zagreb, “Zora”, 1958) цитирано во Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga 1

Dienst, Richard, „Still Life in Real Time: Theory after Television“, Durham, NC: Duke University Press, 1994;

Divinjo, Žan “Sociologija pozorišta”, Kolektivne senke, BIGZ, Beograd, 1978

Dunlap Jr. Orrin E Understanding Television, New York: Greenberg, 1947;

Dupuy , Judy, „Television Show Business“, Schenectady, NY: General Electric, (1945);

Добрев, Чавдар “Реализмът на Вахтангов,, Наука и изкуство, София, 1967г.

Douglas, Pamela “Writing the TV Drama Series: How to Succeed as a Professional Writer in TV” Michael Wiese Productions, 2007

Ејзенштајн, Сергеј „Вертикална монтажа“, Скопје: ЕИИ-СОФ, 1997

Eco, Umberto “Umetnost i lepo u estetici srednjeg veka”, Svetovi, Novi Sad, 1992; цитирано во „Уметничкото дело“, Цепароски, Скопје:Култура, 1998

Eco, Umberto “Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics”, Daedalus Vol. 114, No. 4, The Moving Image (Fall, 1985), Published by: The MIT Press

Eridžon, Deniel “Gramatika filmskog jezika”, Univerzitet Umetnosti, Beograd, 1998

Esslin, Martin from *Text and Subtext in Shavian Drama*, in 1922: *Shaw and the last Hundred Years*, ed. Bernard. F. Dukore, Penn State Press, 1994

Esslin, Martin “The Age of Television”, copyright 2002 by Transaction Publishers, New Brunswick, New Jersey

Zola, Emile, „Naturalisme au theatre“, прво издание од 1881; преземено од Emile Zola, Oeuvres Completes illustrees, XXXI, Paris, E. Fasquelle, 1906; превела Мирјана Миочиновиќ за книгата „Драма“, Нолит, Београд, 1975

Zola, Emil “Naturalizam u pozorištu” од книгата “Eksperimentalni roman” превод на српски Zdenko Lešić; цитирано во Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga 2

Jameson, Fredric “Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism”, Durham NC: Duke University Press (1991);

Jubin, M. Georges “Revue d’art dramatique” Nov 1897

Кајзер, Вини, „Уметничката креација во видео- уметностите и перформансите“; во *Панорама на естетичките идеи од втората половина на 20от век*; избор Георги Старделов и Кирил Темков

Kazis, Richard “Benjamin’s Age of Mechanical Reproduction”, *Jump Cut*, no. 15, 1977, copyright *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 1977, 2004

Казнев, Жан „Социологија радио- телевизије“, Београд: БИГЗ, 1976

Kerr, Alfred „Tehnika realističke drame“, 1891; превод d-r Predrag Kostić; цитирано во Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga 3

Кориган, Роберт „Театарот во потрага по своето вистинско место“, „Македонска Книга“, Скопје, 1990

Lazić Radoslav “Estetika TV režije”, Projekat “Rastko” – Biblioteka Srpske Kulture na Internetu

“Leksikon filmskih i televizijskih pojmova”, Beograd, 1993

“Letters of Anton Checkov to His Family and Friends” The Project Gutenberg EBook, September, 2004

Lehmann, Hans- Thies “Postdramatic Theatre”; translated and with introduction by Karen Jürs- Munby; Routledge Taylor & Francis e-Library, 2006

Lesing, Gotthold Efraim “Hamburška dramaturgija“, 1769; превод на хрватски Vlatko Šarić (Zagreb “Zora”, 1950); цитирано во Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga 1

Lešić, Zdenko “Teorija drame kroz stoljeća”, Svjetlost, Sarajevo, 1990

Liotard, Jean-François “The Postmodern Condition: A Report on Knowledge”, Manchester University Press, 1984

Lohr, Lenox “*Television Broadcasting: Production, Economics, Technique*”, New York: McGraw-Hill, 1940;

Лужина, Јелена (прир.), „Теорија на драмата и театарот“, Скопје: Детска радост, 1998

Lukács, György (1885-1971) “Le Roman historique”, Payot, Paris, 1965; цитирано во Патрис Пави, „Речник на театра“, ИК Колибри, София, 2002

Маклуџн, Маршал „От клишето към архетипа“ в списание за театър *Homo Ludens*, бр. 8-9, София, 2003

Melcher, Edith, “Stage Realism in France from Diderot to Antoine” Bryn Mawr College, 1928

Мило, Даниел „„Функционалниот“ характер на филмскиот јазик“ во *Трета Програма*, бр. 35, Скопје, 1998

Miočinović, Mirjana “Drama”, Nolit, Beograd, 1975

Moore, Sonia “The Method of Physical Actions”, The Tulane Drama Review, Vol. 9, No. 4 (Summer, 1965). Published by: The MIT Press

McLuhan, Marshall and Fiore, Quentin “*The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*”, Gingko Press, 2001 (first edition in 1967)

McLuhan, Marshal “Understanding Media: The Extensions of Man”, London & New York, Routledge Classics, 2001

Насев, Сашко „Естетика Епика“, Епоха, Скопје, 1998

Насев, Сашко „Сериозноста на играта“, Епоха, 2002

Натев, Атанас „Съвременна западна драматургия“, София: Наука и изкуство, 1965

Николова, Камелия „Другото име на модерния театър“, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1995

Nichols, Bill „Representing Reality“, Bloomington: Indiana University Press (1991); цитирано во “Critical Dictionary of Film and Television Theory” edited by Roberta E. Pearson & Philip Simpson, Routledge Taylor & Simpson e-Library, 2005

„Панорама на естетичките идеи од втората половина на 20тиот век“; избор Георги Старделов и Кирил Темков, едиција на Естетичката Лабораторија, „Современост“, Скопје, 1981, бр. 2-3

Пави, Патрис „Речник на театър“, ИК Колибри, София, 2002

Павлова, Виргиния „Медийната кукла“ в списание за театър *Homo Ludens*, бр. 10, София, 2004

Pearce, K.J. (2009). Media and Mass Communication Theories. In *Encyclopedia of Communication Theory* (p. 624-628). SAGE Publications

Peters, Jean-Jacques, “A History of Television”, EBU, Switzerland, 1985

Петковска, Нада „Драматуршки читања“, ФДУ, Скопје, 2003

Pierce, Charles Sanders “The Collected Papers of Charles Pierce, I-VIII, Cambridge, Harvard Univ. Press; цитирано во Патрис Пави, „Речник на театър“, ИК Колибри, София, 2002

Пискатор, Ервин „Политически театър“, Наука и изкуство, София, 1976

Платон, „Дијалози“ (Протагора/Евтифрон/Ион), Култура, 1994

Ranković, M. „Komparativna estetika“ Beograd, Umetnička akademija u Beogradu, 1973

Renov, Michael „Theorising Documentary“, London: Routledge (1993); цитирано во “Critical Dictionary of Film and Television Theory” edited by Roberta E. Pearson & Philip Simpson, Routledge Taylor & Simpson e-Library, 2005

Robortello, Francesco (1516-1567), фрагменти од книгата “Objašnenja uz Aristotelovu knjigu” (1555) во превод на Albino Vilhar пренесени од книгата “Poetika humanizma i renesanse I”; цитирано во Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga 1

Rolland Romain, “The People’s Theatre”, Henry Holt & Co. New York, 1918

Rousseau, Jean-Jacques Rousseau. *Emile, or On Education*. Trans. Allan Bloom. New York: Basic Books, 1979

Rousseau, Jean Jacques “A Discourse on What is the Origin of the Inequality Among Men and Is It Authorized by Natural Law?” <http://www.constitution.org/jjr/ineq.htm>

Руйе, Филип „Постмодерният театър като мелодрама“ в списание за театър *Homo Ludens*, бр. 8-9, София, 2003

Рускова, Елизария „Телевизионната драма – изкуство без муза?“ в списание за театър *Homo Ludens*, бр. 8-9, София, 2003

Русо, Жан-Жак „Фрагменти от изследването върху операта „Алцест“ от Глук“, 1766; цитирано во „Речник на театъра“ од П. Пави

Ruso, Žan- Žak, „Julija ili Nova Eloiza“, превод Milica Carcarević, Beograd, Nolit, 1957; цитирано во „Teorija drame kroz stoljeća“, knjiga 1

Selenić, Slobodan, „Dramski pravci XX veka“, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1979

Setl, Ervin i Las, Viljem “*Istorija Američke televizije*” (изводи од книгата „*A Pictorial History of Television*”, 1969), Univerzitet Umetnosti u Beogradu, 1978

Сидовски, Стефан , „Естетиката и дијалектиката во монтажата на филмот“(лексикон), Скопје: Аз- Буки, 2003

Solar, Milivoj “Teorija književnosti”, Školska Knjiga, Zagreb, 1986

Sondi, Peter “Teorija moderne drame”, Lapis, Beograd, 1995

Sontag, Susan “Film and Theatre”, Tulane Drama Review, 11, 1, 1966;

Старделов, Георги „Вовед во иднината“ цитирано во „Уметничкото дело“, Џепароски, Скопје:Култура, 1998

Старделов, Георги, „Искушенијата на естетичкиот ум на 20-тиот век“, Скопје, МАНУ, 2003

Strindberg, Johan August “O modernoj drami i modernom pozorištu” (1902) од книгата Toby Cole “Playwrights on Playwriting” (London, 1960); цитирано во Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga 3

Strindberg, August “Gospođica Julija/ Igra Snova”; превод Mihailo Stojanović; Beograd, Novo Pokolenje, 1953

Стразберг, Ли „Сон од страст“, Скопје: Едиција Лицеум, 2001

Shaw, Bernard “The Quintessence of Ibsenism”, London, Walter Scott, 24 Warwick Lane, 1891

Scaliger, Julius Caesar, фрагменти од текстот “Poetika” (1561) во превод на Albino Vilhar пренесени од книгата “Poetika humanizma i renesanse II”; цитирано во Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga 1

Тајге, Карел „Реализам“, 1950; цитирано во Sreten Petrovic, “Marksizam i književnost”, Prosveta, Beograd, 1983

Темков, Кирил „Естетичката лабораторија на Универзитетот во Скопје“ во *Панорама на естетичките идеи од втората половина на 20тиот век*; избор Георги Старделов и Кирил Темков, едиција на Естетичката Лабораторија, „Современост“, Скопје, 1981, бр. 2-3

Товстоногов, Георги, „За професијата на режисьора“, София: Наука и изкуство, 1970

Трпески, Апостол, „Филмска и ТВ камера“, Скопје, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, 2000

The Idea of a Theater: A Study of Ten Plays, The Art of Drama in a Changing Perspective. Princeton, NJ: Princeton UP, 1968

“The Television Encyclopedia”, ed. Horace Newcomb, 2nd edition, Taylor and Francis, 2004

Thorburn, David “Television as an Aesthetic Medium”, Critical Studies in Mass Communication, Vol. 4, No. 2, 1984

Übersfeld, Anne “L' École du spectateur”, Éditions sociales, Paris, 1991; цитирано во Патрис Пави, „Речник на театар“, ИК Колибри, София, 2002

Fergusson, Francis 1949. *The Idea of a Theater: A Study of Ten Plays, The Art of Drama in a Changing Perspective*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1968

Feuer, Jane “The concept of live television: ontology as ideology,” in Regarding Television, E. Ann Kaplan (ed.), Frederick, MD: University Publications of America, 1983;

Fiske, John & Hartley, John “Reading Television”, Routledge: London and New York, 2003

Focht, Ivan “Uvod u estetiku”, Svjetlost, OOUR Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Sarajevo, 1984

Hegel, G. V. F. „Estetika“, knjiga III, 3 dio, glava „Dramska poezija“, превод на српски d-r Nikola Popović; пренесено од издание на “Kultura”, Beograd, 1961; цитирано во Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga 2

Horatius, Flaccus Quintus (68-8 г.п.н.е), фрагменти од посланијата кон „Август“ и „Пизоните“, пренесени од “Pisma” на Хорациј; превод Radmila Šalabalić, SKZ, Beograd, 1972; цитирано во Zdenko Lešić “Teorija drame kroz stoljeća” - knjiga 1

Hristić, Jovan "Čehov dramski pisac", Prometej, Novi Sad, 1994

Crnobrnja Stanko, "Estetika televizije i novih medija", CLIO, Beograd, 2010

Carlson, Marvin, „Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present“ Expanded ed. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993

Carlson, Marvin "Four Approaches and Historical Survey of Theatrical Forms" in "Approaching Theatre"; editor Andre Helbo; Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1991; цитирано во „Теорија на драмата и театарот“, приредувач Јелена Лужина, Детска Радост, Скопје, 1998

Castelvetro, Lodovico, фрагменти од текстот "Poetika" (1570) во превод на Albino Vilhar пренесени од книгата "Poetika humanizma i renesanse II"; цитирано во Zdenko Lešić "Teorija drame kroz stoljeća" - knjiga 1

Caughie, John, „Adorno’s Reproach: Repetition, Difference and Television Genre“, Screen, vol. 32, no. 2 (1991); цитирано во "Critical Dictionary of Film and Television Theory" edited by Roberta E. Pearson & Philip Simpson, Routledge Taylor & Simpson e-Library, 2005

Corner J. „Presumption as Theory: "Realism" in Television Studies“, Screen, vol.33, no.1 (1992); цитирано во "Critical Dictionary of Film and Television Theory" edited by Roberta E. Pearson & Philip Simpson, Routledge Taylor & Simpson e-Library, 2005

"Critical Dictionary of Film and Television Theory" edited by Roberta E. Pearson & Philip Simpson, Routledge Taylor & Simpson e-Library, 2005

Cury, Ivan „Directing and Producing for Television“, Oxford: Elsevier Inc. 2011

Џејмсон, Фредерик „Постмодернизмот и потрошувачкото општество“, Театарски гласник, бр. 83, Скопје, 1992

Џепароски, Иван „Уметничкото дело во втората половина на 20тиот век“, Култура, Скопје, 1998

Џепароски, Иван „Отаде Системот“, Култура, Скопје, 2000

Šekner, Ričard "Ka postmodernom pozorištu", priredili Aleksandra Jovičević i Ivana Vujić; Fakultet Dramskih Umetnosti, Beograd, 1992

Šo, Bernard, предговор за книгата „Tri Brijeova komada“, 1911; превод на српски Borivoje Nedić објавено во: Dž. B. Šo "Lica I naličja", Kultura, Beograd, 1964; цитирано во Zdenko Lešić "Teorija drame kroz stoljeća" - knjiga 3.