

УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ - ШТИП
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

UDC 80 (82)

ISSN 1857-7059

ГОДИШЕН ЗБОРНИК

2016

YEARBOOK

2016



ГОДИНА 7
БРОЈ 8

VOLUME VII
NO 8

GOCE DELCEV UNIVERSITY - STIP
FACULTY OF PHILOLOGY

УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ – ШТИП
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ



ГОДИШЕН ЗБОРНИК
2016
YEARBOOK

ГОДИНА 7
БР. 8

VOLUME VII
NO 8

GOCE DELCEV UNIVERSITY – STIP
FACULTY OF PHILOLOGY



ГОДИШЕН ЗБОРНИК ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

За издавачот:

Проф д-р Драгана Кузмановска

Издавачки совет

проф. д-р Блажо Боев
проф. д-р Лилјана Колева-Гудева
проф. д-р Виолета Димова
доц. д-р Драгана Кузмановска
проф. д-р Луси Караниколова -Чочоровска
доц. д-р Светлана Јакимовска
доц. д-р Ева Ѓорѓиева

Редакциски одбор

проф. д-р Ралф Хајмрат – Универзитет од Малта, Малта
проф. д-р Нецати Демир – Универзитет од Гази, Турција
проф. д-р Ридван Цанин – Универзитет од Едрене, Турција
проф. д-р Стана Смиљковиќ – Универзитет од Ниш, Србија
проф. д-р Тан Ван Тон Та – Универзитет Париз Ест, Франција
проф. д-р Карин Руке Бритен – Универзитет Париз 7 - Дени Дидро, Франција
проф. д-р Роналд Шејфер – Универзитет од Пенсилванија, САД
проф. д-р Кристина Кона – Хеленски Американски Универзитет, Грција
проф. д-р Златко Крамариќ – Универзитет Јосип Јурај Штросмаер, Хрватска
проф. д-р Борјана Просев-Оливер – Универзитет во Загреб, Хрватска
проф. д-р Татјана Ѓуришиќ-Беканович – Универзитет на Црна Гора, Црна Гора
проф. д-р Рајка Глушица – Универзитет на Црна Гора, Црна Гора
доц. д-р Марија Тодорова – Баптистички Универзитет од Хонг Конг, Кина
доц. д-р Зоран Поповски – Институт за образование на Хонг Конг, Кина
проф. д-р Елена Андонова – Универзитет „Неофит Рилски“, Бугарија
м-р Диана Мистреану – Универзитет од Луксембург, Луксембург
проф. д-р Сузана Буракова – Универзитет „Павол Јозев Сафарик“, Словачка
доц. д-р Наташа Поповиќ – Универзитет во Нови Сад, Србија

Главен уредник

доц. д-р Светлана Јакимовска

Одговорен уредник

доц. д-р Ева Ѓорѓиевска

Јазично уредување

Даница Гавриловска-Атанасовска
(македонски јазик)
лектор м-р Биљана Петковска
(англиски јазик)

Техничко уредување

Славе Димитров, Благој Михов

Редакција и администрација

Универзитет „Гоце Делчев“–Штип
Филолошки факултет
ул. „Крсте Мисирков“ 10-А
п. фах 201, 2000 Штип
Р. Македонија



**YEARBOOK
FACULTY OF PHILOLOGY**

For the publisher:

Ass. Prof. Dragana Kuzmanovska, PhD

Editorial board

Prof. Blazo Boev, PhD

Prof. Liljana Koleva-Gudeva, PhD

Prof. Violeta Dimova, PhD

Ass. Prof. Dragana Kuzmanovska, PhD

Prof. Lusi Karanikolova-Cocorovska, PhD

Ass. Prof. Svetlana Jakimovska, PhD

Ass. Prof. Eva Georgievska, PhD

Editorial staff

Prof. Ralf Heimrath, PhD— University of Malta, Malta

Prof. Necati Demir, PhD— University of Gazi, Turkey

Prof. Ridvan Canim, PhD— University of Edrene, Turkey

Prof. Stana Smiljkovic, PhD— University of Nis, Serbia

Prof. Thanh-Vân Ton-That, PhD— University Paris Est, France

Prof. Karine Rouquet-Brutin PhD— University Paris 7 – Denis Diderot, France

Prof. Ronald Shafer— University of Pennsylvania, USA

Prof. Christina Kkona, PhD— Hellenic American University, Greece

Prof. Zlatko Kramaric, PhD— University Josip Juraj Strosmaer, Croatia

Prof. Borjana Prosev – Oliver, PhD— University of Zagreb, Croatia

Prof. Tatjana Gurisik- Bekanovic, PhD— University of Montenegro, Montenegro

Prof. Rajka Glusica, PhD— University of Montenegro, Montenegro

Ass. Prof. Marija Todorova, PhD— Baptist University of Hong Kong, China

Ass. Prof. Zoran Popovski, PhD— Institute of education, Hong Kong, China

Prof. Elena Andonova, PhD— University Neofilt Rilski, Bulgaria

Diana Mistreanu, MA— University of Luxemburg, Luxemburg

Prof. Zuzana Barakova, PhD— University Pavol Joseph Safarik, Slovakia

Ass. Prof. Natasa Popovik, PhD— University of Novi Sad, Serbia

Editor in chief

Ass. Prof. Svetlana Jakimovska, PhD

Managing editor

Ass. Prof. Eva Georgievska, PhD

Language editor

Danica Gavrilovska-Atanasova

(Macedonian language)

Senior lecturer Biljana Ivanova, MA (English language)

Technical editor

Slave Dimitrov, Blagoj Mihov

Address of editorial office

Goce Delchev University

Faculty of Philology

Krste Misirkov b.b., PO box 201

2000 Stip, Republic of Macedonia



СОДРЖИНА CONTENTS

Јазик

Надица Негрневска, Драган Донеv РАЗЛИКИ МЕЃУ ШПАНСКИОТ И ИТАЛИЈАНСКИОТ ЈАЗИК ОД ФОНОЛОШКА ГЛЕДНА ТОЧКА	9
Сања Спасковска ЗА ДИЈАЛЕКТНИТЕ НАЗИВИ НА БУБАМАРАТА (Coccinellidae) И НАРОДНАТА СИМБОЛИКА ВО ШТИПСКО	19
Марија Леонтиќ ПОТЕКЛО, АДАПТАЦИЈА И СЕМАНТИКА НА ТУРСКИОТ СУФИКС -ди/-ти /-DI/ (-di, -di, -du, -dū, -ti, -ti, -tu, tū) ВО МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК	27
Пацка Тасева ЗА НЕКОИ ДИЈАЛЕКТНИ НАЗИВИ НА РАСТИТЕЛНИОТ СВЕТ ВО РАДОВИШКИОТ ГОВОР И НИВНАТА СИМБОЛИКА	37
Даниела Ристова ФОНЕТСКО-ФОНОЛОШКИ СИСТЕМ ВО ГРАДСКИОТ ВИНИЧКИ ГОВОР	47
Мирјана Пачовска ЦЕЛОСНИ МАКЕДОНСКИ ФРАЗЕОЛОШКИ ЕКВИВАЛЕНТИ НА ФРАЗЕОЛОГИЗМИТЕ СО ЗБОРОТ „ВОДА“ КАКО ГЛАВНА КОМПОНЕНТА ВО ГЕРМАНСКИОТ ЈАЗИК	57

Книжевност

Ева Ѓорѓиевска, Даринка Маролова ТРАДИЦИОНАЛНИОТ АЗИСКИ ТЕАТАР И ДРАМАТУРГИЈАТА НА БЕРТОЛД БРЕХТ	71
Кристина Мијалкова ИЗБОРОТ НА ЛИЧНИТЕ ИМИЊА ВО РОМАНОТ „ПИРЕЈ“ ОД ПЕТРЕ М. АНДРЕЕВСКИ	79
Драган Донеv, Толе Белчев, Данче Стефановска ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИ СТРАТЕГИИ ВО МАКЕДОНСКАТА МОДЕРНА И ПОСТМОДЕРНА ПОЕЗИЈА	87
Александра Милева ЛИЧНИТЕ ИМИЊА ВО РОМАНОТ „И БОЛ И БЕС“ ОД СЛАВКО ЈАНЕВСКИ ..	97



Толе Белчев, Габриела Митева НЕАНТРОПОМОРФНИТЕ НАРАТОРИ ВО РАСКАЗИТЕ НА ДРАГИ МИХАЈЛОВСКИ	105
--	-----

-----*Методика*

Маријана Димитрова МЕТОДИКА ВО НАСТАВАТА ПО АНГЛИСКИ ЈАЗИК: ОСНОВИ ЗА ЕФЕКТИВНО ЧИТАЊЕ.....	119
--	-----

Марија Крстева, Драган Донеv ПЕРЦЕПЦИЈА НА СТУДЕНТИТЕ ЗА СОПСТВЕНИТЕ ПРОБЛЕМИ ПРИ ЧИТАЊЕ АНГЛИСКИ ТЕКСТОВИ.....	133
--	-----

Ева ЃОРЃИЕВСКА¹
Даринка МАРОЛОВА*

УДК: 792(5)
792.01

Оригинален научен труд
Original scientific paper

ТРАДИЦИОНАЛНИОТ АЗИСКИ ТЕАТАР И ДРАМАТУРГИЈАТА НА БЕРТОЛД БРЕХТ

Апстракт: Наспроти строго востановените поларитети западен и источен театар, драматургија на XX век, со Брехт како еден од позначајните претставници, воспоставува релации со азиското тло и ги преработува техниките на тамошниот театар (кои се проникнати со зенистичка пракса, како резултат на интегрирањето на елементи од сите претходни традиции), со цел да се добие нова уметничка форма која ќе биде искористена за изнесување на сосема поинакви идеолошки гледишта. Својствата на азискиот театар кои придонесуваат за специфична атмосфера на проникнување во суштинските сфери на космосот и човековата душа, се користат за да се направи спротивставување на миметичкиот театар и со тоа да се постигне нова свесност за есенцијата на човековите односи во модерното општество.

Клучни зборови: *Брехт, алиенација, епски театар, Но театар, Кабуки, Катакали*

Eva Gjorgjievska²
Darinka Marolova**

THE TRADITIONAL ASIAN THEATER AND THE DRAMATURGY OF BERTOLD BRECHT

Abstract: Despite the strictly established polarities between the Western and the Eastern theater, the XX century drama, with Brecht as one of its representatives, establishes relations with the Asian soil and uses the techniques of that theater (which are imbued with zen practice as a result of integrating elements of all previous traditions) in order to get a new art form that will be used to present a completely different ideological viewpoints. The properties of Asian theater that contribute to the specific atmosphere of penetration in the core areas of the cosmos and the human soul, are used to make opposition to the mimetic theater and thereby achieve a new awareness of the essence of human relations in modern society.

Keywords: *Brecht, alienation, epic theater, Noh theater, Kabuki, Kathakali*

¹* Филолошки факултет, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип

²** Faculty of philology, Goce Delcev University, Stip, Macedonia

Вовед

Во поетиката на современиот театар можат да се забележат тенденции кои се спротивставуваат на класичните западни поставки и се приклучуваат кон принципите на азиската уметност, со што подеднакво како и нив ги укинуваат аристотеловите начела за единство на време, место и дејство. Се појавуваат автори кои ја согледуваат истрошеноста на формите на западниот театар и во согласност со уметничките експерименти карактеристични за модерната, ги користат елементите на азиската театарска традиција.

Во своето дело *Театарот и неговиот двојник* (1971) Антонен Арто ги тематизира разликите што постојат помеѓу театрите на Ориентот и Оксидентот и притоа заклучува дека во основата на западниот театар лежат дискурзивноста и миметичноста – одлики кои не му дозволуваат да го прикаже животот во сета полнотија, бидејќи и самиот се темели на логосот и моќите на поимање. За разлика од него, азискиот театар им допушта простор на магиските елементи, претставени со помош на танцот, гестикулацијата и придружбата на визуелни елементи. Арто потенцира: „Нашиот театар кој никогаш не знаел за таа метафизика на движењето, кој никогаш не знаел да се служи со музиката за толку непосредни и толку конкретни цели, нашиот чисто вербален театар кому не му е познато сè она што навистина го чини театарот... би можел од Балискиот театар да побара упатства за спиритуалноста“ (Arto, 2003: 73) Преку ослободувањето од текстовните предлошки и од строгите критериуми на разумот, Азискиот театар ги остварува концептите на источната филозофска мисла и допушта наслутување на спознајните димензии на светот низ интуитивен чин на посматрање. За глумецот во јапонскиот театар се вели дека треба многу да разбира и знае, но не и да го покажува сето тоа. Тој учи дека тајната на дејството стои во наслутувањето, а не во потполното разоткривање. Драматургијата на Бертолд Брехт која ќе биде тематизирана подолу, исто како и онаа на Арто, се доближува до тезата за спознание преку насетување на стварноста, а не преку нејзина мимеза. Неговиот проект не се однесува толку на прикажувањето на реалноста, колку на нејзиното сугерирање.

Ефектот на отуѓување во театарот

Една од карактеристиките на јапонскиот театар која го импресионирала Арто е укинувањето на бариерите помеѓу театарската сцена и публиката. Дихотомијата е поништена, а за сметка на тоа гледачите стануваат активни учесници во збиднувањето на претставата. Во исто време се укинува драмската илузија, бидејќи тие се запознаени со секој сегмент на содржината. Така театарот станува своевиден ритуал во кој доаѓа до воспоставување на внатрешни аналогии меѓу сите нешта од надворешниот свет. Се бришат разликите меѓу „јас“ и светот и се стекнува страствена поврзаност меѓу човекот, општеството, природата, предметите.

Драматургијата на Брехт, револуционерна во своите зафати, исто како и јапонскиот театар го воведува укинувањето на драмската илузија, така што преку поставување на театарски помагала на сцената ја сопира можноста за поистоветување на двата света: оној на театарот и оној на публиката. Спротивно од Аристотел, тој смета дека пресуден момент во театарот е оној на алиенацијата, кој на публиката ѝ овозможува да присвои критичко гледиште во однос на понудените факти и со тоа да биде принудена да размислува. Тоа се постигнува така што содржината на сликите е назначена однапред, сеедно дали напишана на паноа или изнесена преку филмски проекции; изворите на осветлување не се прикриени, а целокупната театарска машинерија функционира пред очите на гледачот, што кај него создава впечаток дека го шпионира приватниот живот на ликовите; глумците со својата игра ја објаснуваат, а не ја претставуваат личноста.

Ефектот на отуѓување изнудува критичка дистанца спрема театарската претстава. Според Брехт, модерниот театар мора да го напушти својот монопол на раководење со публиката, која не поднесува противење, ниту критика, и треба да се стреми кон прикажување на заедничкиот живот на луѓето во општеството, чин кој на гледачот му овозможува евентуално спротивен став во однос на прикажаните случувања. За да се постигне ефект на отуѓување потребно е драмскиот писател да употреби технички средства со помош на кои ќе се ограничи емоционалната идентификација на публиката со ликот и ситуацијата во драмата. Од своја страна пак глумецот не смее потполно да се подреди на ликот и да се загуби во него, туку мора да пронајде актерски средства кои би ја изразувале неговата критичка дистанца. Со тоа Брехт, пред сè, се има спротивставено на Станиславски и на неговото инсистирање за соживување на глумецот со ликот.

Глумецот на Пекиншката опера, исто така, не смее да се соживее со улогата на начинот кој го заговара Станиславски, туку е поблизок до дитанцирањето од неа: „Тој сака да ги изнесе, да ги искаже доживувањата во врска со својата улога, а не да се претвори во неа. Изведувачот на Пекиншката опера никогаш не е вон себе. Ако е прекинат, тој може да продолжи со својата изведба по прекилот без никакви тешкотии... Тие глумат знаејќи дека се посматрани и бираат што поповолни положби на сцената за посматрање од страна на публиката“. (Marie-Louise Katsch, 1980 in Kulenovic, 1983:172) Појаснувањето на гледачот му се олеснува преку повремениот класична техника на драмска иронија: допуштено му е да го знае она што ликовите на сцената не го знаат.

Ролан Барт (1972) одлично го има илустрирано семантичкиот статус на театарот. Според него театарскиот феномен може да биде третиран не само со чисто емотивни, туку и со когнитивни термини. За него Брехт бил способен да го восприеми театарот интелектуално, занемарувајќи ја митската дистинкција помеѓу креацијата и рефлексивната, природноста и системот, спонтаното и

рационалното. Тој одлучува дека драмските форми имаат политичка одговорност, дека поставувањето на светлото, прекинувањето на сцената со песна, употребата на плакати, начинот на кој говори авторот означуваат одреден избор, не во релација со уметноста, туку во релација со човекот и светот. Материјалноста на спектаклот не се изведува исклучиво од естетиката или психологијата на емоцијата, туку главно од техниката на означувањето. Според Барт она што го нарекуваме природност на актерот или вистинитост на приказот е само еден од многуте јазичи, а тој јазик зависи од некој ментален контекст или од одредена историја, така што смената на знаците служи за да се даде нова пропорција која нема да се заснова на природните закони, туку на човековата моќ да ги направи нештата значенски.

Фрагментација на драмското дејство

За разлика од Аристотеловото правило за единство на време, место и дејство во драмата, јапонскиот театар се стреми кон тоа да добие екстензивен облик и епизодична структура. Се поставуваат многу сцени, многу ликови, а случувањето трае со месеци или години. Во овој театар доминира панорамското сликање на случувањата и за разлика од западниот театар отсуствува психолошката интроспекција. Текстот на *Но* театарот е испрекинат, сецкан, деформиран, забрзуван, сè со цел да се постигне т.н. метафизички шок, како кога долго се повторува еден збор сè додека не се загуби неговото значење, а во преден план избие неговиот звук.

Една од значајните семиотички интервенции во Брехтовиот театар се случува при преминот од една во друга сцена, кога наместо да се развиваат карактерите, како што се очекува, се прескокнува на неколку години подоцна во дејството. Карактерите во драмата се и сами по себе контрадикторни што придонесува за алиенација од традиционалното поимање на Аристотел. Ликовите постојано се менуваат, а не се прикажува нивниот развој, што не остава можност за стекнување на извесна емоција, сочувство или коментар за нив. На пример, *Мајка Храброст*, ликот од истоимената драма на Брехт (1979), е егоцентричен следбеник на капитализмот и е слепа за неговите последици, а од друга страна пак таа цврсто се соочува со опасноста, опстанувајќи во машиниот свет и изложувајќи се на болка заради доброто на своите деца. Таа иако не се согласува со принципите на војната, ја експлоатира и профитира на нејзина сметка. Во ликот на Мајка Храброст Брехт ја презентира тезата на Маркс чиј следбеник е самиот тој: сè додека човек нема храна и засолниште, нема ни слобода. Брехт имал намера да побуди кај гледачот волја за промена на човековото однесување во согласност со парата како центар на светогледот, која ги поматува нивните морални критериуми. Затоа, конфликтите на индивидуалните карактери во *Мајка Храброст* се неважни, тенденцијата на епскиот театар е да го сврти вниманието на публиката кон суштинските општествени проблеми.

Како и источниот, така и епскиот театар на Брехт се остварува на начин сличен на оној од сликите на филмската лента. Сцените не се во заемна поврзаност и му се спротивставуваат на реалистичкото и миметичко претставување на стварноста. Песните, елементите на сценскиот декор, гестикулацијата на актерите служат за да ги одвојат ситуациите една од друга и подеднакво да учествуваат во детруирањето на илузијата. Текстот во епскиот театар треба да има наративен, епски карактер и да биде лишен од класичниот заплет и големата сцена, преку кои драмското дејство го достигнува својот врв. Сликите кои следат не служат за да претстават одредено дејство и да го доведат до кулминација, туку имаат вредност сами по себе како поттик за размислување.

Алиенацијата во *Мајка Храброст* се постигнува и со употреба на силно бело светло, на начин сличен како во азискиот театар, кое го опфаќа и просторот за публиката и со тоа сосема ја уништува можноста за креирање на атмосфера. Сите романтични елементи се отстранети од сцената и се избегнува да се даде чувство на одреден простор. На ист начин, сцената на индискиот Катакали театар е сиромашна. Како извор на светлост се употребува висока и масивна лампа. Поставена е на средината од предниот дел на сцената и учествува во претставата на зен-будистички начин. Треперењето на нејзиниот пламен раѓа моќни сенки и фрла неочекувани сенки на лицата на актерите и на големите позлатени капи.

Ан Иберсфелд (1982) нагласува дека разбивањето на илузијата придонесува за разоткривање на фактичката општествена состојба, во која гледачот како и во претставата е посматрач на случувањата каде што нема моќ да дејствува и да ги промени. Така што наспроти ставот на Брехт кој упатува на активизам, во исто време се спознава и немоќта на масите, кои како што не можат да ги разбијат конвенциите на театарот и да стапат на сцена или да одлучуваат за текот на веќе востановеното дејство, исто така се неми гледачи на историската драма. Ако Виктор Иго изнесува мислење дека театарот е место во кое единствено се остварува еднаквоста меѓу луѓето, спротивно на тоа Иберсфелд наведува дека со претставувањето на актуелната политички обоена стварност, со рушењето на илузиите, се стекнува всушност свесност за суштината на нееднаквото живеење, луцидно изразено во театарската пиеса.

Ангажираноста на театарот

Бертолд Брехт е еден од најзначајните драмски автори кои ги применуваат и теориски ги развиваат принципите на епскиот театар. Овој театар има двојна функција – педагошка (да го доведе гледачот до сознание за светот) и политичка (да побуди желба кај гледачот за промена на постоечката состојба). Подеднакво во драматургијата на Брехт се среќава и морализаторската тенденција која може да се сведе на прашањето: како да се биде добар во лошо општество? Некои негови драми завршуваат со прашања до публиката на која авторот ѝ ја остава одговорноста да изнајде сопствено решение на покренатиот проблем. Моралната

задача на Брехт е да постави прашање таму каде што се чини дека тоа само по себе е разбирливо. Впрочем, моралноста во работата на Брехт се состои и во коректното читање на историјата.

Според Ролан Барт (1972), една од карактеристиките на драмите на Брехт е исто така присуството на идеологијата. Тој наведува неколку примери за тоа: историскиот, а не природен карактер на човековите лоши судбини; духовната загаденост како резултат на економската алиенација, чијшто конечен ефект е заслепеноста на човекот кого го потиснува; трансформацијата на исконските психолошки конфликти во историски контрадикции; субјектот како елемент на корективната моќ на општеството.

Театарот на Брехт е многу отворено идеолошки ориентиран: тој зазема страна во однос на природата, трудот, фашизмот, историјата, војната, алиенацијата. Но, тоа не е театар со пропаганда. Она што Брехт го зема од марксизмот не се слогани, артикулација на фрагменти, туку општ метод на објаснување. Идеолошките теми кај Брехт можат да се дефинираат како динамика на настани кои ги комбинираат посматрањето и објаснувањето, етиката и политиката.

Ангажираноста на уметноста не ѝ е туѓа ниту на азиската пракса од посовремен датум. Модерната форма на *Но* театарот се препознава во Кабуки, јапонски танцов театар кој повеќе не е наменет за аристократијата и се јавува во времето на развојот на средната класа, со богатењето и јакнењето на трговскиот сталеж, со развојот на градскиот живот. Како и *Но*, произлегува од танцот и никогаш не била илузионистичка, претставувачка и реалистичка уметност. Со оглед на составот на новата публика, Кабуки не се интересира повеќе за метафизичките теми, туку за темите извлечени од обичниот секојдневен живот.

Чикамацу Монзаемон, првиот истакнат автор на Кабуки, се јавува како традиционален моралист, но во исто време и како критичар на лажниот општествен морал. Тој не ги оправдува лошите постапки на непослушните синови или избеганите жени, но причините кои доведуваат до нив ги бара подалеку, во ликот на таткото или сопругот тиранин. Таквата општествена критика претставува новина во азискиот театар воопшто.

Придружни елементи на театарското дејство

Главната интенција на Брехт при пишувањето на *Мајка Храброст* била да ги направи гледачите свесни за две нешта: војната и капитализмот. Според неговото убедување луѓето ја заслужуваат војната ако му се имаат покорено на лошиот политички систем или војната е неизбежна во случај на лошо уредување. Затоа публиката мора да биде оддалечена, а не вовлечена во дејството и тоа би помогнало да ја одгатнат суштината на нештата. Затоа Брехт прави исклучоци во користењето на театарските средства кои би придонеле за реалистичен приказ и не ги исполнува нивните очекувања. Очигледно одговара на она што не може да биде пропуштено и кое не изнудува рефлексивна. Елиминирајќи го тоа, Брехт

понудува вистинско разбирање на причините на дејствување на ликовите и на позадината врз која дејствуваат.

Валтер Бенјамин (2003) во анализата на Брехтовото дело истакнува дека елементарната одредница на епскиот театар е неговата гестуалност, својство кое го поврзува со источниот театар. Исто така, текстот во епскиот театар функционира на начин на кој може да го прекинува дејството, наместо да го поттикнува или илустрира. Овие прекини учествуваат во неговата ретардација и епизодичност кои ја творат основата да епскиот театар да стане гестуален. Всушност, колку почесто се прекинува актерот ангажиран во некое дејство, толку повеќе гестови се стекнуваат.

Во индиската традиција танцот и движењето се облици на молитва рамноправни со говорот или поважни од него. Единствено со играта глумецот е должен да искаже една приказна, да оствари едно драмско дејство. Секој гест одговара на еден збор, а може да се искаже со помош на едната рака или пак со двете истовремено. Современата верзија на индискиот театар се темели на четири групи елементи, за разлика од западниот театар каде што основно средство е зборот. Тоа се начини на изразување на глумецот, негови емисии. Нивната поделба е на: телесен израз, танц, психолошко-имитативна гестикаулација и мимика, кодифициран јазик на раце; вербално-акустичен израз, не само дијалогот и неговото значење, туку и песната, музиката, сите звуци и гласови – нивната емотивна, резонантна вредност; ликовен израз, костими, шминка, просторни и сценографски елементи; внатрешен израз, способност за соживување и доживување, трансформации и и идентификации не само со зададените ликови, туку преку нив и со оние високи духовни цели кои индиската традиција ги поставува пред уметноста како највисока задача.

Танцот во јапонскиот театар бил проследен со многу бавни и еднолични мелодии, чија вокална компонента била исто така многу монотона и развлечена во манирот на будистичките верски пеења. Се претпоставува дека со тек на време првичната лаичка животворност и цинизам на глумците кои ја забавувале публиката ставајќи го акцентот на баналните случувања, карактеристики или теми, се трансформира во морални и религиозно-филозофски содржини инспирирани од епската тематика. Но, традицијата на елементите на фарса продолжува да егзистира преку танцот наречен саругаку, прераснувајќи во сложен драмски вид со забавен карактер и дијалошка форма, наречен но-кјоген. Значајно обележје на кјоген е импровизацијата и тие се изведуваат во паузите помеѓу Но драмите.

Непосредно под влијание на јапонската техника на прикажување, и Брехт внесува лирски елементи кои го пресекуваат дијалошкиот момент типичен за драмата. Овие песни придонесуваат како за создавање на епизодична форма, така и за нагласување на дистанцата меѓу стварноста и конвенционалниот момент во уметноста. Често и во епскиот театар се користат песните кои ги прекинуваат

дијалозите во моментот на драмска тензија, кога наспроти сериозноста на ситуацијата настапуваат со леснотија и дозволуваат недостаток на морална перспектива или иронија.

Заклучок

Наспроти строго востановените поларитети западен и источен театар, современата драматургија, со Брехт како еден од позначајните претставници, воспоставува релации со азиското тло и ги преработува техниките на тамошниот театар (кои се проникнати со зенистичка пракса, како резултат на интегрирањето на елементи од сите претходни традиции), со цел да се добие нова уметничка форма која ќе биде искористена за изнесување на сосема поинакви идеолошки гледишта. Својствата на азискиот театар кои придонесуваат за специфична атмосфера на проникнување во суштинските сфери на космосот и човековата душа, се користат за да се направи спротивставување на миметичкиот театар и со тоа да се постигне нова свесност за есенцијата на човековите односи во модерното општество.

Литература:

- [1] Arto, Antonen. 1971. *Pozoriste i njegov dvojniki*. Beograd: Prosveta.
- [2] Barthes, Roland. 1972. *The task of Brechtian criticism un Critical Essays*. Evanston: Northwestern University Press.
- [3] Benjamin, Walter. *Understanding Brecht*. 2003. London: Verso Books.
- [4] Brecht, Bertold. 1979. *Majka Hrabrost i njena deca*. Beograd: Rad.
- [5] Brooker, Peter/Widdowson, Peter. 2013. *A practical reader in contemporary literary theory*. New York: Routledge.
- [6] Fuegi, John. 1944. *The life and lies of Bertold Brecht*. New York: Harper Collins Publishers Ltd.
- [7] Ibersfeld, An. 1982. *Citanje pozorista*. Beograd: Nolit.
- [8] Katsch, Marie-Louise. 1980. *Peking Opera as a European sees it*. Beijing: New World Press.
- [9] Kulenovic, Tvrtko. 1983. *Pozoriste Azije*. Zagreb: Izdanja Centra za kulturnu djelatnost.
- [10] Lukacs, Georg. 1963. *The meaning of contemporary realism*. London: Merlin Books.
- [11] Marcuse, Herbert. 1977. *The Aesthetic dimension*. Boston: Beacon Press.