

UDK
78(05) 791(05) 792(5)

ISSN
1857-9477

Ars ACADEMICA

МЕЃУНАРОДНО НАУЧНО СПИСАНИЕ ЗА ИЗВЕДУВАЧКИ УМЕТНОСТИ
Број 5, Година IV, Скопје 2017

UDK
78(5) 792(05) 792(5)

ISSN
1857-9477

Ars ACADEMICA

МЕЃУНАРОДНО НАУЧНО СПИСАНИЕ ЗА ИЗВЕДУВАЧКИ УМЕТНОСТИ
Број 5, Година IV, Скопје 2017

Ars Academica – Меѓународно научно списание за изведувачки уметности

Број 5; година IV;

Издавачи: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје



Факултет
за музичка
уметност



Факултет
за драмски
уметности

За издавачите: М-р Зоран Пехчевски, декан,
М-р Лазар Секуловски, декан ;

Редакција: д-р Соња Здравкова-Џепароска (Македонија, главен и одговорен уредник), д-р Милена Анева (Бугарија),
д-р Ана Марија Боља (Унгарија), д-р Дејв Вилсон (САД),
д-р Лада Дураковиќ (Хрватска), д-р Зоран Живковиќ (Србија),
д-р Мишел Павловски (Македонија), д-р Леон Стефанија (Словенија),
д-р Ана Стојаноска д-р (Македонија),
д-р Александра Портман (Швајцарија).

Уредување на бројот: д-р Соња Здравкова – Џепароска и
д-р Ана Стојаноска

Лектура: Милена Манчиќ-Пауновска

Техничка обработка и дизајн: МАР-САЖ Ташко Дооел Скопје

Печати: Мил – Маг КОМ ДООЕЛ

Тираж: 100

Скопје, 2017

Содржина:

Соња Здравкова-Џепароска КУС ВОВЕД КОН НОВИОТ БРОЈ НА АРС АКАДЕМИКА.....	5
Тихомир Јовиќ ПОЛИФОНИЈАТА ВО ЕДЕН СЕГМЕНТ ОД ТВОРЕШТВОТО НА СОТИР ГОЛАБОВСКИ СОЗДАДЕНО ВО ПЕРИОДОТ ОД 1960 - 1980 ГОДИНА.....	7
Јулијана Папазова ЗНАЧЕЊЕТО НА ТРАДИЦИЈАТА ВО ТВОРЕШТВОТО НА МАКЕДОНСКИТЕ АЛТЕРНАТИВНИ БЕНДОВИ ВО ПЕРИОДОТ НА 80-ТИТЕ ГОДИНИ.....	25
Filip Petkovski NIJEMO KOLO: THE CONCEPT OF <i>KOLO</i> , THE EXPERIENCE OF A DANCE.....	37
Александар Трајковски ЕФЕКТИТЕ КАЈ ПУБЛИКАТА, КАКО ВОСПРИЕМАЧ НА МУЗИКАТА ОД МАКЕДОНСКИТЕ ИГРАНИ ФИЛМОВИ НА XXI ВЕК.....	53
Александар Димитријевски ИНСТИТУЦИОНАЛНИТЕ НАСПОРОТИ ВО ИНСТИТУЦИОНАЛНИТЕ ФОРМИ НА ИЗУЧУВАЊЕ НА МАКЕДОНСКИОТ МУЗИЧКИ ФОЛКЛОР ВО РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА.....	67
Зоја Бузалковска ПЕРФОРМАТИВНОСТА КАКО ОБЛИК НА ОПШТЕСТВЕН АКТИВИЗАМ.....	75
Nataša Glišić THE PERFORMATIVITY OF DOCUMENTARY THEATRE: BORIS LIJEŠEVIĆ'S PLAY <i>PLODNI DANI</i> (<i>FERTILE DAYS</i>).....	99

Соња Здравкова-Цепароска
Факултет за музичка уметност,
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје

КУС ВОВЕД КОН НОВИОТ БРОЈ НА АРС АКАДЕМИКА

Кон содржините на најновиот, петти по ред број на списанието *Арс Академика*, користејќи ја уметничката терминологија давам мала увертира. Списанието *Арс Академика* тендира кон артикулација на научната мисла во однос на изведувачките уметности, при што појдовниот формат на списанието е теориско промислување на феномените поврзани со сцената, театарот, изведбата. Но, современите тенденции наметнуваат и проширување на истражувачките полиња, што резултира со мултидисциплинарен приод. Првичната идеја за креирање простор во кој уметничкиот кадар од двата факултета (Факултетот за музичка уметност и Факултетот за драмски уметности) ќе има можност да ги изложи своите тези, размислувања, ставови постепено се проширува и дополнува со текстови на автори кои се од сродните катедри и факултети од регионот, но и од светот.

Тенденција на тимот што застапа зад списанието, но и генерална политика на Факултет за музичка уметност и Факултетот за драмски уметности, е раздвижување, актуализирање и продуктивна фузија на изведувачката практика и теорија. Во оваа насока само во минатата година беа реализирани две научни конференции. Во рамките на фестивалот *Скомрахи* се одржа меѓународната конференција под наслов „Современи предизвици на перформативноста“. Трудите од оваа конференција беа публикувани во четвртиот број на списанието *Арс Академика*. Факултетот за музичка уметност одржа научен собир

кој беше дел од активностите по повод прославата на јубилејот – 50 години од неговото основањето. Тематската рамка „Едукација, традиција, современи тенденции“ опфати сфери кои се дел од програмските насоки на факултетот, но се едновременно клучни топови во однос на изведувачките уметности. Овој петти број ќе биде исполнет со содржините од оваа конференција, дополнет со неколку текста на истражувачи што тематски се вклопуваат во концептот на конкретниот број.

Со исклучително задоволство може да се констатира шареноликоста на обработените теми, кои се донесени преку седум авторски текста. Содржините се од сферата на музиката, танцот, драматургијата, но истите се дополнети со толкување на перформативноста како алатка на граѓанскиот активизам. Секој текст поодделно, длабински и мошне студиозно ја толкува поставената проблематика, најчесто (со одредени исклучоци) се труди да аплицира адекватна теориска подлога. Читателот повторно се наоѓа пред палета текстови во кои кон изведбеноста се приоѓа од поинаков агол и атуелизира поинакво толкувачко гледиште, имено овој квалитет го прави списанието *Арс Академика* секогаш интересно, интригантно и провокативно.

Тихомир Јовиќ

UDK 78.089.8:781.42 Голабовски, С.

Факултет за музичка уметност

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје

**ПОЛИФОНИЈАТА ВО ЕДЕН СЕГМЕНТ ОД ТВОРЕШТВОТО
НА СОТИР ГОЛАБОВСКИ СОЗДАДЕНО
ВО ПЕРИОДОТ ОД 1960 - 1980 ГОДИНА**

This year marks 80 years since the birth of Sotir Golabovski (Struga, October 30, 1937 - November 5, 2014, Skopje), musicologist, composer, music publicist and pedagogue. Although musicology is his basic vocation, the composing opus of Sotir Golabovski leaves a significant mark in the Macedonian music culture. The work of this author consists of genre varied works of solo, chamber, vocal and orchestral music, works in which various stylistic compositional-technical determinations can be noticed.

Contemporary Macedonian art with its scope, but even more with its essential complexity, opens up possibilities for many researches in several aspects, for which the Macedonian musicology is of great interest. The aim of this paper is to give relevant answers about the type, manner and scope of the use of polyphony in one segment of the work of Sotir Golabovski created between 1960 - 1980. For this purpose a corpus of the available works (scores and recordings) of this author was formed.

The limitation of the defined 20-year period is because it stands out as one of the most significant in Macedonian music history, a period in which a rather high number of genre varied works have been created, and at the same time it is a basis on which the further development of the Macedonian music art, i.e., the creation of the next generation of Macedonian composers is based.

Keywords: creativity, works, scores, recordings, polyphony.

Сотир Голабовски (Струга, 30.10.1937 - 5.11.2014, Скопје), музиколог, композитор, музички публицист и педагог. Творештвото на овој автор го сочинуваат жанровски разновидни дела од солистичката, камерната, вокалната и оркестарската музика, дела во кои можат да се забележат различни стилски композиторско - технички определби. Неговиот опус создаден во периодот од 1960 - 1980 година брои 52 дела, од кои по 6 дела се создадени во 1960 и 1976 година.

Табела бр. 1 Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот од 1960 - 1980 година

Година	Дела
1960	6
1961	4
1962	3
1963	3
1964	3
1965	1
1966	1
1969	5
1970	3
1971	2
1972	1
1973	2
1974	1
1975	4
1976	6
1977	2
1979	4
1980	1
Вкупно	52

Предмет на истражувањето беа 25 достапни дела создадени во разгледуваниот период. Во 7 дела забележавме примена на полифонија.

Табела бр. 2 Фреквентна дистрибуција на достапните дела (број на ставови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови	Снимки
<i>Andante</i>	1	1	/
<i>Ексцентрични структури</i>	1	5	/
<i>Простор 2</i>	1	1	/
<i>Простор 4</i>	1	1	Да
<i>Седум тиеси</i>	1	7	Да
<i>Простор 5</i>	1	1	/
<i>Простор 6, оп. 48</i>	1	1	/
Вкупно	7	17	2

Од достапните дела во кои се јавува полифонија, две дела претставуваат циклични форми со 12 ставови како вкупен број, а 5 дела се компонирани во 1 став. Ставовите во кои се јавува полифонија, како и делата во 1 став, формираат истражувачки корпус од 12 единици во кои е употребена полифонија.

Табела бр. 3 Фреквентна дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
<i>Самостојни</i>	0
<i>Став од циклични форми</i>	0
Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми	
<i>Имитациска полифонија</i>	1
<i>Неимитациска полифонија</i>	5
<i>Комбинирана полифонија</i>	6
Вкупно	12

Во 1966 година Голабовски ја создава композицијата *Andante* за камерен оркестар.¹ Темпото е умерено (*Andante*), а тактот 4/4. Во рамките на ставот често се јавува меѓусебно контрапунктирање на мелодиските линии што резултира со полифон слог, конкретно разнофункционална (неимитациска) полифонија.

¹ Времетраење: сса. 3`. Година на печатење: ДКМ, 1969.

Пример бр. 1 *Andante*

The musical score is for a piece titled "Пример бр. 1 Andante". It features a complex, multi-layered orchestral texture. The score is written for the following instruments: Flute (FL.), Oboe (Ob.), Clarinet (clar.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), Timpani (Timp.), Vibraphone (Vibr.), Arpa (Harp), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-la), Violoncello (V.c.), and Double Bass (C.b.). The score is divided into two systems. The first system includes measures 1 through 20, and the second system includes measures 21 through 25. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Andante". The score demonstrates a high degree of polyphonic complexity, with many instruments playing active, melodic lines simultaneously. The texture is particularly dense in the lower register, with the strings and woodwinds playing complex, interlocking patterns. The overall effect is one of a rich, multi-dimensional sound.

Во одредени делови од формата забележителна е и појавата на една од главните карактеристики на музиката на XX век - полипластовост, тука остварена со јасна диференцијација на два различни принципи на организација на музичката материја - хармонски слог и полифон слог.

автори создадени во тој период. Што се однесува до композицијата *Ексцентрични структури*, тука можеме да коментираме за појава на слободни контрапункти во фрагменти од третиот став, кои произлегуваат како резултат на меѓусебното контрапунктирање на мелодиските линии во моментите на линеарна импровизација. Појавата на комбинирана полифонија во рамките на четвртиот и петтиот став е резултат на имитациското спроведување на одредени мотиви во поедини инструменти наспроти слободното контрапунктирање во други од оркестарската фактура.

Пример бр. 3 *Ексцентрични структури* - V став

The image shows a musical score for the fifth movement of 'Eccentric Structures'. The score is written for a large orchestra and includes the following parts from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (TR.), Horn (COR.), Trombone (Tos.), Violin (Vl.), Viola (Vl.), Cello (C.), Double Bass (C.B.), and a section for two voices (1 and 2) and a vocal line (V-LA). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The key signature is G major. The tempo is marked 'FREI IMPR.' (Ad libitum). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The 'FREI IMPR.' marking appears multiple times throughout the score, indicating sections of improvisation. The score is written on a system of staves, with each instrument or voice part on its own staff. The notation is in a standard musical notation style, using a treble clef for most parts and a bass clef for the lower parts. The score is presented in a clear, legible format, with the instrument abbreviations clearly labeled on the left side of each staff.

Во композицијата *Простор 2* за обоа и камерен оркестар, 1973, со поднаслов *Достојно Ест*, Голабовски прави синтеза на старото со новото, односно на византиската и старословенската црковна музика и современата македонска музика од тој период.³ Всушност, *Простор 2* е дел од циклусот инструментални композиции за камерни ансамбли под заеднички наслов *Простори*, инспирирани од византиската и старословенската духовна музика, кои пак, се предмет на долгогодишните музиколошки истражувања на овој автор. „Макар што циклусот не е програмски замислен, во секое дело се насетува авторовата претстава за звучно обликување на определен дел од литургијата” (Ортаков 1982: 128 - 9). *Достојно ест* пак, е седмиот глас на *Македонскиот црковен осмогласник*. Овој напев е употребен како тема (цитат), која е изградена од мали секунди (c - des - c - h - c),

³ Времетраење: сса. 7'. Година на печатење: ДКМ, 1978.

врз чија основа се гради целата форма. Модусот е монодиски, со тонот **c** како тонален центар, темпото е умерено (*Andante*), а тактот 4/4. При спроведувањето на основниот тематски материјал, во текот на ставот може да се забележи комбинирана примена на полифонија. „Делото е градено според формалните обрасци на концертната музика, каде што употребата на хармонскиот јазик и на неговиот третман е во служба на солистот. Хармонската база главно не се менува се до крајот на композицијата” (Прошев 1986: 230).

По сличен принцип е конструирана и следната композиција од циклусот *Простори. Простор 4* за камерен оркестар (1974) е композиција во која „...станува збор за инспирација произлезена од чинот на процесијата: пред крајот на пиесата изведувачите се движат по подиумот и излегуваат од него низ континуиран звучен тек” (Ортаков 1982: 129). Ставот е конципиран врз основа на монодиски модус, со тонот **g** како тонален центар, темпото е умерено - *Andante* ($\text{♩} = 66$), а тактот 4/4.⁴ И тука авторот применува комбиниран полифон слог. Истовремено со полифониот слог, во оркестарската фактура се забележува и појавува на хармонски слог кој во конкретниот случај има секундарна улога. Имено, квинтно - квартните созвучја кои континуирано звучат во пијаното имаат фонска функција.

⁴ Времетраење: сса. 11`. Година на печатење: ДКМ, 1978.

Пример бр. 4 Простор 4 (27 - 32 такт)

Violin I

Violin II

Viola

Cello/Double Bass

p, *pp*, *sf*

Ped *

Fl.

Ob.

Cl.

Bs.

Trp.

Tbn.

Perc.

Piano

Harp/Double Bass

Ped

Во 1975 година Голабовски ја реализира цикличната композиција *Седум пиеси* за пијано.⁵

1. *I пиеса* - in D, темпо *Andante* (♩= 66), такт 4/4, времетраење: сса. 1' 30".
2. *II пиеса* - in A, темпо *Allegretto* (♩= 108), такт 3/4, времетраење: сса. 1'.
3. *III пиеса* - in E, темпо *Allegro*, такт 6/8, времетраење: сса. 1' 30".
4. *IV пиеса* - in D, темпо *Moderato* (♩= 88), такт 4/4, времетраење: сса. 1' 30".
5. *V пиеса* - in D, темпо *Andantino* (♩= 69), такт 4/4, времетраење: сса. 2'.
6. *VI пиеса* - in D, темпо *Allegretto*, такт 6/8, времетраење: сса. 1'.
7. *VII пиеса* - in C, темпо *Andante* (♩= 66), такт 4/4, времетраење: сса. 1' 30".

Полифон слог како принцип на организација на музичката материја се јавува во пиесите IV, V, VI и VII.

Во четвртата пиеса се јавува еднаквофункционална (имитациска полифонија). Нотниот пример илустрира краток континуиран премин од хармонски во полифон слог и обратно, а истиот е применет во два наврати во текот на пиесата (11 - 14 такт и 17 - 20 такт).

⁵ Времетраење: сса. 10'. Година на печатење: ДКМ, 1976; СОКОМ, 1996, Едиција македонска музика за пијано, Збирка III, Насловени циклуси и стилизирани игри-танци, стр. 21-32.

Пример бр. 5 *Седум пиеси - пиеса IV* (17 - 22 такт)



Полифониот слог во следните три пиеси (V, VI и VII) е конструиран по принципите на разнофункционалната (неимитатиска) полифонија.

Пример бр. 6 Седум пиеси - пиеса V (1 - 12 такт)

Andantino ♩ = 69 V

The musical score is written for a piano and consists of four systems of two staves each. The tempo is Andantino, with a quarter note equal to 69 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat). The first system begins with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The second system has a dynamic marking of *p*. The third system has a dynamic marking of *mf*. The fourth system has a dynamic marking of *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Пример бр. 7 *Седум тиеси* - пиеса VI (4 - 12 такт)



Пример бр. 8 *Седум тиеси* - пиеса VII (8 - 13 такт)



Простор 5 за камерен оркестар, 1976, е во контекст со другите композиции од циклусот *Простори*.⁶ Темата, врз чија основа се гради целата музичка форма, „...претставува цитат на еден византиско - словенски напев...” (Ортаков 1982:129). Во делото „...е примарен содржинскиот елемент од медитативен карактер, што авторот го остварува со контрапунктски начин на мислење, одбегнувајќи ги ефектите во оркестрацијата. Со својата еволуционистичка концепција, формата на музичкиот став е слична со некои примероци од ренесансната полифона музика” (Ibid.). Во композицијата се забележува комбинирана примена на полифонија. Интересна е концепцијата на завршниот дел од формата (63 - 72 такт) каде што основната тематска идеја „...ја прифаќа група исполнители од ансамблот, како химна на неутрален вокал, внесувајќи во инструменталниот тек на композицијата елемент на автентична вокална атмосфера” (Ibid.).

Во 1977 година Голабовски пишува уште еден став од циклусот *Простори*. Станува збор за композицијата *Простор 6*, оп. 48, за камерен ансамбл, чија основа претставува еден мотив од само два тона (**as** - **g**). Ставот е базиран врз монодиски модус со тонот **g** како тонален центар, темпото е бавно - *Molto Lento* ($\text{♩}=60$), а тактот 4/4.⁷ При спроведувањето и разработката на тематскиот материјал во текот на музичката форма, значајно место зазема и полифониот слог како принцип на организација на музичката материја. И тука Голабовски применува комбиниран вид (имитациска и неимитациска) полифонија. Примерот кој ќе го издвоиме илустрира имитациско спроведување на основниот тематски материјал во вид на кратко фугато. Имено, по излагањето на темата, која започнува во 13. такт во фаготот од тонот **G**, следи нејзино варирано имитациско спроведување и тоа: кларинет - чиста кварта (ундецима) горе (15.

⁶ Темпо: Andantino ($\text{♩}=69$). Такт: 4/4. Времетраење: сса. 5`. Година на печатење: ЗКМ, 1982.

⁷ Времетраење: сса. 6`. Година на печатење: ЗКМ, 1985.

такт - c^1); обоа - 16. такт од основниот тон (g^1); флејта - во партитурата стои тонот h^1 како почетен тон на темата (18. такт), но според контекстот сметаме дека треба да стои тонот c^2 (н.з.); виолини (*divisi*) - само почетниот мотив од темата (19. такт од тонот g^2).

Пример бр. 9 *Простор 6* (14 - 19 такт)

The musical score for Example 9, 'Prostor 6' (measures 14-19), is presented in two systems. The first system contains measures 14 through 17, and the second system contains measures 18 through 19. The instrumentation includes Flute (FL), Oboe (OB), Clarinet (CL), Bassoon (Fg), Cor Anglais (COR), and Violins (V.). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The score shows a complex polyphonic texture with various melodic lines and rests across the measures.



Очигледно е дека во овој сегмент од творештвото на Сотир Голабовски не се застапени полифони форми. Полифониот слог како принцип на организација на музичката материја се забележува во одредени делови од разгледуваните дела создадени во периодот од 1960 - 1980 година, пред сè како полифонија од комбиниран вид (еднаквофункционална - имитациска и разнофункционална - неимитациска полифонија).

Користена литература:

- Бершадская, Татьяна Сергеевна. 1978. *Лекции по гармонии*. Ленинград: Музыка
- Бужаровски, Димитрије. 1996. *Увод во анализата на музичкото дело*. Скопје: ФМУ
- Голабовски, Сотир. 1999. *Историја на македонската музика*. Скопје: Просветно дело
- Голабовски, Сотир. 1984. *Традиционална и експериментална македонска музика*. Скопје: Македонска ревија
- Каракаш, Бранко. 1970. *Музичките творци во Македонија*. Скопје: Македонска книга
- Коловски, Марко. 2013. *47 македонски композитори*. Скопје: СОКОМ
- Kohoutek, Stírad. 1984. *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*. Beograd: Univerzitet Umetnosti
- Ортаков, Драгослав. 1982. *Музичката уметност во Македонија*. Скопје: Македонска ревија
- Peričić, Vlastimir. 1987. *Instrumentalni i vokalno - instrumentalni kontrapunkt*. Beograd: Univerzitet Umetnosti
- Прошев, Тома. 1986. *Современа македонска музика*. Пула: Истарска наклада

Јулијана Папазова

UDK 78.011.26:78.071. 2 “1980”(497.7)

Факултет за музичка уметност,

Универзитет „Св Кирил и Методиј“, Скопје

ЗНАЧЕЊЕТО НА ТРАДИЦИЈАТА ВО ТВОРЕШТВОТО НА МАКЕДОНСКИТЕ АЛТЕРНАТИВНИ БЕНДОВИ ВО ПЕРИОДОТ НА 80-ТИТЕ ГОДИНИ

The connection or the relationship between tradition and alternative rock in the 1980s discover one of important characteristic about the local meaning of the Macedonian alternative rock scene. This research is based on parallel use of musicological, sociological and cultural analysis on the subject itself. The starting analysis point for tradition treatment by alternative rock bands is related to local folklore and Byzantine music. In the music of alternative rock bands, tradition is not a separate element, but a mutual engagement with several other areas or issues such as: identity, authenticity, redefinition of tradition as a revival. Selected bands for analysis are: *Mizar*, *Aporea* and *Anastasia*.

Keywords: alternative rock, tradition, Mizar, Aporea, Anastasia.

Анализата на значањето на традицијата во творештвото на македонските алтернативни бендови во периодот на 80-тите години претставува обид за поврзување на еден субжанр на рок музиката- алтернативен рок со традицијата. За разлика од прагматичното гледиште на модернистичката идеологија каде што традицијата и модернизмот се доживуваат како поларни спротивности, во ова

истражување традицијата има третман кој е повеќе неутрален, а помалку идеолошки со став дека традицијата е верување, пракса која се пренесува од една на друга генерација, односно традицијата е рефлексija на коегзистирање на минатото и сегашноста, или спој преку селекција на “корисното“ минато со сегашноста т.е. со современиот живот.⁸

Преку албумите односно музичкото творештво на селектираните бендови за анализа може да се увиди дека третманот на традицијата се базира на две категории: инспирација од фолклорот и од црковната или византиска музика. Методот на работа е базиран врз интервјуа и изјави во весници од членовите на бендовите, аналитичен третман на одредување на значењето на традицијата преку користење на теоретски дискусии од областите на социолошките, културолошките и музиколошките студии. Традицијата како еден од елементите за инспирација кај македонските бендови не претставува одделен елемент туку претставува взаемно дејствување на неколку други области поврзани со значењето на: идентитетот, автентичноста, глобалниот/локалниот третман на рок музиката и рedefинирањето на традицијата како ривајвал.

Временските рамки на анализа се 80-те години кога се создава алтернативната музика во Македонија која е дел од тогашната Југословенска рок сцена. Терминот алтернативен рок или алтернативна музика во Југославија (Социјалистичка Федеративна Југославија), започнува да се користи во 80-те од страна на новинарите во музичките списанија како *Џубокс* или *Рок*. Тоа е музика која се развива под влијание на тогашната пред се американска и англиска њувејв музика и пост-панк музика. Во описот на оваа музика една од главните употребени компарации е дека алтернативната рок музика не е комерцијална музика, бендовите ги издавале албумите за мали дискографски компании, настапувале во

⁸ Eyerman, Ron and Jamison, Andrew. 1998. Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century. Cambridge: Cambridge University Press, 27.

клубски сцени, во текстовите често имало и протестни содржини. Исто така, нивните идеи генерирале од други естетски движења и оваа конекција се креирала преку интелектуалните и уметничките референци кои произлегувале од надреализмот (уметност, филм), андерграунд книгите, егзистенцијалните филозофи, модерната уметност, теоријата на перформанси, романтичните поети.⁹

Во Македонија во 80-те години се оформуваат и започнуваат да делуваат неколку бендови кои стануваат дел од алтернативната рок музика сцена: *Мизар*, *Падот на Византија*, *Тело-наука совршена*, *Апореа*, *Анастасија*. Во ова истражување акцент е ставен на анализа на музиката на *Мизар*, *Апореа* и *Анастасија*.

Лидерот на рок бендот *Архангел*, Ристо Вртев (кој бил член и на *Мизар*), рок музиката ја дефинирал како музика која извира од регионот каде што работеле, а која била еден вид на македонски блуз кој може да се најде во традицијата поврзана со чувството за необјаслива болка. Овој став Вртев го надградува и со компарацијата на македонската рок музика со ромскиот фолклор и со македонскиот фолклор односно со фолклорот кај напатените народи.¹⁰ Традицијата на која одредена личност припаѓа е важен извор на личниот идентитет, припаѓањето на одредена музичка традиција предизвикува и различност од други области или региони. Идентитетот како мобилен процес, во периодот на 80-тите години македонските рокери дел од алтернативната сцена го поврзувале и со локалната музика од минатото - фолклорот и црковната музика. Од друга страна пак тие се дел и од рок заедницата во Југославија кои ги прифатила како нова,

⁹ Fonarow, Wendy. 2006. *Empire of Dirt. The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press; Жабева-Папазова, Јулијана. 2012. *Алтернативната рокмузика в Југославия през периода 1980–1991 г. и нейното влияние върху днешния музикалнокултурен живот в републиките Македония, Сърбия и Хърватия*. София: Институт за изследване на изкуствата-Българска академия на науките (докторска дисертација, ракопис).

¹⁰ Петровиќ, Миодраг. 1990. "Интервју Ристо Вртев. Архангел". *ММ списание за музика и култура*, бр.2, март: 6, Куманово.

свежа музичка енергија која доаѓа од одредена локална средина. Рок идентификацијата во некогашна Југославија има обележје на одредената локална културна средина каде што се живеело, но ставовите, погледите на уметноста музичкиот вкус, имиџот, моралните сфаќања не се разликувале од глобалниот третман и значење на оваа музика.

За Горазд Чаповски (еден од основачите на бендот *Мизар*), не само *Мизар* туку и *Падот на Византија* и *Анастасија* во 80-те креирале т.н. 'easternrockmusic', а тоа значи дека не позајмувале само музика од Англија или од САД посебно од панк или пост-панк музиката, туку западните влијанија ги комбинирале со автентичноста, инспиративноста од територијата на Македонија која доаѓа од фолклорот и изантиската традиција. Како повлијателни бендови во работата на Мизар биле: *Joy Division* и *Gang of Four*.¹¹

„Преку Joy Division дојде инспирацијата да се користи дарк рокот, етното и црковното. Монотоноста, духовноста од Дивиџн не покрена да создаваме дарк музика базирана на темни вокали, мрачен амбиент“¹²

Преку изјавата на Чаповски може да увидиме дека традицијата тој ја поврзува со фолк музиката и византиската музика и тие се доминантни два елементи во инспирацијата на работата на бендот, но и во потрагата на нивниот личен уметнички израз и креирањето на т.н. автентична музика. Во историјата на рокот два различни дискурси на автентичност делувале заедно.¹³ Едниот има потекло во фолк уметноста ('folk art'), другиот во базично романтичната верзија на високата уметност ('highart'). Преку фолк музиката, автентичноста

¹¹ Интервју на авторот со Горазд Чаповски, 5.9.2011, Скопје.

¹² Интервју на авторот со Горазд Чаповски, 5.9.2011, Скопје.

¹³ Frith, Simon. 1981. *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*. New York: Pantheon Books

е блиско обликувана со елементи на заедницата, корените или традицијата. Делата се вреднуваат бидејќи тие презентираат споделено искуство за кој уметникот станува претставник на културата на народот, или на одредена заедница (на пример на црната заедница или на младешката генерација). Вториот начин делува поинаку, делата се ценат за автентични бидејќи се разликуваат од традицијата каде што индивидуалецот ја претставува својата субјективна визија. Регев го потенцирал влијанието на високата уметност, но во 60-те фолк автентичноста била еднакво важна да го постави рокот надвор од меинстрим музиката. Автентичноста често била реинтерпретирана во термини и релации меѓу глобалното и локалното. Тука рок идиомот може да се каже дека овозможува еден вид на естетска инфраструктура која се движи меѓу модерното-универзално и локалното-национално.¹⁴

Освен користењето на терминот алтернативен рок има уште една локална варијанта на терминот наречена „византиски рок“. Креирањето на овој термин се поврзува со Горан Трајкоски кој бил член на бендовите: *Падот на Византија*, *Апореа*, *Мизар* и *Анастасија*. За терминот византиски рок Трајкоски има изјавено дека Македонија ја поврзува со ортодоксноста, а таа во голем дел е поврзана со Византија. Црквата била влијателна сила со векови, па религијата секогаш ја поврзува со минатото. И како резултат според Трајкоски, чувството за историја е поинакво во Македонија отколку во Словенија на пример. Идеите во работата и творењето музика Трајкоски ги црпел од ортодоксноста. Целта било да се претстави традиционалната музика, но истовремено да одговара на потребите на модерниот слушател.¹⁵

¹⁴ Regev, Motti. 1997. "Rock Aesthetics and Musics of the World". *Theory Culture & Society*, Vol.14 (3): 138, SAGE.

¹⁵ Ramet, Petra Sabrina. 1996. *Balkan Babel. The Disintegration of Yugoslavia from the Death of Tito to Ethnic War*. Boulder, Col.: Westview Press, 101.

Самата изјава на Трајкоски ни говори дека византиската музика била доживеана, разбрана како дел од потрагата по сопствениот идентитет. Пристапот на византиската музика според музиколошки или филозофски аспект се фокусира на византиската музика како текст (нотација, теоретски публикации), или како феномен кој се однесува на минатото (ритуали, изведувачки практики во Византискиот и поствизантискиот период).¹⁶

Воедно и разни видови традиции се пренесуваат низ ритуализирани практики и низ пишани текстови. Музичарите или композитори, треба да ја познаваат нотацијата, мелодиско-ритмичката процедура, концептот на традиција со цел на создавање на музиката. Во исто време, уметничката креација бара овие правила да бидат кршени, односно да бидат подмладени, со додавање на нешто ново кое ќе стане всадено во индивидуалната или колективната изведба. Треба да се препознае дека има тензија или тенка линија, меѓу догматското следење на традицијата, собирање традиција, и креативно всадување, вградување на традицијата или на она што може да се нарече иновација со традиција.¹⁷

Трајкоски е клучен во вметнувањето на т.н. византиски призивок во работата на тогашните млади бендови и во обидот да се формира нов уметнички израз преку спојот на иновацијата или новото со традицијата или старото. Своеето знаење го стекнал преку работата со отец Стефан Санџакоски во локална црква во Струга.¹⁸

На почетокот на анализата на музиката на *Мизар* и *Анастасија* се постави дилема за разјаснување на терминот византиска музика што всушност тој значи. Во интервјуата на *Мизар* при описот на нивната музика може да се заклучи дека *Мизар* го опишуваат својот стил како

¹⁶ Lind, Tvarnø Tore. 2012. *The Past Is Always Present. The Revival of the Byzantine Musical Tradition at Mount Athos*. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, 1.

¹⁷ Eyerman, Ron and Jamison. Andrew. 1998. *Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 29.

¹⁸ Интервју на авторот со Горазд Чаповски, 5.9.2011, Скопје.

мешавина на рок, готик, дарк, со византиска музика, македонски фолклор. Од овие објективни причини на почетокот на истражувањето, се запрашав каде членовите на *Мизар* во 80-те години имале можност да слушнат византиска црковна музика со оглед дека во тој период во црквите се практикувало српското народно црквено пеење т.н. 'Мокрањчево пеење' кое отстапува од осмогласниот систем на византиското пеење односно во Србија, Хрисантовата нотација не била во употреба па затоа немало невматски ракописи и печатени книги на црковно пеење.¹⁹

Византологот д-р Стефка Венкова (Институт за истражување на уметностите-БАН, Софија), по преслушувањето на песната *Градом е нем* (и уште неколку други песни од *Мизар* кои и послужија подобро да се запознае со стилот на *Мизар*), изјави дека во целина песната *Градом е нем* е изградена во стилот на њувејвот од 80-те. На почетокот на самата песна (во првата строфа) има еден елемент кој произлегува од византиската музика, а тоа е надолно спуштање кон основниот тон преку второ снижено стапало, а не преку второ природно како на пример ре бемол-до, наместо ре-до. Венкова пронајде врска и во структурирањето на мелодијата-мал амбитус, акцент на основниот тон, кварта во мелодиската линија. Но сепак нема исо, нема безмезурност туку песната има јасен ритам, повеќе етно, електронски инструменти, односно доминира рок или њувејв музиката.²⁰

Во периодот на 80-те *Мизар* го привлекуваат вниманието на музичките новинари и на публиката поради спојот на рок музиката со фолк и византиската музика, спој кој не бил вообичаен да речеме за некој Хрватски или Словенечки бенд. *Мизар* од страна на издавачката кука „Хелидон“ од Словенија, е опишан како прва македонска алтернативна група која во Југословенската поп јавност

¹⁹ Коцабашија, Јане. 2003. *Црковното пеење во Македонија во XX век*. (ракопис): 3, 14.

²⁰ Е-интервју на авторот со Стефка Венкова, 14.7.2011.

суверено вклучила сензибилитет, музички и духовни специфичности на својата потесна татковина. *Мизар* не користел сакрални или етнички елементи туку формулирал нов, рамноправен поп јазик составен од различни елементи на глобалните поп култури е меѓу другото забележано во изјавата на издавачката куќа „Хелидон“ за неделникот *Екран* во 1990 година.²¹

Во овој правец се приклучува и *Апореа*, уметнички проект на Г. Трајкоски и Зоран Спасовски, (активни во втората половина на 80-те години), во која учествувале и други уметници и духовни водачи како Методија Златанов и Стефан Санџакоски. Се издавале фанзини, музика со црковно пеење. Никогаш не одржале концерт. Дел од членовите на *Апореа* преминуваат во бендот *Анастасија*. Првото ЕП на *Анастасија На рјеках Вавилонских* се издава во 1990 г., за ДОМ. Во концептот на првата песна *На рјеках Вавилонских* во одреден момент има поделба меѓу мелодиското движење и текстот, односно мелодијата има ориентален звук. Песната *Премин* е искористена во филмот *Пред дождот* (1994 г., режија Милчо Манчевски).

На омотите на изданијата на *Мизар*, *Апореа* и *Анастасија* преовладува иконографија која ја поддржува духовната страна на нивната работа. Омотите на албумите се третираат како 'media ges'паратекстови. Често пати омотот служи за дополнување, потврдување на значењето и вредноста на музичкиот дел содржан во албумот. Што значи омотот на одреден албум претставува експресија и визуелизација на музичката креацијата на бендот. Преку музиката и преку нивните албуми, имиџот, омотите, може да се увиди дека тие по подолг период прават обновување на една позапоставена музика – византиската музика. Оваа музичка фаза во историјата на македонската рок музика претставува и ривајвл, бидејќи истиот имплицира смисла на повторно раѓање на нешто што постоело во

²¹ Оцакова, Г. 1990. “Мизар. Традиционално...но и со иновации“. *Екран*, март: 36, Скопје.

минатото.²² Ривајвалите се наоѓаат негде помеѓу традицијата и иновацијата. Тука има два важни елементи користење, обработување на традиционалната музика, нејзино адаптирање на современите можности и користење како продукт за консумирање. Споменатите два елементи се генерално важни и за културните ривајвали.²³ Оваа теза се поклопува и со ставот на Трајкоски споменат претходно за значењето на византискиот рок како локална карактеристика за македонската рок музика каде што целта било да се претстави традиционалната музика, но истовремено да одговара на потребите на модерниот слушател.

Преку теоретската анализа на музиката на споменатите бендови може да резимираме дека алтернативниот рок создаден во Македонија во периодот на 80-тите години укажува дека локалната сцена не е само дел од глобалниот/локален дискурс или дел од т.н. глокал студии ('glocal studies'), активни од периодот на 90-те, туку е дел и од локалниот/регионален дискурс на значењето, историјата и вредноста на самата алтернативна рок музика.

²² Livingston, Tamara. 1990. "Music revivals: Towards a General Theory". Bruno Nettl (editor), *Ethnomusicology*, Vo.43, No.1: 66, Illinois: University of Illinois Press.

²³ Rahn, Millie. 2001. "The Folk Revival. Beyond Child's Canon and Sharp's Song Catching". Rachel Rubin, Jeffrey Melnick (editors). *American popular music. New Approaches to the Twentieth Century*: 194, Amherst: University of Massachusetts Press.

Користена литература:

- Fonarow, Wendy. 2006. *Empire of Dirt. The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Frith, Simon. 1981. *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*. New York: Pantheon Books.
- Livingston, Tamara. 1990. "Music Revivals: Towards a General Theory". Bruno Nettl (editor), *Ethnomusicology*, Vo.43, No.1: 66-85, Illinois: University of Illinois Press.
- Eyerman, Ron and Jamison, Andrew. 1998. *Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rahn, Millie. 2001. "The Folk Revival. Beyond Child's Canon and Sharp's Song Catching". Rachel Rubin, Jeffrey Melnick (editors). *American Popular Music. New Approaches to the Twentieth Century*:193-210, Amherst: University of Massachusetts Press.
- Ramet, Petra Sabrina. 1996. *Balkan Babel. The Disintegration of Yugoslavia from the Death of Tito to Ethnic War*. Boulder, Col.: Westview Press
- Regev, Motti. 1997. "Rock Aesthetics and Musics of the World". *Theory Culture & Society*, Vol.14 (3): 125-142, SAGE.
- Lind, Tvarnø Tore. 2012. *The Past Is Always Present . The Revival of the Byzantine Musical Tradition at Mount Athos*. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press.

Жабева-Папазова, Јулијана. 2012. *Алтернативната рокмузика в Југославия през периода 1980–1991 г. и нейното влияние върху днешния музикалнокултурен живот в републиките Македония, Сърбия и Хърватия*. София: Институт за изследване на изкуствата-Българска академия на науките (докторска дисертација, ракопис).

Коџабашија, Јане. 2003. *Црковното пеење во Македонија во XX век*. (ракопис).

Оџакова, Г. 1990. “Мизар. Традиционално...но и со иновации“. *Екран*, март, 1990: 36,37, Скопје

Петровиќ, Миодраг. 1990. “Интервју Ристо Вртев. Архангел“. *ММ списание за музика и култура*, бр.2, март: 6, Куманово.

Интервјуа:

Интервју со Горазд Чаповски, 5.9.2011, Скопје.

Е-Интервју со д-р Стефка Венкова, 14.7.2011.

Filip Petkovski

UDK 793.31 (497.5)

Ph.D. student of Culture and Performance

Department of World Arts and Cultures/Dance

University of California Los Angeles

**NIJEMO KOLO: THE CONCEPT OF *KOLO*,
THE EXPERIENCE OF A DANCE**

The topic I have chosen is the *Nijemo Kolo*- a silent folk dance from the Dalmatian Hinterland in Croatia. In this essay, my inspiration is the concept of folk dance, where I focus on dance in text, while later I write about the experience of witnessing folk dance and I focus on dance performance. My main argument in this paper is that in the Balkans, during folk dance performances, the general audience is often only informed, therefore interested in the idea of the concept of the dance instead of its actual and physical performance. I will use Egil Bakka's and Gediminas Karoblis'²⁴ theory of "concept and realization" when talking about the dance, as a starting point to demonstrate this phenomenon. Finally, I am testing my own different personas as a dancer, ethnochoreologist and as a tourist by approaching a performance of the *Nijemo Kolo* through three different, what Lena Hammergren²⁵ calls

²⁴ Egil Bakka is a professor emeritus of ethnochoreology at The Department of Music at the Norwegian University of Science and Technology in Trondheim, Norway. Bakka is the co-founder of the Norwegian Center for Folk Music and Folk Dance as well as the Choreomundus: International Master of Dance Knowledge, Practice and Heritage. Gediminas Karoblis is professor of dance studies at The Department of Music at the Norwegian University of Science and Technology in Trondheim, Norway. He is the local convener of the Choreomundus program.

²⁵ Lena Hammergren is a professor of dance studies at the Department of Culture and Aesthetics at Stockholm University.

personas. Starting with this question, I present three different explanations of experiencing the *Nijemo Kolo* as performed by “Lado” - the Croatian National Folk Dance Ensemble.

Key words: Nijemo Kolo, Intangible Cultural Heritage, traditional dance, Croatia.

Discussion:

The Croatian Silent Dance, originally known as *Nijemo Kolo* has been the topic of research for many dance researchers in the Balkan Peninsula. Since 2008, the *Nijemo Kolo*, silent circledance of the Dalmatian Hinterland has been inscribed at UNESCO's Representative List of Intangible Cultural Heritage²⁶. Before the inscription, these silent dances were the subject matter of many folk dance choreographic works, dating back to the 1950's and were performed on the stages in Croatia and throughout the world. Long before UNESCO²⁷'s inscription, this dance was a very popular topic for research among many folklorists, anthropologists and ethnochoreologists. In the official application that was submitted to UNESCO, Tvrtko Zebec, a Croatian ethnochoreologist has submitted an excellent analysis of the dance where he mentions that the dance has been noticed in literature in the beginning of the 20th century by Italian and Croatian writers who mention the *Nijemo Kolo* in their travelling memories. The first ethnochoreological analysis of the dance has been done by Ljubica and Danica Janković, Serbian ethnochoreologists who mention the dance in their book *Narodne Igre: Knjiga VII* (Folk Dances: Book VII) where they provide a structural analysis of the dance from the towns of Knin, Vrlika and Sinj (1952). A

²⁶ The nomination form is available at <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/nijemo-kolo-silent-circle-dance-of-the-dalmatian-hinterland-00359>

²⁷ The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation

more extensive analysis is done by the Croatian ethnochoreologist Ivan Ivančan 1967, which focuses on the dance practices of the town of Sinj, and later in 1994 in the book *Narodni Plesovi Dalmacije* (Folk dances from Dalmatia). In the United States, Elsie Dunin, American-Croatian dance ethnologist wrote her master thesis on *Silent Dances of Dinaric Mountain Area; Analysis of Purpose, Form, and Style of Selected Dances* (1966) where she provides an anthropological and ethnochoreological analysis of the *Nijemo Kolo*.

Considered as one of the oldest forms of dance, these silent dances are present in the Dinaric zone of the Balkans in Croatia, Bosnia and Hercegovina, Montenegro, Albania and Macedonia. These performances are not accompanied by any musical instruments. It is an often practice that one of the dancers “commands” the dancers of what step to perform and very often, a group of men or women sing, irrelevant of the meter and the movement of the dance. The dance practice is very much “alive” throughout the villages in the Dalmatian Hinterland and the dances are often performed at various festivals, celebrations and competitions by their community members. However, it is important to mention that the *Nijemo Kolo* does not only have one step pattern and that its structure and way of dancing can vary depending of the ethnographic region where the dance is performed. Therefore, instead of being a name of a dance, *Nijemo Kolo* is a genre in folk dancing.

To prove my point, I will analyze the photography and the writings about the dance by the Croatian researchers and The Ministry of Culture of Croatia, available through the dance inscription application. Later, I will compare the writing with the performances of the dance in the documentary movie that has been created as a requirement for applying to the Representative List as well as with my personal observing on the movement of the performance of the dance.

To begin my analysis, and to introduce the theory, I start with a citation from Egil Bakka’s and Gediminas Karoblis’ *Writing a dance: Epistemology for dance research* (2010). This approach focuses on how a

context of a dance can be created, in this case, through a textual explanation and photography, while the realization is visible through performance of the dance where the authors argue:

We suggest that dance has two dimensions: the realization and the concept. The realization is the actual dancing of *a dance*. The concept for the same dance is the potential of skills, understanding, and knowledge that enables an individual or a dance community to dance that particular dance and to recognize and relate to each particular realization of it (Bakka, Aksdal, and Flem 1995:21; Gore and Bakka 2007:93). We argue that the approach to dance through its realization is underestimated in anthropological research and ethnographic work in general (Bakka, 2005:72). A realization is the only full and proper way in which *a dance* becomes available for us. We consider demonstrations, rehearsals, and illustrated explanations as secondary and only as hints to a full expression of the dance. Consequently we see the full, normal realization as the primary source to, and the only fully valid form of, dance. The realization makes dance available perceptually. The skills and knowledge of the dance concept are invisible, but they are necessary for and integrated in the realization. As we see it, there is interdependence between the realization and the concept.

(Bakka and Karoblis, 2010: 173)

In the analyzed text that follows, available through citation, the purpose of the authors is not to provide guidelines of how a dancer can or should recognize the *Nijemo Kolo* as Bakka and Karoblis argue, but to educate the reader, the member of the community, or the dancers of the author's anthropological musings of the dance. The text is purely educational and informative and does not create a specific idea of how the *Nijemo Kolo* looks like. I would have to agree with the authors that the realization of the dance is often underestimated, since, very often the anthropological/ethnochoreological writings in Croatia and the Balkans focus on "dance" rather than dance performance or its realization. Through such an approach, a bias opinion is created based on the perspective of the author's view of the dance. As it is an often practice that

the authors have never performed this, or sometimes any dance, there is a lack that limits the understanding of the movement and the performance. What Bakka and Karoblis are trying to stress is that there should be a mutual collaboration between the concept and realization of the dance, so a certain reader can have a better understanding of the dance itself. As example, I will proceed with citing the explanation of the *Nijemo Kolo* as shown at UNESCO's website for Intangible Cultural Heritage:

The Nijemo Kolo is practiced by communities in the Dalmatian hinterland, in southern Croatia. Nijemo Kolo is performed in a closed circle with male dancers leading female partners in energetic, spontaneous steps – the male dancer publicly testing the skills of his female partner, seemingly without defined rules. The steps and figures, often vigorous and impressive, depend on the mood and desire of the participants. The defining feature of the silent circle dance is that it is performed exclusively without music, although vocal or instrumental performances may precede or follow the dance. Nijemo Kolo is traditionally performed at carnivals, fairs, feast days and weddings, and acts as a way for young women and men to meet and get to know each other. Differences in the performance of the Nijemo Kolo from one village to another are also a way for the residents to distinguish their identities. The dance is transmitted from generation to generation, although increasingly this occurs through cultural clubs where its movements have been standardized. Some villages of the Dalmatian hinterland, however, preserve the spontaneous performance of steps and figures. Today, Nijemo Kolo is mostly danced by village performing groups at local, regional or international festivals and at local shows, carnivals or on the saint days of their parish church.

(UNESCO, 2017)

Based on this explanation, a certain individual that has no previous knowledge of the dance creates a concept of this dance based on this information. However, only 20% of text is devoted to “dancing” and dance analysis, while the remaining text follows the anthropological approach that Bakka and Karoblis mention. Based on this information, the reader knows that:

NIJEMO KOLO: THE CONCEPT OF KOLO, THE EXPERIENCE...

- The dance is performed in close circle (formation of the dance)
- The male dancers lead the female dancers (accent on gender and grouping)
- The steps are energetic, spontaneous, vigorous and impressive (personal musings of the author that can be arguable)

The remaining text informs the reader of the history of the dance, the community involvement, the musical accompaniment and the dance transmission. Based on this information, there is simply not enough explanation of the dance performance/realization. Similar concept can be created through some of the photographs that are also shown at the website. As one of their requirements, UNESCO demands that the state members submit up to ten recent photographs of the dance that are required for evaluation. The submitted photographs are supposed to strengthen the application and to help in creating the context of the dance for UNESCO's application reviewers' committees. I am proposing the following photograph as an example of creating context through visual rather than textual explanation:



©Ministry of Culture of Croatia

Based on the photograph, the reader is supposed to visualize what was explained in the previous text and broaden his concept of the *Nijemo Kolo*. However, connecting this information with the realization of the dance, it is only visible that the dance has a circular formation. If the reader has previous anthropological knowledge, he/she can notice that the dance originates from the region of Ravni Kotari. From this stand point, it is also obvious that the dance is practiced by men and women, mixed together in a circular position. Frankly, the photograph does help with creating a concept of the dance, yet, I must stress the relationship between the text and the photograph. Should there be no previous textual explanation, the reader is only looking at people standing in circle, dressed in colorful costumes. There is no indication that the people on the photograph are dancing, nor that this is the *Nijemo Kolo*. Combined together, the text and the photography gives the reader a certain concept, however, that concept

can be different based on the person's imagination and cannot be considered as a fact.

Proceeding forward, I propose the text of the explanation of the movement of the dance, written in the application for safeguarding the dance through UNESCO's Representative List of Intangible Cultural Heritage, under the "Brief Summary" section, submitted by the Ministry of Culture of Croatia. The text reads as following:

In the Nijemo Kolo - Silent Circle Dance, each dancer performs his own steps, jumping in a closed circle or in couples, leading his female partners, one or two, to be clearly seen by everyone, and then again energetically jumping from one leg to another, at the same time pulling his female partner along, publicly testing her skills, seemingly without defined rules, spontaneously, depending on the mood and desire for common vigorous and impressive movement in a circle when the couple joins with others into the Kolo with long steps. The common characteristic of the Nijemo Kolo is that it is conducted entirely independently of vocal or instrumental performance. A vocal or instrumental performance may, however, precede or follow the Nijemo Kolo. The dance is performed spontaneously at carnivals, fairs and on holidays (feast days) and at weddings. The Kolo as a social gathering is the main place at which young women and men could get to know each other, express sympathies, and also provided an opportunity for social criticism. Nowadays, it is mostly danced by village performing groups at local, regional or international folklore festivals and at local shows, carnivals or on the saint days of their parish church.

(UNESCO, 2017)

Despite the concept, at this point, because of the brief summary, the reader has a certain idea of the realization of the dance. It can be noticed that there is a slightly better explanation of the movement in the dance, still, not sufficient to imagine its realization. At this point, the reader is interested in the realization of the dance, since the concept has been created. As example, I propose the dance excerpts included in the short

documentary movie prepared by the Ministry of Culture of Croatia.²⁸ As part of the application process, UNESCO states that the applicant must submit a ten-minute video of the proposed element that shall increase visibility. For the readers interested in learning the dance, this video provides an idea of its realization and makes the dance available perceptually as Bakka and Karoblis argue. Through this approach, the interdependence between the concept and the realization is visible but the dance lacks its full expression since it only focuses on a performance, based on a video.

Given that an analysis of a dance in video is not a proper realization analysis, I point out to the dance itself. The video contains excerpts from several different dances that all fit under the genre of *Nijemo Kolo*. At the very beginning, the viewer witnesses a performance of a couple dance accompanied by two groups of men and women singing. The second dance begins with couple formations, transforms into a circle chain dance and eventually goes back to couples dancing. The dance is accompanied by music performed on *gajda* and groups of men and women singing. The third dance shows a group of six women performing the *Nijemo Kolo* in a circular formation without any musical accompaniment. The following excerpt shows a group of three men and three women, dancing in a group, joined by their hands. The *gajda* and the singing are also heard in the background. The final dance in the video starts with a group of women singing, while another group of dancers moves in a circular position, eventually merging into a solo couple that performs the famous *Vrlika* jump.

²⁸ The documentary film is available at <https://www.youtube.com/watch?v=69LOMscp5QU>



©The National Ensemble of Folk Dances and Songs of Croatia “Lado”
in performance of the *Vrličko Kolo*

To help with understanding of the dance, the video includes a narration. Relating to the performance of the dance, the narrator comments on the context of the dance and how the dance is usually performed. He mentions the basic formation of the dance and the idea of how the dance is supposed to be performed. The majority of the text that is narrated focuses on the anthropological and ethnochoreological information regarding the dance, yet, it lacks commentary of the dancing that is shown in the video. It is obvious that commenting the dance as the dancers are dancing was not the purpose of the video, nor of the application, but based on Bakka's and Karbolis' theory, has Croatia only safeguarded the concept of the *Nijemo Kolo*?

So far, I have started the discussion of the *Nijemo Kolo* with a preface that sets a general context of the dance, so the reader is introduced to the main element that is being observed. In the style of dance anthropologists

and ethnochoreologists, and within the tradition of dance writings in the Balkan Peninsula, I created a conceptual idea of the dance. Tracing a text that explains a dance performance in this area may be a very difficult task. As argued earlier, and as soon through the cited texts, Croatian and Balkan authors very often focus on writing about the concept of the dance. Such writings can be found in official documents, as seen in this essay, in folk dance concert program books, museums and academic scholarship. Because of such practice, the audience became comfortable with this approach of writing and never showed interest in reading about the dance performance. In a country where folk dance performances can be seen very frequently throughout the country, the focus goes on everything else, except the dancing. To proceed forward, I pose two questions: How does one approach folk dance by disregarding the information about its history, creation and contextualization? Does folk dance only matter to people that have background or (any) previous knowledge of folk dance?

To proceed forward, I intend to do analysis of the dance, derived from a personal experience with the dance. In this example, I am not analyzing an application, a text, a video or photography. Rather, I will analyze the dance, based on a performance of a staged production of the dance entitled *Vrličko Kolo*, choreographed by Zvonimir Ljevaković²⁹ and performed by the National Ensemble of Folk Dances and Songs of Croatia “Lado” in December, 2014 in Zagreb.³⁰ Before I do so, I have considered that I might also have a bias opinion since I am not a Croatian native, I am a dancer, ethnochoreologist and friends with the people that perform the dance. In this case, I can, and I may analyze the dance performance from several different perspectives and provide couple of different musings on

²⁹ Zvonimir Ljevaković is the first artistic director of the National Ensemble of Folk Music and Dance of Croatia “Lado” and a renowned Croatian folk dance choreographer, author of the *Vrličko Kolo* folk dance choreography.

³⁰ The performance of the dance can be seen on the following link:
<https://www.youtube.com/watch?v=hNcOPbeu3QM>

the dance and the dance performance. In this instance, I decided to use Lena Hamergen concept of “personas”. She explains that:

The concept of persona is usually linked to the theories of C.G. Jung, who used the term to distinguish between wo/man’s masques or roles (personas) and her/his inner self. Jung’s persona (note the singular form) is conceived as a relativistic subject in dialogue with its socio-cultural context, expressing itself by means of a language filled with stereotyped phrases (in contrast to the language of dreams and thoughts). Although we may take issue with Jung’s conception of the persona as riddled with clichés and even with his opposition between the persona and a true, inner and unconscious self, we may retain his sense of the persona as a relativistic subject.

(1995:185)

Based on this concept, I have decided to share my experience of the dance performance from the stand point of a dancer, an ethnochoreologist and a tourist, three personas with which I identified during the realization of the dance. I will start with my experience of the dance as a dancer, a person that is very familiar with the repertoire of the ensemble and knows the ensemble both on and off stage. Since I am friend with many of the dancers and the staff, I have been following the group and writing about it and even aspired to be a dancer in the ensemble. Therefore, it is very possible that I have a bias opinion and that I look at the dance very subjectively. After all, I do know a lot about the personal lives of the dancers, I know the stories of rehearsing and choreographing the dance and I have read a lot of history of the dance’s creation. I often find myself watching the same dance over and over again, yet I am not focusing on the dance but on the dancing, the dancers and the dance performance. This repetition subconsciously makes me lose interest in the act of dancing. This is not to say however that I lost interest in the performance. My focus goes on who is performing the dance, how that person got the role of the soloist, how long did the ensemble practiced for this performance and

questions similar to that one. My hopes are not to be entertained nor educated, since I already know what I am going to see. During the performance, I am not interested in the dance or the dancing, rather than the performance itself. I consider the pre-production, the production and the post-production of the whole concert and base my opinion on that data.

Secondly, I approach the dance as ethnochoreologist. In this approach, I am utilizing my previous academic knowledge of the dance and the dance ensemble in order to set the context of the dance that I am writing about. When the dance becomes the subject of analysis, the most used method is Labanotation, where the movement is structurally analyzed. While watching the dance, I analyze the movement in my head, I am picturing its kinetography and I am looking for ideas for new topics that I can explore through this dance. I am using the dance as a subject of research, and I am looking to be educated rather than entertained. During the performance, I compare the dance to its authentic version that is practiced by its community and noting all of the differences between the stage and the field version. Although the dancing act is present on stage, I am interested in the dance as concept. I am taking into consideration all of the aspects that make this dance a folk dance and I am focusing on every bit of that construction.

Finally, I approach the dance as a tourist- someone that does not have a background with folk dance. Through this example, it is important to stress that the viewer is much more interested in the choreography and the performance of the dance, as opposed to its context. If I did not know anything about the dance, the ensemble that performs the dance, the ethnographic region and the style of the dance, I would be only interested to learn how the dance looks like. Before seeing the performance, I would base my opinion on the photography and the text in the program book and I can only imagine what I am going to see. During the performance, I can focus and analyze the small details that were not provided in the text and broaden my perspective. Since the dancing is happening in front of me, on the stage, I am aware of every movement and I can concentrate on the

dancing since I am seeing it for the first time. However, since I am not familiar with its background, I can only guess and imagine why certain parts of the dance were performed the way they were. My main goal is to be entertained through the dance performance, disregarding the educational aspect of the dance, and the possibility that I might learn something about the Croatian heritage through the performance of this dance.

Conclusion:

I would like to point to this discussion as an example of the notion of experiencing folk dance which is constructed through different approaches of the dance and based on different expectations. Folk dance as a genre requires certain prepossessed knowledge of the viewer. Without possessing previous knowledge about the ethnographic regions of the country, the different folk dance styles, the geographical location of the area where the dance is performed, its so called “field version”, the dance steps, the style of the choreographer, the style of the performing ensemble, the viewer is looking at moving bodies. In such choreographic works, where there is minimal personal artistic and choreographic input by the choreographer, there is no libretto and there is no story to be told. The audience sees a suite of three different dances and three songs, choreographed in once piece as a folk dance performance. However, what is important is the experience of the viewer and how that experience can be put into text by using different personas. In this example, I have used my three different personas to describe the same dance performance and to prove that the experience of dance, dancing and dance performance is personal, dependent on different factors based on viewer’s background and finally, subjective since there are different expectations and different imaginations of the dance.

References:

- Bakka, E. and Karoblis, G. 2010. Writing a Dance: Epistemology for Dance Research. *2010 Yearbook For Traditional Music*, 42.
- Dunin, E. 1988. *Starobosansko kolo in Yugoslavia and California*. The Slavonic Cultural Center. Ragussan Press.
- Dunin, E. 1966. *Silent dances of Dinaric Mountain Area; Anlysis of Purpose, Form, and Style of Selected Dances*. University of California Los Angeles. Master Thesis.
- Hammergren, L. 1995. Different Personas, A History of One's Own. *Choreographing History*, Susan Leigh Foster, ed. Bloomington: Indiana University Press pp. 185-192.
- Ivančan, Ivan. 1967. Narodni plesovi Sinja i okolice. *Narodna umjetnost* 5-6. Studije i građa o Sinjskoj krajini, 277-302.
- Ivančan, Ivan. 1994. Narodni plesovi Dalmacije – Zagora. *Ethnologica Dalmatica* 3: 53-65.
- Jankovic, Ljubica and Danica. 1952. *Narodne Igre: Knjiga VII*. Prosveta. Beograd
- Zebec, T. 2017. *Nijemo Kolo, silent circle dance of the Dalmatian hinterland – intangibl heritage - Culture Sector - UNESCO*. [online] Ich.unesco.org. Available at: <https://ich.unesco.org/en/RL/nijemo-kolo-silent-circle-dance-of-the-dalmatian-hinterland-00359> [Accessed 26 May 2017].
- Unesco.org. (2017). *Nijemo Kolo, silent circle dance of the Dalmatian hinterland – intangible heritage - Culture Sector - UNESCO*. [online] Available at: <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/nijemo-kolo-silent-circle-dance-of-the-dalmatian-hinterland-00359>.

Александар Трајковски UDK 791.43: 791.636:78 "21" (497.7)

Факултет за применета музика,

ЕФТА, Скопје

**ЕФЕКТИТЕ КАЈ ПУБЛИКАТА, КАКО ВОСПРИЕМАЧ НА
МУЗИКАТА ОД МАКЕДОНСКИТЕ ИГРАНИ ФИЛМОВИ
НА XXI ВЕК**

The thesis represents a serious attempt for enrichment of the Macedonian academic discourse that covers the problem and subjects on music in the Macedonian fiction film. Concretely, the thesis treats the issues of the film music in Macedonia from communicological aspect and includes the latest period of existent of the Macedonian film production, specifically form the period of 2001 to 2015 year (21th century).

Thus, the proposed paper will reflect upon the effects of the music among movie viewers. By presenting data obtained through a survey, an effort will be made to assess whether and to what extent the music is successful in fulfilling its functions, as well as the effects it has left among its recipients.

Key words: Macedonian, film, music, viewers, effects.

Македонските играни филмови на XXI век

Во периодот од почетокот на XXI век, па сè до 2015 година, до кога е поставена горната временска граница на ова истражување, се снимени вкупно 23 играни филма, што споредбено со целокупната продукција, претставува мошне плоден период од почетоците на

македонскиот игран филм до денес, нудејќи широк спектар на филмски теми. Покрај Милчо Манчевски, Владимир Блажевски, Столе Попов, Антонио Митриќески, Дарко Митревски и Александар Поповски, кои претходно веќе имаат реализирано играни филмови, се појавуваат и режисери кои за прв пат творат за македонската играна филмска продукција, како што се Слободан Деспотовски, Иво Трајков, Светозар Ристевски, Теона Митевска, Владо Цветановски, Теона Митевска, Сергеј Станојковски, Владо Цветановски, Игор Иванов - Изи и Сашо Павловски, што претставува мошне голема режисерска понуда.

Табела бр. 1

Филм	Година	Режисер	Композитор
„Одмазда“	2001	Слободан Деспотовски	Бо Спенк
„Прашина“	2001	Милчо Манчевски	Кирил Џајковски
„Како лош сон“	2003	Антонио Митриќески	„Анастасија“
„Бал-кан-кан“	2004	Дарко Митревски	Кирил Џајковски
„Големата вода“	2004	Иво Трајков	Кирил Џајковски
„Илузија“	2004	Светозар Ристевски	Klaus Hundsichler
„Како убив светец“	2004	Теона Митевска	Olivier Samouillan, <i>Project ZLUST</i>
„Контакт“	2005	Сергеј Станојковски	Peer Raben; Michael Bauer
„Тајната книга“	2006	Владо Цветановски	Тоше Поп Симонов
„Сенки“	2007	Милчо Манчевски	Ryan Shore
„Јас сум од Титов Велес“	2007	Теона Митевска	Olivier Samouillan

Александар Трајковски

„Превртено“	2007	Игор Иванов - Изи	Зоран Спасовски
„Мајки“	2010	Милчо Манчевски	Игор Василев-Новоградска
„Панкот не е мртов“	2011	Владимир Блажевски	Александар Пејовски
„Ова не е американски филм“	2011	Сашо Павловски	„Фолтин“
„Жената што си ги избриша солзите“	2012	Теона Митевска	Архивска
„Трето полувреме“	2012	Дарко Митревски	Кирил Џајковски
„Скопје Ремикс“	2012	Група автори	Група автори
„Соба со пијано“	2013	Игор Иванов - Изи	Jason „Chilly Gonzales“ Beck
„Балканот не е мртов“	2013	Александар Поповски	Кирил Џајковски
„Деца на сонцето“	2014	Антонио Митриќески	Дарко Спасовски, Огнен Атанасовски муз. нумера: Влатко Стефановски
„До балчак“	2014	Столе Попов	Дуке Бојациев
„Медена ноќ“	2015	Иво Трајков	Тони Китановски
„Лазар“	2015	Светозар Ристовски	Tuomas Kantelinen

Музиката во македонските играни филмови, снимени во XXI век

Во креирањето на музиката за филмовите, покрај групата „Анастасија“, Зоран Спасовски и Влатко Стефановски, кои веќе пишувале музика за македонски игран филм, во овој период се појавуваат композитори кои за прв пат создаваат за македонската филмска продукција, но и воопшто, за филмот како уметност.

Иако овој период може да се карактеризира со присуство на странски композитори, што се должи на фактот дека голем број од филмовите се реализирани во копродукција со други земји, сепак, застапеноста на македонските композитори е доминантна. Така, за дванаесет филма, музиката е напишана од македонски автори, од кои најзастапен е **Кирил Цајковски** (со вкупно 5 филма), а покрај него, се јавуваат и **Дуке Бојаниев, Тоше Поп Симонов, Игор Василев-Новоградска, Александар Пејовски, Тони Китановски, „Фолтин“, Дарко Спасовски и Огнен Атанасовски**, и како што беше кажано погоре, **„Анастасија“, Зоран Спасовски и Влатко Стефановски**.

Она што може да се извлече како генерална констатација е дека во македонските играни филмови на XXI век, музиката е мошне богато искористена, а при тоа, во најголемиот број случаи и функционално осмислена, што е еден од главните мерници за квалитетот на овој музички жанр. Всушност, главната улога на музиката е насочена кон поддржување на останатите елементи на филмот, односно истата претставува функционален дел од филмската целина, која го придружува драмското дејствие - ги потцртува и нагласува драмските ситуации; создава атмосфера и ја подражава општата атмосфера; ги продлабочува емоционалните доживувања; развива асоцијации и сл. Генерално, секогаш е во корелација со главната порака на конкретниот филм, при што, во зависност од режисерското видување, но истовремено и степенот на креативниот и професионален пристап на композиторот, претставува емотивен

коментар на филмската слика, но исто така постигнува и функционално интегрирање во самото кинестетско ткиво на филмското дело и ја презема улогата на рамноправен создавач на кинестетските провокации.

Генерално, може да се констатира дека музиката претставува колаж од музички материјали со различно потекло (оригинална музика и цитирани фрагменти), кои, сами за себе, но и со нивната испреплетена употреба во функција на потребите на филмското дејствие, оддаваат слика на разновидност. Од нив, доминантно место зазема оригиналниот музички материјал кој претставува и основа на музиката содржина во современите македонски играни филмови и кој во голема мера е повеќе застапен во однос на цитираните фрагменти. Во најголем дел, таа е специјално компонирана за одреден филм, но се среќава и употреба на дела претходно компонирани од самиот автор, кои потоа се искористени во филмот (архивска музика). Од искористените цитати, застапени се фолклорните и духовните цитати, како и мошне богат и шаренолик избор на цитати од домашни и странски композитори, припадници на различни стилски епохи, кои пак, се обилно користени, пред се за илустрирање на сцените во кои музиката е дел од реалниот амбиент.

Претежно преовладува модерниот музички звук, што секако е директен одраз на стилската определба и начинот на израз на самите композитори. Воочлив е современиот пристап во изборот на инструментариумот - застапени се и инструменти од симфонискиот оркестар, но присутна е и се поголема доминација на електронскиот звук, како и употребата на семплери, што секако, се наметнува како логично решение во согласност со светските трендови. Во дел од филмовите, се чувствува влијанието на западно-европските композиторски тенденции, срочени во карактеристична амбиентална, филмска музика, видена преку еден современ композиторски пристап, додека дел од филмовите содржат музика која претставува

обединување на класичниот пристап, модерниот електронски звук и традиционалниот стил.

Публиката, како восприемач

Во улога на восприемач на музиката од македонските играни филмови, односно крајна алка во самиот процес на создавање, емитување и примање, се јавува публиката - гледачите на филмовите, односно слушателите на филмската музика. Комуниколошката терминологија нив ги нарекува *масовна публика*, која е релативно „...широка, хетерогена и од страна на комуникаторот (известувачот) и анонимна. Комуникацијата е наменета или на милионски „аудиториум“ или на поедини социјални категории, а секако доаѓа до голема маса на луѓе.” (Vreg; 1976: 64) Кога се говори за масовната публика, треба да се истакне дека таа претставува многу лабилна структура, бидејќи е составена од различни групи на луѓе, кои се собираат околу одредени интересно-мотивирани соопштенија и потоа, повторно се разидуваат и се реструктурират на основа на други соопштенија. Токму тие говорат за постигнатите ефекти, кои пак, се манифестираат по прикажувањето на филмот, и се однесуваат на тоа дали музиката од конкретниот филм станува популарна и препознатлива, дали нејзини фрагменти се изведуваат и посебно од филмот (во форма на soundtrack) и сл.

Испитување на постигнатите ефекти

За потребите на ова истражување, беше спроведен анкетен прашалник чија цел беше од реципиентите (филмската публика) да се добие директен одговор за постигнатите ефекти на филмската музика. Прашалникот беше спроведен на примерок од 200

испитаници (од различна етничка припадност, возраст, пол и степен на образование), што претставува релевантна бројка при истражувања од ваков тип. Анкетниот прашалник содржи 6 прашања, конципирани според принципот - од општо кон конкретно. Од нив, 4 прашања се понудени одговори, а 2 отворени.

Во продолжение на трудот ќе бидат прикажани резултатите од спроведената анализа, при што секое прашање ќе биде посебно разгледувано:

1. Во рамките на анкетата, беше испитано генералното мислење на анкетираниите испитаници за музиката во македонскиот игран филм. Врз основа на сумираните одговори, може да се констатира дека на најголемиот број од нив (60%), кој значително отскокнува во однос на другите одговори, делумно им се допаѓа музиката во македонските играни филмови. Многу им се допаѓа на 23%, а само на 4% воопшто не им се допаѓа. Покрај тоа, 5% немаат никакво мислење по ова прашање, додека 8% се изјасниле дека не гледале македонски филмови.

Графикон бр. 1



2. Водејќи се од принципот од општо кон посебно, по приказот на генералното мислење за тоа во колкава мера на испитаниците им се допаѓа музиката во македонскиот игран филм, следува приказот на мислењето на испитаниците за тоа конкретно од кој временски период најмногу им се допаѓа истата. Како што може да се види и од табелата, на испитаниците најмногу им се допаѓа музиката од почетоките (1952 година), до крајот на векот (37%), додека музиката во филмовите снимени од 2000 година, до денес им се допаѓа на 35%. Само 3% се изјасниле дека воопшто не им се допаѓа музиката во македонските играни филмови, додека 9% одговориле дека не гледале ниту еден македонски филм.

Графикон бр. 2



3. На прашањето „Што паметите најмногу од музиката во македонските играни филмови на XXI век?“, дури половина од анкетираниите (49%) одговориле дека тоа е мелодијата, што е сосема очекувано, бидејќи таа е секогаш најекспонираниот елемент, за што секако заслуга има и подоцнежното емитување на музичките нумери на радијата и телевизиите. Потоа, 30% одговориле дека најмногу ги паметат сцените со музичка илустрација, што говори за успешноста

на коресподеницијата помеѓу музиката и филмската слика, додека само 6% најмногу ги паметат изведувачите. Исто толку, 6% одговориле дека паметат нешто друго, а 9% се изјасниле дека не гледале македонски играни филмови.

Графикон бр. 3



4. Четвртото прашање беше отворено и гласеше „Кој филм најмногу ви останал во сеќавање по неговата музика?“ Беа добиени бројни одговори, од кои најголем процент (21%) се однесуваат на филмот „Прашина“. Музиката од филмот „Сенки“ најмногу им останала во сеќавање на 17%. Останатите филмови, чија што музика е највпечатлива за анкетираниите се „Бал-кан-кан“ (13%) и „Трето полувреме“ (12%). Дури 15% не навеле ниту еден филм, додека 23% од одговорите се распределени на други филмови, од кои некои не му припаѓаат на периодот кој е истражуван.

Графикон бр. 4

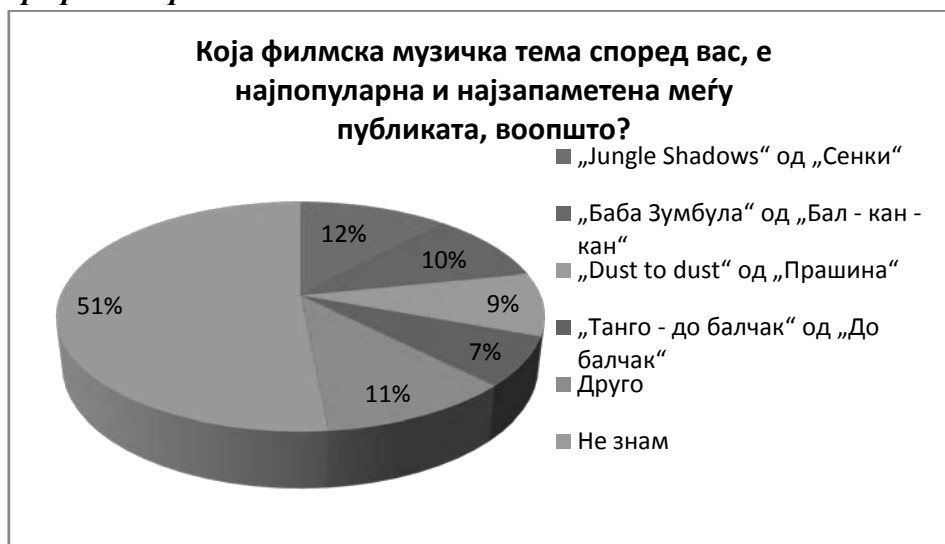


5. Преку ова прашање сакавме да го дознаеме мислењето на публиката за тоа која музичка тема од македонските играни филмови е најпопуларна и најзапаветена помеѓу гледачите. На тој начин, ќе добиеме и информација за заокружувањето на целиот комуникациски процес кој што е предмет на обработка на овој труд - од реципиентите ќе се добие директен одговор за успешноста на филмската музика.

Така, сумирајќи ги одговорите, можеме да заклучиме дека половина (52%) од испитаниците немаат никакво мислење по ова прашање. Останатите пак, го искажале своето мислење посочувајќи конкретна музичка тема, при што во конечната анализа ги издвоивме оние четири теми кои според бројот на одговори се издвојуваа од останатите. Според тоа, како најпопуларна и најзапаветена филмска музичка тема (со 12%), анкетираниите испитаници ја посочија нумерата „Jungle Shadows“ од филмот „Сенки“. За темата „Баба Зумбула“ од „Балканкан“ се изјасниле нешто помалку, 10%, за нумерата „Dust to dust“ од филмот „Прашина“ се изјасниле 9%, додека за „Танго - до балчак“ од „До балчак“, се изјасниле 7% од

испитаниците. Останатите 11% посочиле други теми, кои заради малиот процент, ги сместивме во категоријата *друго*. Дел од нив и не припаѓаат во периодот кој е цел на истражување. Анализирајќи ги одговорите, можеме да заклучиме дека публиката најмногу ги памети оние музички теми, кои по премиерата на филмовите бележат завиден број емитувања на радио и ТВ- станиците, што секако придонесува за зголемувањето на нивната популарност и за врежувањето во меморијата на гледачите.

Графикон бр. 5



6. На крајот, сакавме да го добиеме мислењето за тоа дали музиката во македонските филмови кореспондира со филмската приказна. Така, дури 50% од испитаниците, сметаат дека тоа е случај во поголемиот број филмови, додека една четвртина (23%) сметаат дека тоа е случај во само неколку филмови. Значително помал број (11%) мислат дека музиката секогаш кореспондира со филмската приказна, додека по 8% одговориле дека не знаат и дека не гледале

македонски играни филмови. Ниту еден не се изјаснил дека музиката никогаш не кореспондира со филмската приказна.

Графикон бр. 6



Заклучок

Генерално, може да се заклучи дека постигнатите ефекти, односно она што претставува предмет на ова истражување, се однесуваат на конкретни филмови. Така, според мислењето на крајната алка во комуникацискиот процес, реципиентите (публиката), најголем ефект во однос на својата музика, оставиле филмовите „Прашина“, „Сенки“, „Бал-кан-кан“ и „Трето полувреме“. Исто така, конкретно *музичките теми* „Jungle Shadows“ од „Сенки“, „Баба Зумбула“ од „Балканкан“, „Dust to dust“ од „Прашина“ и „Танго - до балчак“ од „До балчак“, го постигнале најголемиот ефект, односно наишле на најголем прием од страна на публиката. Тука, треба да се напомене дека овие музички теми се резултат на одговорите на половина од испитаниците. Другата половина нема

никакво мислење во однос на тоа која музичка тема од македонските играни филмови е најпопуларна и најзапаметена помеѓу гледачите, што не е случај пак, во искажувањето на тоа кој филм најмногу се памети според неговата музика. Тоа, упатува на заклучокот дека музиката во македонските играни филмови повеќе комуницира со реципиентите на ниво на филм како една целина, отколку на ниво на музиката, како издвоен елемент.

Со овој труд, македонската научна мисла се збогатува со едно истражување кое до сега, не било предмет на интерес, иако прашањето за приемот на едно уметничко дело, односно постигнатите ефекти се доста важни, бидејќи со тоа всушност, се заокружува еден започнат уметнички и комуникациски процес. Со тоа, се дава придонес во областа на музиколошките и комуниколошките истражувања, кои отвораат и други аспекти и перскептиви за понатамошна анализа.

Користена литература:

- Baronijan, Varteks. 1981. *Muzika kao primenjena umetnost*. Beograd: Univerzitet umetnosti
- Врег, Франце. 1976. *Општествено комуницирање*. Скопје: Комунист
- Груевски, Томе. 2011. *Комуникологија*. Скопје: „Студиорум“ - Центар за регионални истражувања и соработка
- Старделов, Георги. 2007. *Фотографијата и филмот во историјата на македонската култура во Фотографијата и филмот на почвата на Македонија*. стр. 5-15. Скопје: МАНУ
- Трајковски, Александар. 2012. *Уделот на домашните композитори во создавањето на музика за македонските играни филмови*. стр. 43-52. Штип: Факултет за музичка уметност
- Трајковски, Александар. 2014. *Филмската музика како форма на комуникација: музиката во македонскиот игран филм во периодот од 1952 до 2011 година*. Скопје: Институт за социолошки и политичко - правни истражувања. (Докторски труд, во ракопис)
- Чепинчиќ, Мирослав. 1992. *Македонскиот игран филм, Книга Прва*. Скопје: Кинотека на Македонија
- Чепинчиќ, Мирослав. 1999. *Македонскиот игран филм, Книга Втора*. Скопје: Кинотека на Македонија
- Черненко, Мирон. 1997. *Македонскиот филм*. Скопје: Кинотека на Македонија

Александар Димитријевски

UDK 781.7:37 (497.7)

Факултет за музичка уметност

Универзитет „Св Кирил и Методиј“, Скопје

**ИНСТИТУЦИОНАЛНИТЕ НАСПОРОТИ
ВО ИНСТИТУЦИОНАЛНИТЕ ФОРМИ НА ИЗУЧУВАЊЕ
НА МАКЕДОНСКИОТ МУЗИЧКИ ФОЛКЛОР
ВО РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА**

Studying Macedonian music folklore from the aspect of its performers (instrumentalists and singers) raises several issues. One of the first issues is related to the music education of the performers. This poses the question of how and to which extent the performers' education influenced the development of Macedonian music folklore. Another question is whether the knowledge of writing and reading notes and the knowledge of performing as well as interpreting the repertoire is the direct cause of such development of the Macedonian music folklore in contemporary environment.

In this paper I will try to determine the diversification of the music education of the performers of Macedonian music folklore, but also the significance of the non-institutional vs. the institutional form of education and the role of each type of education in the formation of the performers of Macedonian music folklore.

Key words: Macedonian music folklore, non-institutional education.

Разгледувањето на македонскиот музички фолклор од аспект на неговите изведувачи- инструменталисти и пејачи, поставува повеќе

прашања. Едно од првите прашања ќе биде поврзано со образованието на изведувачите, односно дали и колку од тие изведувачи имаат музичко образование. Оттука, ќе се постави и прашањето за тоа колку и на кој начин образованието на изведувачите влијаело врз развитокот и трансформацијата на македонскиот музички фолклор. Треба да се одговори дали познавањето на нотниот запис (пишувањето и читањето ноти) како и изведувачката техника на инструментите од една страна, и самата интерпретација и изборот репертоарот од друга страна, се директно заслужни за современата форма на презентација на македонскиот музички фолклор.

Истражувањето на посочените прашања донесе интересни резултати. Имено, забележливо е дека постојат две линии на музичари (инструменталисти и пејачи) вклучени во современата изведувачка практика на македонскиот музички фолклор. Тие се:

- Музичари кои немаат институционално музичко образование
- Музичари кои имаат институционално музичко образование

Меѓу музичарите кои немаат институционално музичко образование се оние музичари кои преставуваат своевидни наследници на усно-слушната традиција (тука можат да се издвојат: Васка Илиева, Александар Сариевски, Никола Бадев, Кирил Манчевски, Виолета Томовска, Јонче Христовски, Ангел Нанчевски, Стево Теодосиевски, Кочо Петровски, Наско Џорлев, Тале Огненовски, Пеце Атанасовски, Ангеле Димовски, Јове Кекеновски, Стевче Стојковски, Сузана Спасовска, Наум Петрески и др.)

Втората група на музичари се појавува со основањето на музичките училишта и факултетите за музичка уметност во Р.Македонија. Тука можат да се издвојат две категории: музичари образувани со класично музичко образование и оние кои се

појавуваат подоцна- музичари со специјализирано образование од фолклорната музичка култура.

Оние поединци- музичари образувани со класично музичко образование кои се интересираат за македонскиот музички фолклор подоцна стануваат негови изведувачи (Во оваа група се вбројуваат: Никола Галевски, Иван Терзиев, Ѓорѓи Димчевски, Благоја Дескоски, Драги Митев, Мирослав Бушиновски, Тодор Трајчевски, Миле Барбаровски, Милан Завков, Илчо Јованов, Љупчо Трајковски-Фис, Стеван Христовски, Зоран Џорлев, Стојан Трајковски, Блага Петреска, Јанко Узунов, Зоран Марковски, Горан Алачки, Сашо Ливрински, Милан Кацарски, Зоран Крагуевски, Орце Лазаров, Никола Митровиќ, Сашко Велков, Илија Ампевски и др.)

Треба да се истакне дека во својот почетен период македонскиот музички фолклор се пренесува по слушен (т.е. устен) пат. Подоцна доживувајќи ја својата медиумска и сценска експанзија започнува се повеќе да се пренесува преку пишани извори (тоа се најчесто популарните збирки од нотни записи на песни и ора) кои имаат чисто информативен карактер, а немаат научен пристап и се наменети за поширока употреба (како примери може да се посочат изданијата: „Македонски народни ора“ на Благоја Дескоски, „Вие се оро македонско“ и „Седенка се збира“ на Ѓорѓи Димчевски).

Но, секако забележително е дека нотните записи најчесто се наменети директно за оние кои се изведувачи на одредена творба, па оттаму и станува јасна причината поради која, наспроти обемото творештво од македонски народни песни и ора, за жал, има само мал број издадени збирки наменети за поширока употреба.

И покрај претходната поделба на современите изведувачи на македонски музички фолклор, треба секако да се истакне дека неинституционалните форми на учење и денес се елементарни. Тоа се должи на фактот што изучувањето на македонскиот музички фолклор во државните музичко-образовни институции во своите почетоци е релативно базично програмски опфатен, додека

специјализираните програми за изучување на македонската вокално-инструментална традиција не се постари од неколку декади. Тоа е веројатно последица од општата културна и образовна политика во минатото.

Во контекст на претходното, ќе посочам дека и покрај тоа што македонскиот музички фолклор не бил сигнификантен дел од институционалната образовна музичка програма до осамостојувањето на Р.Македонија, тој сепак активно опстојувал во нашето минато и продолжува да егзистира во секојдневието. Тоа значи дека токму неинституционалните образовни форми се оние кои ја одржале таа развојна линија.

Истражувајќи го овој проблем констатирав дека т.н. Културно уметнички друштва (и Ансамблите за народни песни и ора меѓу кои и Националниот ансамбл „Танец“) кои постојат во голем број на целата територија на Р.Македонија иако се првенствено наменети за зачувување на нашата вокално-инструментална и орска традиција, исто така претставуваат истовремено и едни од најизразените извори за продуцирање на нови поединци-инструменталисти и пејачи.

Долг е списокот на сите оние истакнати и помалку познати изведувачи на овој музички жанр кои произлегле од многу популарните меѓу народот т.н. КУД-ови. Речиси и да нема такви изведувачи кои не биле редовни членови на некое Културно уметничко друштво, или пак, чести гости на неговите концерти и настапи.

Токму во такви услови, преку интуитивни образовни форми, овие изведувачи успеваат за своите потреби доволно да се надоградат во своите музички познавања. Оттаму, и самите КУД-ови иако имаат аматерски карактер, придонесуваат за појава на истакнати поединци кои подоцна ја професионализираат дејноста на предавање и изучување на македонскиот музички фолклор што резултира со создавање на поединечни приватни музички училишта. Најголемиот број од таквите поединци припаѓаат на втората група од поделбата

која ја направив на почетокот- групата музичари кои имаат завршено институционално музичко образование (средно музичко образование или музички факултет).

Може да се констатира дека со временскиот тек на развиток на македонскиот музички фолклор (од неговиот почеток до денес), мнозинството од бројот на изведувачи поделен според институционално музичко образование се префрла од првата кон втората група:

Без образование → Средно музичко образование → Високо музичко образование

Сè поизразено, со тек на време, се воведува професионализмот во современото битисување и презентација на македонскиот музички фолклор и со тоа е сè поизразено и неговото вклучување во современата музичка индустрија. Во рамките на тие новонастанати услови сè повеќе има место за образувани музичари. Равојот на аудио-визуелните медиуми отвара простор за се поизразено претставување на музичките изведувачи, но исто така и сè поизразено претставување на поединци кои ќе се јават во улога на обработувачи односно автори на аранжман на оваа музика.

Слободно може да се каже дека медиумската експанзија која што ја доживува македонскиот музички фолклор во втората половина на 20тиот век е под директно влијание и директно зависна од образуваниите музичари заради сè поголемиот број на ансамбли и групи кои македонската народна музика ја изведуваат на професионално ниво, а самата музика се пренесува најчесто преку пишани извори. Како дополнување на кон претходното, може да се истакне и појавата на сè поголем број фолклорни фестивали кои го третираат македонскиот музички фолклор во неговата изворна или обработена форма. За потребите на тие фестивали се создаваат и фестивалски оркестри во кои сè повеќе има потреба од образувани

музичари- инструменталисти заради веќе востановеното писмено пренесување на музичкиот материјал. Иако традиционалното усно-слушно пренесување на музиката се уште не е изгубено, тоа многу поретко се користи.

Следејќи го временскиот развој на настаните во македонскиот музички фолклор ќе забележиме дека во неговата современа форма на егзистирање тој добива еден нов квалитативен напредок во техничкото искористување на можностите на инструментите. Стекнатото институционално образование на изведивачите се реализира во нивните изведби кои добиваат нов квалитет и во својата основна замисла потпаѓаат под влијание на класичното Западноевропско образование и култура. Во современото егзистирање на македонскиот музички фолклор настанува замена. Од една страна се употребуваат народните инструменти од традиционалната македонска музика, а во исто време се внесуваат и се задржуваат инструменти од Западноевропската музика кои си ја задржуваат и техниката на изведба. Само музичарите кои имаат институционално образование можат доследно да ги прикажат техничките можности на тие инструменти. Од друга страна и оркестарските обработки, т.е. аранжманите на македонски народни песни и ора изведени од музичари кои се институционално образувани се под видно влијание на класичната Западноевропска музичка култура. Претходното не е исклучок и кај другите балкански земји, па забележително е и меѓусоседското повеќенасочно музичко влијание. Тоа се одразува и во сличноста во изучувањето и изведувачкото на музичкиот фолклор речиси во сите балкански земји.

Од сето претходно кажано следува дека поради потребата од институционално образование на изведувачите и нивната вонинституционална подготовка за изведувачко на македонската народна музика, самата македонска народна музика низ текот на времето до денес делумно го сменила својот лик. Во тој контекст, ќе констатирам дека токму зголемувањето на бројот на

институционално образувани музичари наспроти намалувањето на бројот на оние кои не се институционално образувани, директно се одразило врз развитокот на македонскиот музички фолклор во онаква форма во која ни е секојдневно достапен.

Можеме само да претпоставуваме што би се случило доколку и денес единствена форма на пренесување на народната музика би била усното (т.е. слушното) пренесување, но и дали и колку воопшто сеуште би постоела. Техниката на изведба на инструментите е под влијание на Западноевропското образование и култура, но самата изведба, односно репертоарот останал зависен од тоа на која група музичари и припаѓа изведувачот.

Она што е секако неизоставно да се каже е дека токму неинституционалната подготовка на изведувачите на македонскиот музички фолклор претставува битен сегмент на образувањето на еден музичар кој ја изведува оваа музика. Среќна околност донекаде претставува тоа што овој сегмент сеуште се изведува надвор од институциите и почесто се врши традиционално, односно по усно-слушен пат. Тоа доведува до своевидна слобода во начинот на пренесување- учење и изведување. Исто така, постојат повеќе можности и начини еден поединец (без разлика дали е институционално музички образуван или не) да се запознае и да научи да го изведува македонскиот музички фолклор.

Ваквата шареноликост од избори на образување, придонесува во слободата за изнаоѓање сопствени поединечни начини за образувањето на музичарите кои се занимаваат со изведување македонски музички фолклор.

На крајот, може да се заклучи дека вонинституционалните форми на музичко образование играат клучна улога во обликувањето на музичарите од областа на македонскиот музички фолклор. Останува да се разгледа прашањето дали целосната институционализација на ова образование ќе има позитивни ефекти врз неговиот натамошен развиток.

Зоја Бузалковска

UDK 323.269 (497.7)“2009/2017”

Факултет за драмски уметности

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје

ПЕРФОРМАТИВНОСТА КАКО ОБЛИК НА ОПШТЕСТВЕН АКТИВИЗАМ

„Театарот е форма на знаење; тој исто така треба и може
да биде средство за трансформација на општеството.

Театарот може да ни помогне да си ја изградиме
иднината, наместо само да ја чекаме.“

Аугусто Боал

During the past eight years, in Macedonia there were a lot of dramatic and political turbulences which had their culmination this year. Since 2009 many ways of how to express the accumulated dissatisfaction have appeared, for instance, through a permanent research of the possibilities of how to animate as many citizens as possible to demonstrate their revolt against the state's regime. In a society where to tell your own opinion directly, without any consequences concerning your job, your personal and your family's safety, became a dangerous thing, in a society where the media work under the pressure of one small criminal group that holds trapped all public institutions, in such a society, year after year, month by month, shamefully have appeared many attempts to act, by using a known and less known forms of political activism as well as by including various forms of performativity with purpose to articulate one mutual attitude of mind regarding the social and political questions.

My paper includes a number of performance forms of activism which appeared in Macedonia in the last 8 years' time. Some of them are: the

series of protests after the death of Martin Neshkoski; the hugging of GTC (City Mall) as a defense from the “baroquization” of its fasade, “Liberty Square”; the choir “The singing people of Skopje” and some other examples of their expression; the AKTO festival as part of the activities organized by FRU (FACULTY OF THINGS UNLEARNABLE); the Student plenum and the Autonomous Zone; AJDE!, PROTESTIRAM (LET’S GO, I’M PROTESTING) and the SHARENA REVOLUCIJA (THE COLORFUL REVOLUTION); the Guerilla actions as part of the revolution.

Research will as well show a review of several politically engaged theatre plays that directly address forms of activism regarding their characteristics: “Antigone” (performed by theatre professionals and amateurs, as part of the protests for Martin Neshkoski); “Who was shooting on October 21st?” in MKC (YOUTH CULTURAL CENTER); the founding of the theatre group GNEV (ANGER) and the performance “Time for fun”, where several recordings from the disastrous protests and the wire-tapping scandal by the opposition were used along with the appearance of one of the biggest experts of human rights, Mirjana Najchevska, who plays the Ballerina; the performance “Teletabisi” (a direct inspiration from the wire-tapping scandal).

I will also elaborate on the potentials of using Forum Theater – Augusto Boal’s theater of the oppressed in an effort to combine protests and performativity, as well as other forms of building up theatric situations in a documentative environment taken out of dramatic context, including breaking into public space and state institutions whose overtaking is the goal of the protests.

Key words: performative forms, social, activism, forum theater, engaged theater

На самиот почеток, сакам да укажам на тоа дека овој труд, млад по своите согледби, во некоја смисла - пионерски, зашто е еден од првите кои се обидуваат да сублимираат некои од перформативните елементи и облици на општествениот активизам во нашата средина во најблиското минато, - запира на крајот од 2016 година, кога е и напишан. Во годината што изминува, 2017, се случија многу нови настани кои можат да бидат предмет на моето интересирање на истата тема, но со оглед на неприсуството и се уште нецелосните информации за нив, ги оставам за некоја понатамошна анализа и обработка.

Во периодот од 2007 до 2016 година во македонската општествена стварност се случија многу драматични политички превирања, кои својата кулминација ја доживеаја токму на крајот од 2016 и првата половина од 2017 година. Започнувајќи од 2009 година, се родија многу начини за манифестација на наталоженото незадоволство, преку едно постојано истражување на можностите за анимирање на поширокото граѓанство, со цел да се охрабри јавно да го изрази својот револт од диктатурата која владееше во државата. Во општество во кое стана опасно отворено да се искаже својот став без последици по работата, личната безбедност и безбедноста на семејството, во општество во кое медиумите работеа под диктат на една мала криминална „банда“ која ја узурпираше партијата од која се изнедри и ги држеше во заложништво народните институции, во едно такво општество, година по година, месец по месец, срамежливо се појавуваа обиди да се делува преку познати и помалку познати форми на политички активизам и преку најразлични облици на перформативност да се артикулира заеднички став околу општествено-политичките прашања кои ја засегаа јавноста. Граѓаните полека го освојуваа јавниот простор, но и покрај тоа што беа жестоко спречувани, нивните пораки стануваа сè појасни и

понедвосмислени, а начините и патиштата за борба сè поненасилни, пообмислени и покреативни.

„Јавниот простор е ветување за демократски простор, а јавниот настап станува отворена покана за учество и (или) сведоштво за тоа како демократијата може да биде поинаку претставена и ре-замислена“. (Madison, 2010)

Искуството покажа дека токму кога протестите и активизмот добија облик на перформативност, што самото по себе подразбираше директно учество на граѓаните кои излегуваа на улицата во дејствието што се случува и кое е однапред осмислено, по претходно добиени инструкции/индикации (демонстрантите да се држат за рака, да легнат на земја, да стават маски или кеси на главата, да гаѓаат со чаталите со балони со боја, да фарбаат или да пукаат со пластични пушки полни со боја, да формираат круг за да ја оневозможат полицијата да спречи испишување на пораки со боја, да пеат, да држат во рацете факли кои ќе ги запалат во точно договорен момент и со кои ќе испишат бројка во воздухот...) или реквизита (маски, кутии, кеси за ѓубре, балони со боја, четки и кофи, чатали и пластични пушки-детски играчки, факли, текстови од новонапишани песни на познати рефрени и сл.), токму тогаш, масовноста беше видливо зголемена и мотивот на луѓето да протестираат значајно засилен.

Овде ќе се обидам да направам краток преглед на поголемиот дел од граѓанските иницијативи, движења, спонтани собири, акции и индивидуални постапувања, сите во облик на протести, во кои граѓаните излегуваа на улиците во градовите јавно да го искажат своето несогласување со актуелните политики. Сите овие облици на протестирање ги карактеризираат јасно изразените елементи на перформативност, на кои овој труд го става својот акцент. Со оглед на тоа дека граѓанскиот активизам, кој во почетокот делуваше бледо и хаотично, се разви во многу насоки и опфати многу области, па со тоа листата на движења и иницијативи стануваше сè подолга и

подолга, ќе си допуштам да се задржам само на најдоминантните од нив, во кои елементите на перформативност се најизразени.

1. Плоштад Слобода и Распеани Скопјани

Едно од најзначајните движења кое подоцна се трансформира во НВО е ПЛОШТАД СЛОБОДА, формиран како реакција на владиниот проект „Скопје 2014“, од кој малку подоцна се изнедри хорот РАСПЕАНИ СКОПЈАНИ со серија јавни или снимени на јавни места, настапи. Ад-хок хорот „Распеани скопјани“, создаден по иницијатива на Марко Кабранов, го сочинуваат граѓани кои ги искажуваат своите мислења за општествени прашања преку песна. Првата идеја била секоја сабота да се пее песната „Скопје, радост ти ќе бидеш“. Подоцна идејата се доразвива, овој „Хор на совеста на граѓаните“, како што се нарекува, има и свој диригент со кој се среќаваат трипати неделно и подготвуваат нова песна. Еднаш неделно, на различни локации низ престолнината на Република Македонија, „Распеани Скопјани“ настапуваат јавно, но истовремено снимаат и музички видео-клип, кој потоа го објавуваат на Јутјуб-каналот на активистичката група „Плоштад слобода“. Некои од нивните најпопуларни настапи се изведбата на „Мерцедес Бенз“ за корумпираните попови, „Ламбрџек“ за сечењето на дрворедот на култната дебар-маалска улица „Илинденска“ поради проширување на коловозот, настапот пред МАНУ со песната „Чија си“ и многу други.



Фото: од приватната архива на Хорот

2. Протести по повод убиството на тинејџерот Мартин Нешкоски

Активизмот продолжува со серијата протести **СТОП ЗА ПОЛИЦИСКАТА БРУТАЛНОСТ**, одржани како реакција на смртта на Мартин Нешкоски, симпатизер на партијата на власт, кој во ноќта на прославата на победата на предвремените парламентарни избори е убиен под сомнителни околности. Овој случај имаше своја додатна мистификација и развој со појавувањето на т.н. „бомби на опозицијата“³¹, каде можеше да се види како највисоките репрезенти на власта се обидуваат да ги скријат причините за убиството, да ја искриват вистината и да го заштитат убиецот. Некои од најважните перформативни елементи за време на серијата протести беа: настапот на Распеани Скопјани заедно со присутните демонстранти, на кои им

³¹ Бомбите, како што ги нарече тогашната опозиција, која и ги обелодени пред јавноста, се серија снимени разговори меѓу највисоки функционери на тогашната влада и, делумно, други политичари и претставници на медиумите и судството.

беше поделена песната „Кога те нема“, додека сите седат на асфалтот пред Собранието на РМ; легнувањето на група активисти пред Министерката за внатрешни работи и цела нејзина делегација со кеси врз главите, опколување на Собранието со држење за раце, а потоа паѓање со претходно поделени кеси за ѓубре на главата на улицата во положба на мртвото тело на Мартин Нешкоски, додека активисти ги исцртуваат контурите; носење на торта со форма на исцртаното мртво тело за роденденот на Мартин во мртовечка кола, додека на озвучувањето свира посмртниот марш, - перформанс подготвен од неговиот брат Александар Нешкоски, како и „Антигона“ - перформанс на професионалци и непрофесионалци, одигран во амфитеатралниот простор за Музеј-куката на Мајка Тереза, во режија на Мирослав Петковиќ, во тоа време студент на одделот за Драмски актери на Факултетот за драмски уметности - Скопје.



Фото: Видана Бошкова Мицевска

3. Протести за одбрана на ГТЦ од најавената „барокизација“

Перформативноста продолжува со ГУШКАЊЕТО НА ГТЦ, како одбрана од „барокизацијата“ на неговата фасада, каде што огромен обрач од демонстранти, фатени за раце, го гушкаат еден од најзначајните објекти на модернизмот, кој е исто така на листата за трансформација во квази-барок, додека активистите заедно со нив ја пеат песната „Скопје, радост ти ќе бидеш“;



Фото: Ванчо Џамбаски

4. Фестивалот АКТО и ФРУ - Факултет за работи што не се учат

Во едно од најзначајните движења, со текот на годините се претвора и АКТО фестивалот со седиште во Битола, како дел од активностите на ФРУ; Здружението за култура и уметност ФРУ - Факултет за работи што не се учат, функционира како платформа за проекти од областа на современата култура и уметност, со фокус на продукција на настани чија цел е да создадат критички однос и активно учество на граѓаните во креирањето на јавниот ангажиран политичко-социјален и уметнички дискурс во заедницата. Еден од примерите на употребата на перформансот како облик на општествен активизам, е оној од 2016 година, кој беше изведен на АКТО, а е

Зоја Бузалковска

насловен како КАКВА ВЛАСТ, ТАКВА АРХИТЕКТУРА, во изведба на хрватскиот уметник Бруно Исаковиќ.



Фото: Ванчо Џамбаски

5. АЈДЕ! и ПРОТЕСТИРАМ

Граѓанските движења со текот на времето се умрежуваат едно со друго или се трансформираат, а активистите стануваат дел од повеќе асоцијации. Едно од нив е и Платформата за граѓанска политика АЈДЕ!, со низа перформативни елементи во своите јавни настапи, меѓу кои и носењето маски со лицето на уапсениот новинар Томислав Кежаровски, жртва на политичко прогонство (обвинет за откривање идентитет на заштитен сведок), на протестот во знак на негова поддршка.



Фото: Ванчо Џамбаски

Едно од најголемите движења во изминатите повеќе од две години е движењето ПРОТЕСТИРАМ, кое се оформи сосема спонтано и кое го сочинуваше секој граѓанин кој излегуваше на протестите. Ова движење доби посебно значајни димензии со протестите по повод „бомбите“ на опозицијата, чија кулминација беше протестот на 5. мај 2015 година, протест-реакција на бомбата која се однесуваше на случајот Мартин Нешкоски. Протестот беше прв обид за влегување на толпата граѓани во Владата на РМ и прв од серијата протести со немири, каде полицијата употреби сила и уапси многу од демонстрантите.



Фото: Огнен Теофиловски

6. Перформативните елементи во протестите на Шарената револуција

ШАРЕНАТА РЕВОЛУЦИЈА, пак, во својот почеток беше сочинета од серија протести на граѓани незадоволни од одлуките на власта, кои имаат конкретни барања. Демонстрантите во почетокот го изразуваа својот револт преку гаѓање со камења и со јајца на канцеларијата на Претседателот, како и Министерството за правда, Портата Македонија, Собранието на РМ и Владата на РМ.

Голем дел од криминалите на власта се темелат на проектот „Скопје 2014“ и на изградбата на сосема непотребни споменици, фонтани и други нефункционални градби и објекти во квази-барок стил, изградени со некавалитетни материјали (стиропор), поради што поголемо крадење/перење пари од наводните инвестиции. Потоа тоа се прошири на фасадирање на многу нови објекти, меѓу кои и станбени згради во центарот на Скопје.

Незадоволните граѓани на протестите во почетокот започнуваат со гаѓање на објектите од овој проект со јајца. Потоа, едно од основните разочарувања е што трагата од јајцата е премала и ништо не останува на објектите. Така постепено се доаѓа до идејата, со полнење на балони со најразлични бои да се гаѓаат објектите, во почетокот само оние од проектот „Скопје 2014“, но подоцна и сите оние кои се симбол на криминалите на власта. Балоните стануваат постојана реквизита на секојдневните протести.



Фото: Роберт Атанасовски

Граѓаните се истовремено и актери во перформансот на протестирањето и публика. Реквизитата секојдневно се усложнува - демонстрантите измислуваат чатали, со помош на кои може поточно да се оствари целта и да се дофрли до зацртаниот објект.

Истовремено, се зголемува списокот на објекти кои се цел на овие напади на „шарените“. Шарената револуција, како што првпат ја нарекува новинарката Кристина Узимец во свој прилог, а потоа овој назив почнува постојано да се користи во медиумите, развива

суштинска елаборација на името, зашто е изданок на најразлични структури - во шарената револуција се обединуваат повеќе различни подгрупи на дотогашни протестанти, се поврзуваат повеќе етнички заедници, припадници на лево и десно ориентирани партии, претставници од ЛГБТИ заедницата, полово, образовно и секако поинаку различни граѓани, кои се обединуваат само со една цел - криминалците со фашизоидни идеи кои ја узурпирале партијата, државата, институциите, да си одат од власта и да одговараат за своите постапки. Ова станува некој вид концепт - елаборирана идеја, која понатаму носи нови мизансцени, нови модели на дејствување, маски-грим на лицето, костими - шарени облеку, отпечатени маици, точни маршрути, комбе со кое се превезуваат пластичните пиштоли и пушки - детски играчки како реквизита, со кои се шараат објектите од Скопје 2014 и се означуваат сите институции кои не функционираат, кои се узурпирани и кои се претставници не на народот, туку на криминалците на власт.

Кој сè е партиципиент-актер во перформансот? Од една страна, т.н. командоси (некои од најекспонираните активисти во Шарената револуција) се оние кои фрлаат балони со боја и кои ги гаѓаат институциите, од друга страна, граѓаните навиваат за погодок, скандираат во знак на поддршка за оние кои гаѓаат во целта, пеат песни, формираат кругови со кои оневозможуваат полицијата да се доближи и да ги осуети обидите да се испише порака на улиците и сл. Подоцна, секој од присутните може да се обиде да дофрли со чатал или рачно - балон во боја кон институцијата која на тој протест е цел на напад. Дури се оди дотаму, што граѓаните наместо петиција потпишуваат признанија дека и тие гаѓале со балони и дека делегираат одредени адвокати да ги застапуваат во сите правни процедури понатаму. На овие своевидни петиции, голем е бројот на граѓани кои воопшто не дошле во допир со боја, но потпишуваат во знак на поддршка, земајќи полна одговорност за постапките на другите, зад кои стојат како самите да ги извршиле. Со ова, тие на

некој начин играат улога во која ги вградуваат своите лични ставови. Во текот на движењето по однапред најавената маршрута на насобраните граѓани оди одредена музика, а со развојот на протестите, точно е одредено кои неколку композиции ќе бидат пуштени во времето додека се гаѓа на државните институции.

Во последната фаза од протестирањето, како што барањата на демонстрантите не беа усвоени, протестите се претворија во т.н. ПРОТЕСТИ-ОДБРОЈУВАЊЕ. Шарената револуција ѝ одбројуваше на власта од 9 до 1 со испишување бројки на одредени места во акции на командосите, со поддршка од помала или поголема група граѓани, зависно од потребите, времето на случување или деликатноста на потегот што треба да се изведе. Бројот 1, на пример, беше замислен како колективен перформанс, каде на стотици граѓани, кои на булеварот „Климент Охридски“ го формираа бројот еден им беше поделена реквизита (факли во црвена боја) и во точно одреден момент секој од нив требаше да го запали факелот. Настанот беше фотографиран и сниман од повеќе позиции, вклучително и Водно, за потоа да биде проследен до медиумите. За ваквите акции задолжително беше претходно делење инструкции заради превенирање незгоди и несакани ситуации, со оглед дека се работи со запаливи материи, задавање на точно одреден мизансцен и сл. Настаните ги карактеризираше колективност на чинот и чувство дека со точно одредено дејство се испраќа јасна и недвосмислена порака, до оној кому му е наменета.



Фото: Елена Фиданска

6.1 Боењето на полициската станица како облик на перформативност

Еден издвоен однапред осмислен настап со елементи на перформативност во серијата случувања врзани со Шарената револуција е оној на професорката Мирјана Најчевска, доктор на науки и еден од најголемите експерти за човекови права во РМ. Повикана на распит поради прекршочна пријава за учество во протестите, таа одби да влезе со својата адвокатка (член на тимот на Хелсиншкиот комитет) на распит, а наместо тоа помина низ кордонот кој ја обезбедуваше полициската станица Беко со канистер во рацете и го офарба сидот на влезот на полициската станица. Еден од полицајците се обиде да ја спречи, меѓутоа друг ѝ дозволи да пријде, сосема не очекувајќи го крајниот исход. Потоа таа изјави дека не го

прифаќа обвинението и дека нема намера да плати парична казна по истото.



7. Перформативните елементи во герила акциите

ГЕРИЛА-АКЦИИТЕ започнаа пред Шарената револуција, а подоцна станаа нејзин составен дел и нејзино главно обележје.

Една од најпознатите герила-акции е упадот на активисти од движењето „Протестирам“ на претставата-кабаре „Лизистрата“ во Театар Комедија. Облечени во стилски костими, земени од МОБ со лажно наведена причина со помош на лични контакти, тие влегуваат на претставата и не се запрени од никого. Во моментот кога Лисистрата (ја игра директорката на театарот Јелена Жугиќ, подоцна позната по своето повикување - против демонстрантите на Шарена револуција да се употребат гумени куршуми) од сцената бара публиката да направи селфи со нив, активистите ставаат маски со натпис „протестирам“, кој е отпечатен на повеќе јазици од етничките заедници во државата, а потоа ги оставаат маските на просцениумот и си заминуваат.

Герила акциите беа составен дел и од Шарената револуција.

8. Автономната зона на Студентскиот пленум на УКИМ

Едно од најважните движења во политичките превирања во последните две години од диктатурата беше она на студентите од УКИМ Скопје, кои излегоа на улиците на протести, а потоа го формираа Студентскиот пленум, кој постави свои барања до Ректорот, Министерствата, Владата. Во исчекување на одговорот, студентите ја зазедоа аулата на Филозофскиот факултет и Филолошкиот факултет во Скопје и прогласија АВТОНОМНА ЗОНА. Потоа, таа автономна зона се прошири и на други факултети, меѓу кои Техничките факултети, Факултетот за драмски уметности, Архитектонскиот факултет, а наставата беше прекинувана на Правниот факултет и на Економскиот факултет.

Она што е карактеристично за Автономната зона е дека овде се одржаа многу концерти (студентски, професорски и концерти на рок состави кои свиреа во поддршка на Зоната), испитни претстави, изложби. Голем дел од нив беа со содржина која директно се однесуваше на причините за формирањето на Автономната зона и беа нивна остра критика, коментар или исмевање. Студентите беа поддржани и од граѓаните со донации за што подолго да издржат во своите барања и да ја остварат замислената цел.

Но, своите зачетоци студентските протести ги имаат уште во 2009 година, со движењето СЛОБОДЕН ИНДЕКС, кое настана со затворањето на Студентското радио. Дваесетина студенти од повеќе факултети (меѓу кои и неколкумина од ФДУ) излегоа на платото на УКИМ и со преврзани усти го одржаа т.н. „Тивок протест“ поради замолчувањето на студентскиот глас, по што се формираше „Слободен индекс“. Оваа активност продолжува со неколку „Flash Mob“ интервенции на истото место, со однапред договорени сценарија и поделени улоги, а еден од највпечатливите настапи е оној пред СРЦ „Борис Трајковски“, кога „Слободен индекс“ успева да го

сврти вниманието на медиумите од говорот на Претседателот на државата, кои потоа бараат изјава од активистите.

9. Политички ангажиран театар во овој период

Во овој период, а особено во последните неколку години се појавија и повеќе политички ангажирани театарски претстави, кои директно се впишаа во форми на општествен активизам по своите специфики: претходно споменатата „Антигона“ (изведена од театарски професионалци и непрофесионалци, како дел од протестите за Мартин Нешкоски); „Кој пукаше на 21 октомври“ во МКЦ, во режија на Нина Николиќ; основањето на Театарската трупа ГНЕВ во јуни 2015 година и претставата „Време на забава“ според текстови од четири едночинки на Харолд Пинтер во режија на Зоја Бузалковска, во која беа користени снимки од драматичните случувања за време на протестите и од „бомбите“ на опозицијата - јавно прикажување на снимени телефонски разговори на високи функционери на власта, во кои се откриваат големи криминали и наредени апсења и убиства) и во која се појавува веќе споменуваната Мирјана Најчевска во улогата на Балерината; претставата „Телетабиси“, по текст и режија на Југослав Петровски (директна инспирација од „бомбите“), „Да го поздравиш и да ми го бациш“ во режија на Билјана Радиноска, „SYSTEM ERROR“, претстава на професорите и студентите од ФДУ, по текст на Маја Стевановиќ, во режија на Зоја Бузалковска, премиерно одиграна непосредно пред изборите во декември 2016 година.



Фото: Бранко Аврамовски

Во некои од овие претстави, како што веќе станува јасно, се создаваат екипи составени од театарски професионалци, но и професионалци од други области кои се истовремено и борци за човекови права или експерти од областа. Така, професионалците чиј домен е близок на темата што се обработува (борци за човекови права, правници, економисти, психолози, педагози, криминолози, безбедносни служби и сл.), го „хранат“ перформансот со податоци, знаења, ставови кои се поблиски до реалниот живот и стварноста на која делото се однесува, а професионалците актери, режисери, драмски писатели работат на усовршување на перформативниот аспект, онолку колку што е возможно.



Фото: Сашо Н. Алушевски

Овие претстави сè повеќе ги карактеризира поврзаност на текстовите со актуелните ситуации. Кога се работи за адаптација на веќе постоечки дела од светската драматургија, оваа адаптација оди во насока на актуализација на текстовите. Така на пример, во „Време на забава“, базирана на четири едночинки од Харолд Пинтер, „Планински јазик“ е заменет со „Комуњарски јазик“, со цел придвижување на драмската, и онака актуелна, структура, кон политичките случувања во државата во која се изведува, а додадени се и неколку говори на во тоа време актуелниот премиер на државата, одржани на познати партиски и државни митинзи. Претставата SYSTEM ERROR исто така содржи наслови од весници и интернет портали, кои се менуваат како што се менува стварноста наоколу, а дел од драмската структура стануваат 14-те на Ур - фашизмот според Умберто Еко, за уште повеќе да се заостри реториката, тогаш кога публиката е, на некој начин дел од претставата и станува активен чинител.

Сите досегашни искуства говорат за можност од испитување на нови форми на перформативност кои можат да му дадат дополнителни значења на општествениот активизам. „...Нашата стручност и толкувања можат да бидат од полза и во пошироката арена на јавен дискурс каде изразено театрализираната природа на современиот живот се испитува во теориите и методологиите кои се развиени во нашето поле за анализа на ограничена низа од работи (традиционалните театарски изведби и другите облици на изведувачки уметности), вели Џанел Рајнелт во воведниот збор кон збирката есеи уредена од неа во книгата „Политиката и изведувачките уметности“. (Rajnelt, 2012)

Еден од големите потенцијали во оваа насока е можноста за користење на Форум театарот - театар на угнетените на Аугусто Боал во обидите за спојување на протестите со перформативноста, како и други облици на градење драмски ситуации во документарни околности извадени од театарски контекст, меѓу кои и упад во јавни простори, како и во државни институции, чие преземање е една од целите на протестите.

Театарот на угнетените поаѓа од тезата дека сите човечки суштества се актери (тие дејствуваат) и гледачи (тие опсервираат!) Со оглед на тоа, тие се глед-актери. Во Театарот на угнетените реалноста е покажана не само каква што е, туку исто така и каква што би можела да биде. Тоа е она за кое живееме, - потсетува Боал - да станеме она за кое имаме потенцијал да бидеме. Овој витален елемент ѝ е доверен на креативноста на публиката: гледачите доаѓаат на сцената, заменувајќи се себеси со протагонистот и обидувајќи се да пронајдат остварливи решенија за реални проблеми.

ФОРУМ ТЕАТАРОТ е театарска игра во која проблемот е покажан во една нерешена форма, во која повторно „глед-актерите“ се поканети да сугерираат и да донесат решенија. проблемот е секогаш симптом на угнетување и генерално вклучува видлив угнетувач и протагонист кој е угнетуван. Во неговата изворна форма

и актерите и „глед-актерите“ ќе бидат луѓе кои се жртви на конкретното угнетување; поради тоа, тие се во можност да понудат алтернативни решенија зашто тие самите се лично угнетувани. По едно покажување на сцената, коешто е познато како „модел“ (може да биде и цела претстава), се прикажува повторно забрзано и го следи точно одредениот правец додека некој од публиката не викне „стоп!“, не го заземе местото на протагонистот и не проба да се одбрани од угнетувачите.

Играта е форма на натпревар помеѓу глед-актерите кои се обидуваат да ѝ дадат различен крај на претставата (во кој кругот на угнетување се крши) и актери кои привидно се трудат на сите можни начини да ја доведат претставата до нејзиниот оригинален крај (во кој угнетуваниите се победени, а угнетувачите се победници). Многу различни решенија се донесени преку еден форум - резултатот е извлекување на знаење, тактики и искуства, а во исто време и она што Боал го нарекува „проба за реалноста“. Целта е секогаш да се стимулира дебата (и во форма на дејство, не само зборови), да се понудат алтернативи, да им се овозможи на луѓето „да станат протагонисти на нивните сопствени животи“. (Boal, 2002)

Библиографија:

- Boal, A. 2002. *Games for actors and non-actors*, London and New York: Routledge.
- Citorn, A. Zerbib, D. and Aronson-Lehavi, S. (Eds.), 2014. *Performance Studies in Motion: International Perspectives and Practices in the Twenty-First Century*. New York: Methuen.
- Madison, D. S. 2010. *Acts of Activism: Human Rights as Radical Performance*. New York: Cambridge University Press.
- Rajnelt, Dž. 2012. *Politika i izvođačke umetnosti (Zbirka eseja)*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti i Studio- laboratorija izvođačkih umetnosti.

**THE PERFORMATIVITY OF DOCUMENTARY THEATRE:
BORIS LIJEŠEVIĆ'S PLAY *PLODNI DANI* (*FERTILE DAYS*)**

Over the past two decades, theatre practitioners across Europe and beyond have turned to documentary modes of playwriting and performance-making to confront new socio-political realities. This has led to a vast range of performance styles, ways of working and modes of intervention in varied sites of theatrical production. As a form of documentary theatre verbatim aims at what is understood as a true and authentic presentation of problems within the public sphere, which are, inevitably, reflected in private lives of ordinary people.

The paper focuses on Boris Liješević's play *Plodni dani* (*Fertile Days*) that was staged in Atelje 212 (17th March 2012) which has for the first time problematized the subject of marital sterility on stage and the battle of couples who cannot achieve parenthood through their offspring. This paper explores the viability and resonance of various performative strategies specific to documentary/verbatim modes.

Key words: documentary theatre, performativity, verbatim, *Plodni dani* (*Fertile Days*)

The need of the author to dramatize certain aspects or circumstances in society which are directly related to the community are a challenge to the directors who contribute in creating the scene of documentary theatre and using verbatim techniques.

Verbatim theatre has stood out as one of the current trends in theatre, judging by the production in the region (the Western Balkans). As a form of documentary theatre verbatim aims at what is understood as a true and authentic presentation of problems of a social community, which are, inevitably, reflected on the private lives of real people.

In the essay *The Politics of Discourse: Performativity meets Theatricality*, Janelle Reinelt deals with terms: *mises en scène*, performance, performative and performativity. From the initial separation of those phrases, at the end of the essay they begin to interchangeably overlap. She states:

And by aligning theatre studies with other disciplines under the rubric of Cultural Studies, the comparativist work that has emerged opened a political project that made sex, gender, race, and class central analytic categories of the new “performative studies”. “Performance” has come to signify an insistence on a more inclusive set of practices: many from those of unheard, repressed or overlooked voices. (Reinelt, 2002 : 205)

The play *Plodni dani*³² problematizes the subject of marital infertility and the precarious battle of couples for offspring. These are couples which cannot have a child by natural conception. The intimate and sensitive story of every individual who is dealing with the problem of infertility and unachieved parenthood is one of the subject that has been talked about lately and which has been until recently rather evaded. Due to its intimate nature, nosiness of the community and the uneasiness they cause, questions about that subject were often left unanswered.

³² Play *Plodni dani*; text: Boris Liješević and Jelena Kislovski Liješević, director: Boris Liješević, dramatists: Branko Dimitrijević and Fedor Šili, costume designer: Mina Ilić, composer, song author: Aleksandar Kostić, assistant directors: Aleksandra Jelić and Filip Subotić, text collaborator: Bogdan Španjević, organizer: Nevena Vučković, actors: Isidora Minić, Milena Predić, Radmila Tomović, Branka Šelić, Milca Mihajlović, Nebojša Ilić, Bojan Žirović. Co-Production Atelje 212 (Beograd) and Cultural Centre Pančevo, premier: 17th March 2012, Belgrade and 19th March 2012, Pančevo.

„People are silent about that, for some reason they are ashamed – they are not ashamed to have a bad tooth, but they are ashamed that they cannot conceive a child.“ (Liješević, Kislovski: 1)

According to data which was presented by the authorial pair Jelena Kislovski Liješević and Boris Liješević “statistics show that between 400.000 and 600.000 people in Serbia have this problem, which is in other words a big city”. (Kislovski Liješević, Bilten: 11). Therefore, around 300.000 couples in Serbia have a problem to produce offspring and battle with infertility, from which 1/5 is made up of candidates for in vitro fertilisation where they see an opportunity to achieve parenthood³³. However, marital infertility is not only a problem in Serbia, but a universal problem in other countries, especially western ones. Infertility is in fact a disease of the modern times and emerges due to our way of life, bad living habits, environmental pollution, people entering marriage and deciding on parenthood later in life, when the chances to conceive are decreased, and being exposed to stress, which has become an imperative of modern life. Numerous complex psychological, physiological and emotional factors play a part in the ability to conceive, where the subject was used by Liješevićs to confront the problem through theatre. The play is meant to be composed of true stories, by real people.

Awarded and successful in the realistic director process in dramatic theatrical expression, and in spite of good critiques, Liješević had a necessity to stop with that kind of theatre. Klaus Pohl's text for *Waiting Room Germany* was decisive for Liješević's encounter with challenges of documentary theatre and the verbatim technique.

The introduction of the book *Verbatim Verbatim: Contemporary Documentary Theatre* by authors Will Hammond and Dan Steward is made up of conversations with Alecky Blythe, writer/director; David Hare, writer; Nicolas Kent, director; Richard Norton-Taylor, writer/journalist; Max Stafford-Clark, producer; Robin Soans, writer/actor starts off with

³³ Data taken from article “Velika šansa za roditeljstvo“, Lepa i Srećna/“Big chance for parenthood”, Beautiful and Happy, July 2017, p. 94.

Einstein's observation: "The secret to creativity is knowing how to hide your sources".

Instead of adapting and reshaping observations and experiences from real life in some fictional situation, verbatim drama essentially has its sources in people's real life. There also arises a need of the author to dramatize a certain aspect or state in society that concerns the community.

The term *verbatim* refers to the origins of the text spoken in the play. The words of real people are recorded or transcribed by a dramatist during an interview or research process, or are appropriated from existing records such as the transcripts of an official enquiry. They are then edited, arranged or re-contextualized to form a dramatic presentation, in which actors take on the characters of the real individuals whose words are being used. (Hammond, Will; Steward, Dan: *Verbatim*, *Verbatim*:9)

The play *Fertile Days* is not Boris Liješević's first encounter with the verbatim technique. Like Robin Soans and other writers inspired by Klaus Pohl's piece *Waiting Room Germany* (1994), Liješević explores techniques of verbatim theatre and stages the first verbatim play in Serbia, *Čekaonica*³⁴. Pohl's *Waiting Room* talks about Germany in the transitional period and the anticipation of a better future for their citizens, five years after the fall of the Berlin Wall. This German writer, actor and director was hired by *Der Spiegel* in 1994 to conduct a survey and canvass the spirit of German citizens after the unification. From a score of interviews with real people, which were later published in the *Spiegel*, Pohl used the recorded material from the monologues of citizens to shape a drama piece. The English *Waiting Room* – Robin Soans's *Across the Divide* – deals with the circumstances and political climate in Britain at the end of John Major's government. Liješević, inspired by Pohl's piece and the situation that overwhelmingly resembled the circumstances in Serbia, in which the

³⁴ *Waiting Room*, playwright: Boris Liješević, Branko Dimitrijević; director: Boris Liješević; dramatist: Branko Dimitrijević; actors: Branka Šelić, Nebojša Ilić, Bojan Žirović, Jelena Trkulja; costume and set designer: Mina Ilić, composer: Aleksandar Kostić. Co-Production Atelje 212, Belgrade and Cultural Centre Pančevo, premier: 23rd January 2010 in Atelje 212.

events from the fall of the Berlin Wall were also reflected, and ten years after the ousting of Slobodan Milošević from government, in 2010, decides to write his own Serbian Waiting Room. Through Pohl's model, Liješević carries out his own research, interviews citizens of Serbia about their experience from the changes that have occurred and how those changes affect their lives. Liješević, through the stories of seven characters-narrators follows life in Serbia during the time Slobodan Milošević was in power and then in the so-called post-Milošević period. The intention was to show the state of society that spanned from socialism that was declining with the collapse of Yugoslavia and continued to collapse in Serbia, and the shift to a new system that was imposed in the guise of a neoliberal concept of society and capitalism based on constant exploitation of man/worker and creation of a common fear of losing a job. Having been stuck in that transitional period for many years, under constant pressure and different fears where the one of losing a job was the biggest, brought about total instability and insecurity, as well as disorientation.

Liješević's second encounter with verbatim is a play that examines the dynamics of society, patriarchal relations, discrimination of achieving human rights, corruption, and deals with one issue that was not problematized on stage. This layered play is proof that different subject can be problematized with verbatim technique, where artistic and aesthetic criteria can be upheld.

The innovative adventure of verbatim and the fresh creative energy which is emitted between the director and actors in the work process present a need of the artist to directly dramatize truth on stage, but through theatre express the pressing intimate and social issues, directly, head-on, without hiding behind imaginary characters.

By gathering material from the internet forum "Cradle" which is devoted to couples who cannot have children and with interviews published with members of that forums, Jelena Kislovski Liješević and Boris Liješević decide „to make a theatrical play from all the agony

through which people who are battling infertility are going through“ (Liješević- Kislovski, 2010: 2). They have shaped the text based on gathered material on the forum and by speaking to the authors, members of the forum. The confessions of real, live people who had gathered on the forum was to be made into a theatrical piece. For that feat it was necessary to collect approval/rights/permission from those people to show their intimate stories. With the help of the dramatist duo Šili-Dimitrijević, 700 pages of gathered material was to be reduced to a reasonable number of pages for the play not to be too long. The final text³⁵ has 80 pages. The gathered documentary material from an internet platform was to be adapted to a drama form. In the words of one dramatist from the play – Fedor Šili, taken from the program of *Fertile Days*, “to adapt confessions from a forum into a theatrical language, but to keep their authenticity, was honestly an interesting and exciting process.” It is not infrequent for playwrights to „gather“ and write down sentences during the day and for them to be found in their pieces.

A prolific Italian writer from the 18th century Carlo Goldoni, famous Russian drama writer Chekhov and many other authors have done that; they wrote replies based on real uttered sentences, thus creating characters and dramatic situations which resemble everyday life.

The uniqueness of this text is that it takes place on an online forum, meaning in virtual space, where experiences are exchanged, advice given, dilemmas solved and meetings arranged. On the other hand every character from the virtual world has its own real private life, so changes in the virtual and real world are interchangeably happening in the drama. The text could be split into four parts where each part fits one phase in the journey of having a child. After correspondence between Boris and the female and male moderator of the forum and emphasising the importance and role of the internet and new technologies in solving this problem in which the female moderator states: “[...] since I am aware that without the

³⁵ For the need of this research the text *Fertile Days* is used from the Archives of Atelje 212.

internet we probably wouldn't have had a child." (Liješević, Kislovski, 2010:1), as well as the internet as space for achieving communication and its effect on human relations. In the first part we meet nine characters who begin their stories. They are the forum administrator (Admin), Kristina, Melissa, Cvjela, Neša, Mila, Maturina, Melissa's husband and Neša's wife. For two couples on the forum both partners appear, therefore we have seven stories and seven actors on stage (five female and two male) from the nine characters. In the list of characters are not real names of women and men whose stories are presented, nor are their nicknames which they used on the forum revealed. In the second part of the text we see how the steps for in vitro fertilization were initiated by some couples (Melissa), while other couples amidst bureaucratic-administrative procedures, legal obstacles and financial issues are trying to find a solution to overcome "places of stumble" on the way to having a child (Cvjela). The third part provides a solution to one part of the story, some stories have a happy ending – pregnancy (Mila). The fourth part, which could be a form of the play's epilogue implies that amidst many unsuccessful attempts of in vitro fertilization for attaining impetus for parenthood that there is another way, which is adopting a child (Admin).

After a decade of trying naturally to become a mother, Kristina, who lives with her husband in America, reveals the strong desire for parenthood which turns into envy towards those that have children (a family with three children who cross the road), and which is heightened by the fact that these are relatives (nieces):

Which was worse...
"I just called mom over Skype.
Vesna was there
My niece,
She is pregnant, but
She didn't get married
I mean poor her...
What is she going to do without a husband.

It is not a good situation
Her sister Jasna
Is my age.
We are two months apart.
She just got married.)
“Vesna wow!!!”
Then she asks me
“When are you coming to Croatia?”
I say
“Maybe I come for the baptism.”
I think about her face.
She tells me
“You mean Jasna’s?”
She was also pregnant,
But my mom didn’t want to tell me
That she is pregnant that...since she knew...
But she should have...
She was supposed to give birth in a month.
I mean...I don’t know

That she will have children
And I won’t
Or that they kept it a secret from me.
Not to hurt me.
I hung up the phone
And went to wait in the bathroom.”

(Liješević, Kislovski, 2010: 18-19)

The song which accompanies Kristina’s confession is great and serves as a Brechtian comment in relation to the plot, which has a *Verfremdungseffekt* role in distancing from the character.

Cvjela wants to have a free in vitro fertilization through state institutions. Due to an administrative error between the Health Care Fund and the hospital, the couple doesn’t succeed in achieving parenthood. We see the problem of corruption in Cvjela’s story with the committee for issuing free in vitro fertilization procedures, where Melissa advises her:

“Roll up 300 euros and you pass the committee without a problem...”
(Liješević, Kislovski, 2010: 30)

After a decade of attempting to conceive naturally, Melissa and her husband Takki Medab decide to try in vitro fertilization. Thanks to the scientific achievements in the field of treating infertility, they become parents after the first attempt. The role of the employer is emphasised in this story through their silent disapproval and a lack of support.

Neša and Marija's story unfolds the problem of male infertility. Due to a lack of sperm cells, and having in mind that Serbia doesn't have a sperm bank, while the law doesn't permit their import, the couple (Neša and his wife) is compelled to have the fertilization done abroad (in Denmark). This, for our standard, highly expensive treatment, forces Neša's father in order to have a descendent to relinquish 52 trees from his forest.

For a high number of unsuccessful attempts at in vitro fertilization, Maturina informs members of the forum. While the institutions provide her assistance and offer her the possibility of parenthood, nature does not agree.

After a good diagnosis and proper treatment, after a score of wrong diagnosis, one of the lucky characters who becomes pregnant after the first attempt at in vitro fertilization is Mila. With unwavering support from family and friends, she achieves parenthood. The administrator wants to have a child through in vitro fertilization, where he doesn't want to give up on parenthood and even tries miraculous vine from Saint Simeon Mirotocivi from Hilandar, but in the end decides on adoption. The bureaucratic-administrative procedures and committees which decide on this issue are shown as another stressful process and period for the couples. In spite of all the drawbacks, the administrator and his wife become parents by way of adoption.

By taking place in a virtual space of an internet forum, in this text every character enters the forum platform with a nickname, behind which is an identity of a real person. This implies that personal characteristics of

an individual stay left out, where the focus is put on the actual problem of marital infertility and the attempt at the role of parenthood. The characters are from different places, even continents. The stories of women from ex-Yugoslavia who live in USA, Croatia, Montenegro, Serbia and Italy are told in the play. They are united by a common internet platform, coherence of the language with which they communicate and the common problem they have. Each character brings forth their confession, while in some instances discussion unfold where numerous characters take part. Thus in some parts a monologue form shifts into a polylogue. The characters, as is the practice on internet forums, are not clearly profiled and their deep and psychological characteristics are left out. From the testimonies it is easy to infer the intelligence of the characters, level of education, language culture, fears, desires, longings and the essential problem which occupies them. The Brechtian narrative structure of the text, the constant changes in actors' roles, songs, frequent changes in the models of communication (shift from direct to indirect speech), leave the viewer with room for their own imagination. Liješević has with this director's concept, having adjusted the scenography and focusing on the actor's play and words said on stage depicted the essence of theatrical expression which is rooted at the relation between the actor and the audience.

In a chamber theatre atmosphere of a small stage, the audience circles the stage and is seated on the same chairs that are later found on stage, except one office chair which symbolically represents the entrance and exit of a character into the virtual space of a forum platform. The chairs are not on stage at the beginning of the play and their numbers change during the course of the play, where they symbolize the presence of characters on an online platform. After the administrator symbolically opens the forum, the other characters follow. The actors change roles depending on the story, where everything is constructed to make it seem that these stories are happening to the audience as well. The audience members are on stage, while the actors in some parts sit in the audience,

thus eliminating the boundary of the stage. With devoted acting and strong suggestiveness, the elimination of a boundary between the audience and actors in certain scenes provokes a real catharsis, strong emotions and tears on the faces of audience members.

The need to speak about this subject openly, through the confessions of characters and personal experiences on stage arouses many different feelings. The pain of knowing the impossibility to become a parent, envy, shame, fears, humiliation, anticipation, complicated and demanding analysis, attempts, repeating the procedure for in vitro fertilization, waiting for results, uncertainty, hope, betrayed expectations, helplessness, joy.

The problem of infertility is followed on the personal level, but also in a social, health, political and economic context. Haven't all those levels contributed in creating the problem? Haven't we as a society entered the waiting room for fertile days? One of the characters (Melissa's husband), while the wife is resting writes:

What has changed so much
From a time not long ago
When women gave birth
To even 10 children,
On fields, in barns...
That was all normal.
What are we doing now?
In fact in what kind of time are we living?
And I ask if it will ever be better?
We can't have a baby.
Our whole life is dedicated to reproducing.

(Liješević, Kislovski, 2010:)

The will power of every character – examinee, leaves these stories open with the hope of an optimistic closure. In fact the text is titled as a prayer: it starts with *Lord, Have Mercy*. The power of joint prayer and its healing power offer a hope for making wishes come true. The miraculous

power of words in a prayer, which act like emissaries of our thoughts and make a perfect form of communication. Inside this prayer of modern couples, there is a virtual platform of a forum, and individual “prayers” gathered into one collective prayer of couples. The text is structured into a symmetric-cyclic structure, where each story is given the same amount of space. Under the title *Lord, Have Mercy*, the story begins with the Administrator, the platform creator, and ends with his child adoption. Inside that story are the stories of characters that have got to know each other on the forum.

The play brings to light the problem of infertility and the inability of reaching parenthood, which is caused, by looking at the characters who have expressed their opinions on the forum, by unemployment, inhumane approach of the employer towards the women that are starting the process of in vitro fertilization, the lack of financial resources for in vitro fertilization, calculation of clinics if the process is unsuccessful – they don’t want bad statistics, cost effectiveness – you pay for three fertilizations. Unhealthy environment can imply and ecologically unhealthy environment especially after the bombing of Serbia in 1999, but also the surroundings, often primitive, that ask uncomfortable questions and stigmatize women that cannot have children. In the ethical context there are also dilemmas that individuals face such as donating eggs, sperm banks from unknown donors, surrogate mothers and other problems of the modern times.

In a creative adventure of verbatim and a fresh creative energy that is emitted between the director and the actors during the work process on the play, which represents authentic social issues that are reflected on people’s private lives, the emphasis is placed on the actors’ performance which will exhibit the personalities and the pulse of real people. The performativity and representation is anti-naturalistic, when having in mind the quick and constant shift in the actors’ roles. On the other hand the actors are total immersed into their role of characters they play, real people whose stories are presented on the internet platform, whereas they are abruptly stopped

with Brechtian anti-illusionary devices such as songs. The songs break up the act on stage in very intense and heavy emotional moments that the characters-narrators are going through, playing the roles completely realistically. The songs are a kind of ironic drift from those difficulties.

Internet communication has certainly become one of the most current issues, since we live in time of revolution and mark its influence on whole society. Scarcity, speed, intimacy, presence of jargon, vulgarisms, abbreviations, multiple typing errors and spelling mistakes represent some of the features of this type of communication. The following statement bears a witness to the specificity of acting based on the text written by real people on forum, facing a documentary material written on forum and statements which are deeply intimate, fears and expectations:

Branka Šelić spoke on the specific nature of working on documentary material. She had always asked herself if she, and in which way, had a right to act out someone's most intimate story. This work meant a lot to her, since it dealt with an issue that she was not well acquainted with and had only a slim knowledge about. She developed a sympathy for those people and their problems. (Čamber, 2012:12)

Actor Nebojša Ilić speaks of the people who, by using "conversational language", unknowingly create a dramatic text, of the profundity of meaning hidden behind a punctuation mark of ellipsis. Ilić stated when answering questions at a round table at the 57th Sterija's Theatre Festival that for "him it was a precious insight into what happens to an individual, that he can get away slightly from his own problem, and when it is tough that he can be funny to himself. That is trait of the strong who fight for themselves and for what they want. We always rather identify with fighters than those that always whine. What is characteristic for an actor's job on documentary material is that it eases the work. The structure of a sentence that someone has typed or said on the internet has three nicely arranged points. The people become great writers due to their spontaneity." (Čamber, 2012:12)

Performing this play can serve as group therapy for society, but it also has a deep emotional meaning not only for the couples that have been through this process or are in the midst of it. In the words of Robert Soans, “The audience becomes a key, if silent, character in the performance.” (Hamond & Steward, 2008 :21). The essential verbatim theatre represents a group of actors who sit on chairs and address the audience by telling stories. The characters confess their problems which the public knows about or are also dealing with them as well. With the acknowledgement that it is documentary material, the audience accepts the confessional tone of the characters and a certain trust is built between the actors and audience members. Thus the audience is enthralled into the story and accept the role of a witness to some events.

In an essay in the “Politics of Discourse: Performativity Meets Theatricality” prof. Janelle Reinelt states that for the consumers of theatre experiences, as well as makers of theatre, the structure of performativity seems to be essential. Further in the text, Reinelt, referring to Robert Weimann’s text “Post Modernity and Representation: Issues of Authority, Power, Performativity” in *New Literary History* where he talks about the competency of the audience in the new information age where we can be concerned due to the “deficit of authority and legitimacy in the side of those who would use presentation in relation to their own foundation.” (959) states:

Concluding that changing conditions of authorship and reception need constant examination in order to avoid the premature acceptance of the foreclosure of invention and creativity, he suggests that the challenge of our postmodern moment is to examine the resilience of authority in representation, and the conflict that inevitably marks it. (Reinelt, 2002: 213)

Although the rise of documentary pieces during the last decade of the 20th century was a significant emersion, the advent of verbatim as a subcategory of documentary in a way brings theatre closer to journalism. In both cases (journalism and theatre) there is a quest for interesting and

unusual stories that will intrigue the audience. The way the stories will be shaped and presented in both media depend on a host of factors, among others the author's world view and ideology. While newspaper texts and those that are published by mass media will be drowned in a sea of media messages and sensations, the stories that are put forth by verbatim theatre are shaped in the form of a theatrical piece and actors are directly addressing the audience. This way theatre plays stand out from a host of stories and messages, where they establish an intimate bond by making the audience face individual true stories of real people. The confessional tone, which is dominant, builds a relationship of trust between the audience member and the character. With the play *Fertile Days*, Liješević went a step further and put on a play with the intimate stories of couples faced with infertility and impossibility of procreating and making their own family. This seemingly intimate subject that could only interest people with those problems essentially speaks about the complexity of social relations and the complex relationship between an individual and community where they live.

Bibliography:

- Balić, Zvezdana. "Može li se ljubav voditi po receptu?". Bilten br.6, pp. 13. Novi Sad. 57. Sterijino pozorije. (editors) Hammond, Will. Steward, Dan. 2008. *Verbatim Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*. London. Oberon.
- Liješević, Boris. Dimitrijević, Branko. 2010. *Čekaonica*: inspirisano komadom Klausa Pola *Waiting Room Germany*. Pančevo. Kulturni centar Pančeva.
- Liješević, Boris. Liješević-Kislovski, Jelena. 2010. Plodni dani. (manuskript) Beograd. Atelje 212.
- Miletić, Snežana. 2012. "Čekaonica za plač koji ozaruje lice". Bilten br.6, pp 7. Novi Sad. 57. Sterijino pozorije. *Programme book of the play Plodni dani*. 2012. Beograd. Pančevo. Atelje 212, Kulturni centar Pančevo.
- Reinelt, Janelle G. 2002. "The Politics of Discourse: Performativity meets Theatricality". *Sub Stance*, Issue 98/99, pp.201–215. University of Wisconsin Press.
- Selin, Smiljka. 2012. "Šta još čekate" (interview with project authors). Bilten br.6, pp. 6. Novi Sad. 57. Sterijino pozorije.
- Stanimirović, Vesna. 2017. "Velika šansa za roditeljstvo". *Lepa & Srećna*, juli, pp.94–95