



УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ – СКОПЈЕ
ФАКУЛТЕТ ЗА ДРАМСКИ УМЕТНОСТИ – СКОПЈЕ

**ФУНКЦИЈАТА НА КОСТИМОТ ВО
МАКЕДОНСКАТА ТЕАТАРСКА ПРОДУКЦИЈА
ПОМЕЃУ 1950 И 1985 ГОДИНА**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

МЕНТОР: проф. д-р Јелена ЛУЖИНА	КАНДИДАТ: м-р Ивана ЈАРЧЕВСКА
---	---

СКОПЈЕ

2013

Функцијата на костимот во македонската театарска продукција помеѓу 1950 и 1985 година – докторска дисертација

докторска дисертација

**ФУНКЦИЈАТА НА КОСТИМОТ ВО МАКЕДОНСКАТА
ТЕАТАРСКА ПРОДУКЦИЈА ПОМЕЃУ 1950 И 1985 ГОДИНА**

СОДРЖИНА

1. ВОВЕД.....	5
<i>1. 1. Повод или причина за да се анализира македонската театарска костимографија, извори и иницијативи.....</i>	<i>5</i>
<i>1. 2. Научно-методолошки инструментариум (историографски, естетички, херменевтички, и пред сè, театролошки)</i>	<i>9</i>
<i>1. 3. Основни поими: актер, естетика, костим, модни додатоци и декорации, облека, стил, театар и функција.....</i>	<i>11</i>
2. ПРВ ДЕЛ: ПОСТАВУВАЊЕ НА ТЕОРИЈА.....	13
<i>2. 1. Целта на поставувањето на теоријата.....</i>	<i>13</i>
<i>2. 2. Предмет на истражувањето.....</i>	<i>15</i>
<i>2. 2. 1. Театарска претстава – Знаци во театарот.....</i>	<i>18</i>
<i>2. 2. 2. Сценски костим.....</i>	<i>21</i>
<i>2. 3. Теориско-методолошки пристап (поставување на теоријата на основните поими).....</i>	<i>25</i>
<i>2. 3. 1. Функцијата на сценскиот костим.....</i>	<i>27</i>
<i>2.3.2. Основни детерминации на клучните термини.....</i>	<i>30</i>
<i>2. 4. Теориско-методолошки пристап (реконструкцијата и анализата како основни методологии на работа).....</i>	<i>34</i>
<i>2. 4. 1. Извори за реконструкција.....</i>	<i>34</i>
<i>2. 4. 2. Извори за реконструкција на македонската театарска костимографија.....</i>	<i>35</i>
3. ВТОР ДЕЛ: ПОЈАВАТА НА ТЕАТАРСКАТА КОСТИМОГРАФИЈА И ДИСЦИПЛИНИТЕ КОМПЛЕМЕНТАРНИ НА НЕА (РЕКОНСТРУКЦИЈА И ХРОНОЛОГИЈА)	37
<i>3. 1. Сценскиот костим низ историјата, или обид за реконструкција на појавите и клучните фактори, карактеристики и автори на театарска костимографија низ историјата.....</i>	<i>37</i>
<i>3. 2. Реконструкција на временскиот, општествениот и културниот контекст.....</i>	<i>43</i>
<i>3.3.3. Развој на театрите во Македонија.....</i>	<i>46</i>
4. ТРЕТ ДЕЛ: КОСТИМОГРАФИЈАТА ВО МАКЕДОНСКАТА ТЕАТАРСКА ПРОДУКЦИЈА ПОМЕЃУ 1950 И 1985 ГОДИНА.....	53
<i>4.1. Костимографијата во македонската театарска продукција од крајот на 19. век до 1945 година.....</i>	<i>53</i>
<i>4. 1. 1. Костимографијата кај патувачките театри.....</i>	<i>54</i>
<i>4.1. 2. Костимографијата во Народно позориште, Скопје (1913 – 1940).....</i>	<i>55</i>
<i>4. 1. 3. Костимографијата во Народен театар, Скопје (1941 – 1944).....</i>	<i>60</i>
<i>4. 2. Развојот на костимографијата во македонската театарска продукција помеѓу 1945 и 1985 година.....</i>	<i>67</i>

4.2.1. Костимографијата во македонската театарска продукција помеѓу 1945 и 1950 година.....	73
4.2.2. Костимографијата во македонската театарска продукција помеѓу 1950 и 1958 година.....	84
4.2.3. Костимографијата во драмската продукција помеѓу 1958 и 1962 година.....	103
4.2.4. Костимографијата во драмската продукција во шеесеттите години.....	122
4.2.5. Костимографијата во драмската продукција од 1970 до 1985 година.....	138
4.2.6. Развојот на костимографијата во оперската продукција помеѓу 1950 и 1985 година.....	156
4.2.7. Развојот на костимографијата во балетската продукција помеѓу 1950 и 1985 година.....	160
4.2.8. Костимографијата во македонската театарска продукција третирана преку развојот на македонската драмска книжевност.....	165
4.2.9. Костимот како иконичен знак на актерот.....	178

5. ЧЕТВРТИ ДЕЛ: АНАЛИЗА НА ДОМИНАНТНИТЕ АВТОРСКИ ПОЕТИКИ.....184

5. 2. Листа на костимографи и останати изведувачи на театарски костими.....	187
5. 3. Анализа на поетиките на одбраните костимографи.....	190
5.3. 1. Мира Глишиќ.....	190
5.3.2. Ванда Павелиќ-Вајнерт.....	193
5.3. 3. Ана Петрова.....	194
5.3. 4. Сотир Наумовски.....	196
5.3. 5. Рада Петрова-Малкиќ.....	200
5.3. 6. Јелена Патрногиќ.....	204
5.3. 7. Ѓорѓи Здравев.....	207
5.3. 8. Елена Дончева.....	209

6. ЗАКЛУЧОК: Функцијата на костимот во македонската театарска продукција помеѓу 1950 и 1985 година.....214

7. БИБЛИОГРАФИЈА.....220

1. ВОВЕД

1. 1. Повод или причина за да се анализира македонската театарска костимографија, извори и иницијативи;

Предмет на истражување, проучување и дефинирање на оваа докторска дисертација е **функцијата на костимот во македонската театарска продукција помеѓу 1950 и 1985 година.**

Целта на дисертацијата е да покаже и докаже дека, во македонската театарска продукција, костимографијата е неизоставен дел од театарската претстава кој толкува, реконструира и влијае на целосната поставка. Тоа ќе се покаже и докаже преку теориска експликација на развојот на костимографијата и естетиката на неколку автори.

Истражувањето се врши според компаративниот и интердисциплинарниот метод и теориско-методолошка, примарно театролошка, елаборација. Се пристапува најпрво кон теориско дефинирање и елаборирање на проблематиката каде е детерминирана основната проблематика на истражувањето (костимографијата, костимот и неговата функција), за потоа да се пристапи кон развојот на костимографијата, преку реконструкција на претходно селектирани претстави и анализа на костимографските дела. Потоа се пристапува кон анализа на одделни костимографски поетики, со кои се детектирани карактеристиките на костимографијата во истражениот период.

Костимографијата е еден од клучните елементи во театарската продукција. Во Македонија, костимографијата како професионална дисциплина, потпишана од именуван костимограф, се јавува во втората половина на четриесеттите години на 20. век, кога се создава македонскиот театар, како национална институција со своја репертоарска практика. Според македонската современа театрологија, ова се смета за исклучителен феномен, кој бара и треба да се истражува. Дисертацијата е насочена кон истражување на примарната и секундарната театрографска граѓа поврзана со македонската театарска костимографија, со цел да понуди/направи анализа на нејзиниот развој. Тој претставува обид за периодизација и прецизна

детерминација на клучните визуелни и естетички начела врз кои се заснова костимографијата, нејзините клучни решенија, промени и употреба.

Клучните топови на оваа докторска дисертација се поставувањето на теориската рамка; пренесувањето, систематизирањето и анализирањето на театрографскиот материјал; анализата и интерпретацијата на костимографските решенија и естетики и конечната дефиниција за тоа каква е функцијата на костимот во македонската театарска продукција помеѓу 1950 и 1985 година се.

Дисертацијата има за цел да ја определи функцијата на костимот во македонската театарска продукција помеѓу 1950 и 1985 година; да ги определат фазите во развојот на костимографија, поврзувајќи ги со факторите кои доведуваат до нив и условите во кои таа се развива; и да ги утврди одделните забележителни костимографски поетски и нивниот авторски придонес кон комплементарноста на сценското уметничко дело. Тоа ќе овозможи да се елаборира функцијата на театарскиот костим, аплицирана преку реконструирани претстави и да се дефинираат авторските поетски на истражените костимографи.

Поради тоа, дисертацијата е насочена кон реконструкција на театарските претстави преку однапред селектирани костимографски решенија. Анализата на костимографијата е направена врз основа на селектираните и анализирани поетските на неколку костимографи, кои работат на сцените на професионалните театри во Македонија. Од реконструкцијата и анализата на овие костимографи и нивните селектирани костимографски решенија се детектираат начинот на работа и функцијата на костимот. За анализата да биде попрецизна, во целост се истражени оние костимографите, кои според проучувањата на современата македонска театрологија даваат најголем придонес во создавањето на театарската претстава. Реконструирани и анализирани се осум костимографски естетики:

- *Мира Глишиќ*
- *Ванда Павелиќ-Вајнерт*
- *Ана Петрова*
- *Сотир Наумовски*
- *Рада Петрова-Малкиќ*
- *Јелена Патрногиќ*
- *Ѓорѓи Здравев*
- *Елена Дончева*

За театарскиот костим во Македонија е пишувано многу малку. Иако во современите театролошки анализи, театарскиот костим се смета за еден од основните носители на значењето на театарската претстава, костимографот за важен член од авторскиот тим, а костимографијата за неизоставен дел од анализата на сцената, историјата на македонската костимографија денес, во голем дел, не е истражена, било да станува збор за различните временски периоди од костимографијата или за различните авторски естетики. Иако хроничарите, критичарите и теоретичарите вршат истражувања и анализи на театарските претстави, ретко кога се реконструира и анализира костимографијата за дадената драмска, оперска или балетска претстава. Најчесто тоа се повторувачки реченици или делови од реченици, на крајот на рецензиите/текстовите, во кои само навидум се споменува костимот:

„...костимографските решенија се во склад со режисерските интенции ...“

„...костимот на ... е во склад со претставата...“

„... забележителни се и костимите на ...“

„...придонес во квалитетот на претставата дадоа и костимите ...“

„...во претставата доста впечатливи беа и костимите...“

„...сцената, како и костимите, е во прилог на претставата....“

За потребите на дисертацијата направени се повеќе истражувања со цел собирање на потребниот материјал, а е искористен и оној што веќе е архивиран, при што тој е селектиран и обработен. Поради спецификата и комплексноста на костимографската уметност, македонската театрологија, и македонскиот театар воопшто, имаат потреба од ваков труд, затоа што досега нема студија, која за предмет на проучување ја има самата оваа област. Досега истражување и презентирање на костимографската уметност во Македонија е направено во склопот на неколку изданија. Тука спаѓаат *Театарот на почвата на Македонија XX век* (2007), дел од мегапроектот *Историјата на културата во Македонија*, во издание на *Македонската академија на науки и уметности*, каде е направена анализа на неколку авторски костимографски поетики; електронската енциклопедија *Театарот на македонската почва* (2002), во издание на *Институтот за театрологија при Факултетот за драмски уметности*, каде е поместена листа на селектирани костимографи со нивни кратки биографии и реализирани дела; зборниците на

трудови од симпозиумите одржани во рамките на *македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернотрински“*, Прилеп, во периодот помеѓу 1997 и 2000 година. Периодично, како дел од теориите и истражувањата за македонскиот театар, во неколку изданија, исто така, е напомената и делумно анализирана и костимографијата.

Театарската претстава, како нужно врзана за времето и просторот во кој се одржува, постои единствено во времето во кое се одигрува. Поради тоа, нејзината анализа и реконструкција е врзана единствено со фотографии и/или снимки. Ако реконструкцијата на една театарска претстава подразбира пресоздавање на истата врз основа на овие артефакти, на извесен начин, нејзината реконструкција, во поглед на костимографијата, е додатно отежната. Имено, „најефикасни“ директни извори за реконструкција на костимографското опремување на претставите што подразбира ре-создавање на претставата врз основа на повеќе извори, се повторно фотографиите. Но, анализирајќи ги фотографиите, кои се достапни за реконструкција на театарските претстави, особено оние од педесеттите, шеесеттите и седумдесеттите години на 20. век, може да се забележи дека тие се сведени на документирање на поединечните актери и нивните ликови, или тоа се групни фотографии на кои неможе да се забележат сите детали на поединечните костими. Историјата на театарот и театарските институции не сочувале автентични и веродостојни костими. Единствен извор за анализа и реконструкција на костимографијата за дадена претстава, даваат сочуваните костимографски скици, кои претставуваат значаен фактор во определувањето и анализирањето на поединечните театарски костими. Тоа се оние извори кои овозможуваат прецизно читање и реконструирање на костимот, во боја, форма, и, во, дел од нив, ткаенина.

Функцијата на костимот во македонската театарска продукција помеѓу 1950 и 1985 година е насловот на докторската дисертација, која е конструирана, конципирана и реализирана како театролошка студија. Целта е да ја открие, истражи и анализира *теоријата и функцијата на визуелната слика*. Иновативноста се состои во дефинирање и детерминирање на визуелната слика, поконкретно костимографијата, преку методологијата на театарот. Оригиналноста се следи во анализата и периодизацијата на досега неистражена костимографија на одреден

простор и период. Корисноста од истата се состои во новото, до сега, не многу откриеното подрачје не само во рамките на историјата на македонскиот театар, но и во создавањето на една научна студија за опусот на селектираните костимографи.

Сите наведени елементи се повод и причина да се направи една научна студија која ќе ги анализира и интерпретира карактеристиките на костимографијата во македонската театарска продукција и ќе даде придонес во развојот на македонската театрологија.

1. 2. Научно-методолошки инструментариум (историографски, естетички, херменевтички, и пред сè, театролошки)

Поради прецизна обработка и детална анализа на обработениот материјал, и, пред сè, поради типот на ова истражување – докторска дисертација – потребно е на почетокот односно, во овој воведен дел, да се објаснат научно-методолошките инструментариуми. Овие инструментариуми ќе бидат користени во текот на целото истражувањето на поставената тема. Обемноста и сложеноста на темата, како и многубројните елементи кои се дел од неа и кои се потребни да се дојде до главната проблематика, бараат употреба на разни научни методи, секој од нив соодветно употребен при целиот процес на истражување.

Историографски – се применува при дефинирање на времето, начинот и состојбите во кои се појавува и се реализира овој специфичен елемент на театарската продукција. Бидејќи во поставената тема јасно е дефиниран временскиот период на истражувањето, најмногу внимание се посветува на дадениот период. Биографијата на истражените автори е анализирана само како патоказ на нивниот креативен, односно костимографски процес на творење. Целокупната театарска историја, со особен акцент на истражуваниот период, е анализирана од историографска гледна точка за полесно користење на термините и состојбите/приликите во кои се одвива развојот на костимографијата во Македонија.

Херменевтички – се користи при толкување, разбирање, анализирање и реконструирање на истражените авторски поетски, претстави и креации.

Естетички – се применува при анализата и интерпретацијата на начинот на работа и како помошно средство при реконструкција на претставите. Естетичкиот научно-методолошки инструментариум се применува од неколку аспекти: при специфицирање на стилот на авторот; при истражување на поимот и смислата; при дефинирање на вредносните критериуми, правила и интерпретации на уметничкото дело; како и при позиционирање на елементите на стилската формација.

Театролошки – применет како доминантен научно-методолошки инструментариум во текот на целокупната теориска обработка на зададениот проблем. Како и во секое театролошко истражување, така и во ова ќе бидат користени основните дисциплини: теоријата и методологијата на театролошките проучувања, естетика на театарот, историја на театарот и теориската драматургија.

Анализата на проблематиката зададена во насловот на темата ќе се одвива суцесивно, од анализа на примарниот и секундарниот театрографски материјал, до реконструкција на претставите, а со тоа и реконструкција и анализа на костимографските дела. Анализата ќе придонесе во целост да се постави, но и адекватно да се примени научната методологија. Реконструкцијата и анализата на костимографските дела ќе биде искористена за да се дојде до дефинирање и елаборирање на проблематиката, по принципот *од практика кон теорија*. Научно-методолошкиот инструментариум ќе се искористи за да се определи/дефинира основната проблематика на истражувањето. Планирано е користење на компаративниот и интердисциплинарниот метод. Со нивна комбинација ќе се создаде потребниот научно-методолошки инструментариум – аналитички и емпириски методи.

1. 3. Основни поими: актер, естетика, костим, модни додатоци и декорации, облека, стил, театар и функција

Во докторската дисертација се оперира со повеќе клучни теориски термини. Од нив како основни се одредени следниве: **актер, естетика, костим, модни додатоци и декорации, облека, стил, театар и функција**. Сите тие се

дополнително објаснети во контекст и во текот на студијата, а за потребите на воведот дадени се само лексиколошки назнаки. Основниот лексикографски концепт во овој дел од дисертацијата е потребен за да се фокусира проблематиката.

Актер – Лице што игра/толкува одредена ролја; толкувач на сценската предлошка, мајстор на сценската интерпретација, сценски/театарски уметник. (Театарот на македонската почва – Енциклопедија/Речник/актер); или уметник присутен во сценскиот простор и негова мисија е да дејствува и зборува во еден фиктивен свет, што тој го создава и кон чие создавање придонесува. (Ibersfield, 1996:)

Естетика – филозофска научна дисциплина која се занимава со утврдување на убавото во уметничкото дело, но и начин, стил на препознавање на работата на еден автор.

Костим – одбран и индивидуален облик на облека, кој произлегува од менталитетот и духовните насочувања и со кој се прикажува авторитет и моќ (Misailović, 1990: 97). Театарскиот костим е облека која актерот ја носи за време на престава (Театарот на македонската почва – Енциклопедија/Речник/костим), но и втората кожа на актерот (Pavis, 2004: 204). Уметникот кој ги „облекува“ актерите и придонесува кон визуелноста на сценскиот чин е костимограф, а науката која се занимава со цртање и креирање костими за театарски изведби е костимографија. (Театарот на македонската почва – Енциклопедија/Речник/костим)

Модни додатоци и декорации – предмети и апликации кои го надополнуваат/комплетираат, го потенцираат и го менуваат стилот или визуелниот ефект на облеката/костимот. Тие, исто така, служат и за задскривање на недостатоците на телото. Постојат повеќе типови на додатоци и декорации; чевли, торби, капи, ремени, марамы, очила, накит, привремени модификации на телото, ракавици, чорапи, технички додатоци и разновидни додатоци. (Calderin, 2009: 136)

Облека – сè она со што се покрива телото и сè она што е пропишано, одредено или вообичаено да се носи, условено од климата, возраста, материјалните, верските и општествените статуси. (Misailović, 1990: 97)

Стил – начин на изведба во книжевноста, сликарството итн; вообичаени карактеристики на еден автор или уметноста воопшто во одреден период, како и некои школи или движења. (Речник уметности и уметника, 2000: 389)

Театар – Зграда или било каква градба, нарочно одбележана со место наменето за изведување на сценска уметност; институција која, независно од општествениот, правниот или од финансискиот статус, ги подготвува, организира и изведува театарските претстави; целосен/форматиран стилски период од историјата на сценска уметност; интегрален авторски сценски израз на маркантен поединец; некоја од жанровските специфики на сценски уметности. (Театарот на македонската почва – Енциклопедија/Речник/театар). Театарска продукција е сценско остварување на некое дело (Pavis, 2004: 166), но и целокупно остварување на одреден театар за одреден временски период.

Функција – постапка/дејствие/чин на кој некој или нешто е опремено, употребено или за што тоа постои.

2. ПРВ ДЕЛ: ПОСТАВУВАЊЕ НА ТЕОРИЈА

2. 1. Целта на поставувањето на теоријата

Во овој дел од дисертацијата ќе бидат одредени и објаснети клучните теориски поими и теориски референци, како и предметот и методологијата на истражуваната тема. Ова научно проучување (или научна студија, кое има за цел да постави и одбрани одредена теза) како и секое друго, бара истражување и опсервација на појавите, селектирање на клучните точки и појави, теориска елаборација на истите и нивна употреба/проверка врз претходно селектираните примери.

Поставувањето на теориската рамка е почетна точка во прикажувањето на резултатите од оствареното истражување на одредената тема, што и претходи и на оваа дисертација. Да се постави теоријата, значи и да се постави и конструира теориската рамка во која ќе се движи и гради истражувањето и врз основа на која ќе се добијат резултатите од неа. Во рамките на Воведот се изложени основните детерминации на основните поими/термини/зборови кои ќе се користат во натамошната елаборација на зададената тема. Потоа тие ќе се користат за реконструкција и анализа на селектираните поетики, а со тоа и изнесување на добиените резултати и донесување на заклучок од целото истражување.

Во текот на целата оваа елаборација, комплементарно ќе биде применуван научно-методолошкиот инструментариум, кој беше дефиниран во Воведот.

Како и секоја научно-истражувачка студија од областа на театрологијата, така и оваа студија/дисертација, тргнува од основите на театрологијата. Односно, основното прашање и теорија за тоа што е театрологија, кој е нејзиниот основен предмет на истражување, нејзините дисциплини, метод на истражување и основни точки, а со тоа и добивање и поставување на крајниот резултат – основниот предмет и метод на истражувањето на поставената теза на конкретната научно-истражувачка студија.

Театрологијата опфаќа неколку научни дисциплини, кои се основни точки и кои се дел од секое театролошко истражување: (Batušić, 1991: 31)

- **Теориска драматургија:** научна дисциплина која се занимава со појавата, развојот, анализата и историјата на теориите на драматургијата и создавањето на нови теории за драма;
- **Историја на театар:** научна дисциплина која се занимава со истражување и анализа на завршениот театарски чин;
- **Естетика на театар:** научна дисциплина која се занимава со *естетските обележја на театарската уметност, односно сценскиот чин остварен на театарско обележано место и пред публика* (Batušić, 1991: 63), и ги истражува *сегментите на сценското творештво, барајќи истовремено есенцијални предуслови и критериуми со кои се искажуваат поединечни делови на театарскиот израз (глума, режија, сценографија и друго)* (Batušić, 1991: 53);
- **Теорија и методологија на театрологијата:** методологијата на истражувањето на театарот може да биде различна, но, сепак, се јавуваат три сегменти на анализата кои се примарни поаѓалишта: теориски пристап на поединечниот проблем од областа на театарот, истражувањата на мешањето и меѓусебните односи и зависности на теоријата и праксата, и воспоставувањето на театролошки релевантни слики на одредената театарска појава, период или стил. (Batušić, 1991: 84)

Во однос на ова истражување, клучни се три од овие четири дисциплини:

- **Историја на театарот:** бидејќи истражувањето опфаќа одредена област (костимографија) на одреден простор (Македонија) во одреден временски период (од 1950 до 1985 година), истражувањето се занимава со историјата на театарот во Македонија во овој период. Освен директната разработката на костимографијата, истражувањето опфаќа и индиректна разработка на репертоарот на театрите низ Македонија, развојот на сценографијата, драматургијата и трендовите во културата и уметноста;
- **Естетика на театарот:** оваа дисциплина најпрво се занимава со главните сегменти на театарското создавање: глумата, режијата и просторот. Со оглед на фактот дека костимот е тесно поврзан со актерот, со концепцијата на режисерот и е дел од целосната визуелизација на претставата, заедно со сценскиот простор, оттаму естетиката на театарот се занимава и со костимот.

Поради тоа, естетиката на театарот, како театролошка научна дисциплина, е особено значајна за оваа дисертација, пред сè поради естетичката анализа на костимот и неговата функција и смисла во рамките на театролошката интерпретација на зададената/одбраната претстава. Како дополнителна интерпретација, детерминација и валоризација на костимот, ќе бидат користени и сознанијата и истражувањата од областа на историјата на облеката и сценскиот костим, историјата на театарот и социологијата на модата;

- **Теорија и методологија на театрологијата:** за да се истражи, анализира и донесе заклучокот на поставената теза на конкретната научно-истражувачка студија, уште од самиот почеток на истражувањето се трга од предметот на театрологијата и предметот на конкретната студија, а понатаму и задачите, можностите, методите и инструментариумите на театрологијата. Истовремено, во текот на истражувањето се привлекуваат и доминантни се трите горе-наведени сегменти на анализа. Тоа овозможува соодветен, точен и детален научно-теориски пристап и анализа, кој дава точни и релевантни резултати.

2. 2. Предмет на истражувањето

Тргувајќи од основното дефинирање на театрологијата како мултидисциплинарно научно подрачје кое настојува да го проучува постанокот, делувањето, функцијата и уметничките изразни карактеристики на театарската уметност, таа првенствено се занимава со крајната цел на театарот – **театарската претстава**. (Batušić, 1992: 9) Токму затоа театрологијата за предмет на проучување ја има театарската претстава.

Оваа дисертација, замислена пред сè како театролошко истражување, ја истражува костимографијата која е дел од проучувањата на театрологијата. За да се утврди предметот на истражување на потенцијалната теорија на костимографијата, потребно е да се дефинира целта и теоријата на костимографијата.

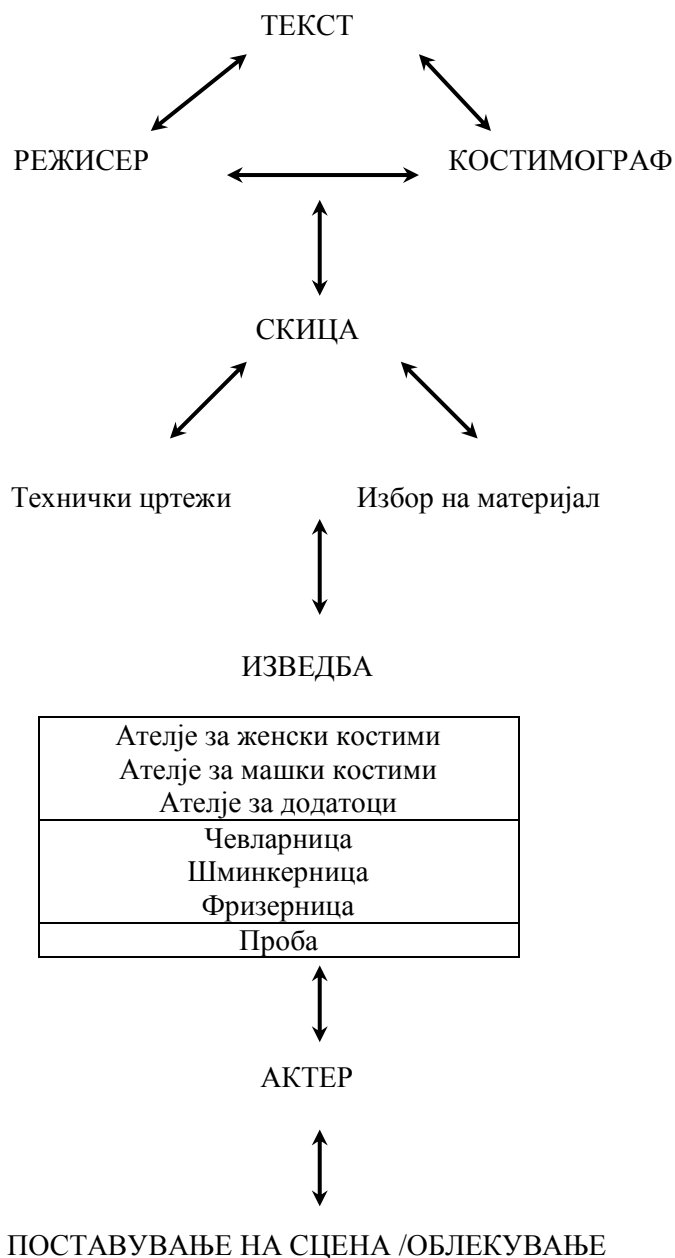
Костимографијата, во својата основа, претставува „цртање и креирање на костими за театарски изведби“ (Театарот на македонска почва: Речник/Костимографија). Таа е и „обликување на видливите или надворешни односи

помеѓу личноста и светот, и внатрешните и невидливи односи на личноста кон самата себе“. (Misailović, 1990: 208) Костимографијата го проучува костимот, неговиот однос кон актерот, неговата функција и појавност.

Костимографијата во себе обединува неколку различни категории од кои таа зависи и кои се нејзини неразделни елементи: односот и читањето на текстот; визијата и гледањето на режисерот; движењето и играта на актерите; ритмот на претставата; сценографијата и сценскиот простор; видот и употребата на ткаенините, бојата и светлото и начинот на изработка на костимот. Поради тоа костимографијата вклучува истражување на одредена тема, изработување на скици, изработка и/или избор на костими, изработка и/или избор на додатоци и детали (чевли, шапки, перики, маски и слично) и изработка на решенија за фризури и шминка.

Костимографијата подразбира склоп на неколку аспекти кои имаат иста тежина и значење во целата претстава, секој го надополнува и зависи од претходниот. Сфаќањето на костимографијата на одредена претстава започнува со читањето и истражувањето на текстот врз основа на кој треба да се истражи контекстот на претставата, местото и периодот на драмското дејствие и психологијата и положбата на ликовите. Потоа следи одбирање на кроеви, форми, бои и ткаенини кои треба да се вградат во костимот кој на текстот ќе му даде виталност и визура. Костимот е само парче облека сè додека не го облече актерот, кој станува носител на тој костим и кој со облекување на истиот се преобразува во нова личност, толкувајќи и играјќи ја *приказната* која, пак, се нагласува со носењето на тој костим. Соработката помеѓу театарските уметници натаму продолжува кон режисерската визија и поставка на текстот на сцена и сценографското решавање на просторот. Сето тоа го оживува сценскиот простор и го обликува во склад со потребите на претставата. Конечниот елемент, кој го затвора кругот, е публиката – која е онаа (причина) за која се создава делото.

Шематски прикажан процесот на изработка на една костимографија може да се прикаже на следниов начин:



Она што се провлекува низ сето горе наведено е: сцена, актер, костим, дејствие, текст, лик... сето она што ја сочинува и што ја носи театарската претстава. Оттука, може да се заклучи дека предметот на истражување на потенцијалната теорија на костимографијата е **театарската претстава видена преку костимот**.

Театарската претстава е уметнички чин, врзан за одредено време, простор и околност и – постои само тогаш и таму/тука. Токму поради тоа, таа е визуелна и аудитивна *сегашност*, која во потполност може да се оствари единствено со учество на одреден/и актер/и, кој/и говори/ат одреден драмски текст на одреден простор, пред одреден број на публика, во одреден временски период. Пред или после тоа, претставата не постои: таа е само меморија, спомен, минато, сеќавање за одредена реплика, предмет или костим – таа е завршен чин. Затоа и теориската анализа и пристап на одредената театарска претстава или само сегмент од неа, е анализа и пристап на нешто што е завршено, минато и веќе непостоечко, односно претставува само чин и дело кое се анализира врз основа на сеќавањето на некого; субјективен/објективен/критички текст/анализа во весник или книга, видео запис или фотографија. Поради тоа, при анализата, треба да се селектираат и дефинираат точните и конкретни елементи и знаци на театарската претстава и преку нив да се одредат сегментите или еден сегмент од истражувањето кое следи.

Театарската претстава е и игра – игра која ја претставува суштината на уметноста, игра како форма на творештво. Театарот како уметност е и мимесис (во однос на поддржувањето), експресија (во однос на изразот), форма (со своите формални белези на самата драма и на играта), игра (онтолошки, епистемолошки, антрополошки и естетички разбрана), творештво (продуктивно и репродуктивно), симбол (означител и означено), ритуал (во основите на самата игра) и институција (како објект и како субјект). (Џепароски, 2003; 10)

2. 2. 1. Театарска претстава – Знаци во театарот

Тргнувајќи од семиологијата на театарот како „метод на анализа на текстот и/или претставата кој посветува внимание на нивната формална организација, динамика и воспоставување на процесите со посредство на театарските практичари и публиката“, театарската претстава претставува процес на создавање на одреден чин од идеја и текст, преку режија, актери, поставување на сцена и одредување на простор, до нејзината крајна цел – прикажување пред публика. (Pavis, 2004: 343) Врз основа на ова, претставата може да се дефинира и како „комплекс од знаци кои не се автономни, туку се поврзани меѓусебно“, односно како „спој на визуелни, звучни и лингвистички (фонични) знаци, чиј збир истовремено е и објект и текст (односно

објект, чија материјалност и функционалност може да се анализираат и текст чии структури и реторички компоненти може да се препознаат“ . (Ibersfeld, 1996:)

Според Тадеуш Ковзан (Tadeusz Kowzan), и предочен од Евелин Ертел во есејот „Елементи на театарската семиологија“, „театарот е глетка која истовремено се обраќа и на видот и на слухот и постојат визуелни и аудитивни знаци, а секоја категорија на знаци понатаму се дели на знаци кои се однесуваат на актерот и оние кои не се однесуваат на актерот“ . (Ертел во Лужина, 1998: 264)

- визуелни знаци кои се однесуваат на актерот: костими (со подкатегиите: шминка, фризура, маски), движења (со подкатегиите: мимика, гест);
- визуелни знаци кои не се однесуваат на актерот: декор (со подкатегиите: реквизит, сценографија), светло;
- аудитивни знаци кои се однесуваат на актерот: изговорен текст (со подкатегиите: збор и тон);
- аудитивни знаци кои не се однесуваат на актерот: музика, звучни ефекти, шумови.

Она што за оваа дисертација е клучно е токму „визуелниот знак кој се однесува на актерот – костимот“, што се анализира во понатамошниот дел од оваа дисертација.

Покрај оваа поделба на знаците од страна на Ковзан, системот на театарски знаци може да се подели и на вербални и невербални знаци. Вербалните знаци се текстот, а невербалните се неговата интерпретација и презентација од страна на театарските практичари: сценографот, костимографот, светло мајсторот, композиторот... Понатаму, текстот како еден од главните елементи на секоја театарска претстава (заедно со театарскиот простор, актерот и режисерот), според Иберсфелд, е составен од два различни, но неразделиви дела – дијалог и дидаскалија. (Ibersfeld, 1982: 17) Особено значајни и клучни во развојот на концептот на костимографијата на одредената претстава се дидаскалиите – „упатство кое драмскиот писател или оперскиот либретист го наменува за сценските толкувачи на неговото дело...“ . (Театарот на македонска почва: Речник/Дидаскалија) Овие дидаскалии најчесто се однесуваат на сценскиот простор и начинот на актерска интерпретација и даваат информации за ликовите, местото и контекстот, и претставуваат извор на информации за костимографот и сценографот. Во одреден дел од поставките на театарските претстави опфатени во ова истражување, овие

информации се делумно применети од страна на костимографите, но, сепак, треба да се констатира дека во поголем број тие се занемарени. Тоа првенствено зависи од концептот на режисерот, но, исто така, и од гледиштето на костимографот на визурата на конкретната претстава.

Лесно може да се воочи дека при анализата на знакот во театарот, основна тешкотија му задава неговата полисемија, односно многузначност. Поради тоа и поради претпоставката/фактот дека „театарската активност е процес на комуникација“, тогаш може да се заклучи дека шесте функции кои ги издвојува лингвистот Роман Јакобсон (Roman Jakobson) важат и за знаците на текстот и за знаците на претставата. (Ibersfeld, 1982: 33/34) Тие функции се:

- **емотивната функција (или афективна):** упатува на испраќачот, и е пресудна во театарот во кој се наметнува актерот со сите свои физички и гласовни средства, додека режисерот, сценографот и костимографот *драмски* ги распоредуваат сценските елементи;
- **конативна функција:** поврзана со примачот, го приморува примачот на секоја театарска порака (примач – актер (лик), примач – публика) да донесе одлука, да даде одговор;
- **референтна функција:** никогаш не му дозволува на гледачот да заборави на *контекстот* (историски, општествен, политички, психолошки) на комуникацијата и упатува на „реалност“;
- **фактичка функција:** постојано го потсетува гледачот на условите на комуникација и на неговото присуство во театарот во својство на гледач: таа го воспоставува или го прекинува контактот помеѓу испраќачот и примачот (додека во рамките на дијалогот обезбедува контакт помеѓу драмските ликови);
- **металингвистичка функција:** постои во случаи кога постои театрализација, расправа за театарот или театар во театар;
- **поетска функција:** упатува на пораката во вистинска смисла на зборот, и може да ги расветли односите помеѓу текстуалните семички мрежи и семичките мрежи на претставата.

2. 2. 2. Сценски костим

Ако под **облека** се подразбира сè она со што се покрива телото, или што е пропишано или вообичаено да се облече, под **одело** она што се носи за краток период, под **носија** одреден вид на специфично одело, тогаш под поимот **костим** се подразбира одреден вид на облека со одредена форма за одредена употреба.

Додека „**модата и облеката** за човекот претставуваат средство за идентификација и социјализација, борба/препирка со околниот свет, симболичка комуникација, обврска на престижот, предмет на уживање и применета уметност“ (Galović, 2001: 11), **костимот** претставува облик на одело кој е одбран и одговара секому индивидуално и произлегува од менталитетот и духовната насоченост“ (Misailović, 1990: 97). Во таа смисла, костимот може да се однесува на:

- гардероба или облека воопшто;
- препознатлив стил на облекување на одредени луѓе, класа луѓе или временски период;
- уметнички спој на детали во одредена слика, статуа, литературно дело или претстава, кој соодветствува со одредено време, место или услови;
- начин на облекување за одредено социјално случување, со цел да се отслика тип на карактер различен од вистинскиот на оној кој го носи.

Костимот, понатаму, може да се подели во пет главни категории и тоа:

- *сценски костим*;
- *национален (регионален) костим*: костим кој го одразува локалниот идентитет или ги истакнува основните атрибути на одредена култура. Најчесто овој костим претставува извор на национална гордост, како на пример, килтот во Шкотска или кимоното во Јапонија;
- *фестивалски или празничен костим*: костим кој обично се носи за време на одреден празник или фестивал и претставува митски лик, натприроден карактер, икона од поп-културата и друго;
- *детски костим*: костим кој може да послужи како простор за развој на детската фантазија и нивно поистоветување со одредени имагинарни ликови од бајките (принцези, сирени, гусари, ...);

- *маскоти*: обично се користат за визуелно обележување на спортски настани или кампањи. Тие претставуваат предимензионирани костими во вид на големи маски кои ги носат луѓе, и служат за поткрепа на некоја заедничка цел на одреден тим, екипа или имиџ и реклама на одреден производ.

Сценскиот костим е еден од клучните елементи на театарската претстава, кој заедно со сценографијата, сценските елементи и светлото, ја заокружува целосната визуелна естетика и слика на сцената. Тој зборува (со одредени модификации) за возраста, полот, професијата, социјалниот статус и карактерот на ликот што се игра. Тој (повторно со одредени модификации) дава информации за историската ера или период, географската лоцираност, време на денот, сезона или временски услови. Сценскиот костим, истовремено, *зборува* и за одредениот лик и станува визуелизација на изговорениот текст, негов поттекст и текст меѓу редови, но и визуелизација и материјализација на идеите, ставовите и убедувањата на ликот, на неговите мисли и зборови. Во одредени случаи тој е најсилниот елемент на оваа визуелна слика и привлекува најголемо внимание кај публиката. Според д-р Миленко Мисаиловиќ, тој е *костим кој е замислен и остварен, со оглед на неговата функција, во текот на драмското дејствие и реализирањето на сценскиот лик во текот на театарската претстава.* (Misailović, 1990: 98) Како подвижна слика/декор на театарската продукција, костимот носен од актерот, кој е центар на дејствието во претставата, овозможува преку него да се согледува идентитетот и индивидуалната емоција на ликот.

Тоа е оној елемент кој *укажува дека сме во театар, со тоа што ни предава еден од суштинските елементи на разлика (со ретки исклучоци) помеѓу оваа уметност и животот и говори за местото и времето кога се случува дејствието.* (Ibersfield, 1996) Костимот е комплетна уметничка креација која вклучува разни парчиња облека, разни модни додатоци и декорации кои се поврзани со карактерот на ликот, разни додатоци поврзани со фризура, како и сè она што е поврзано со шминката на лицето и телото, вклучувајќи ги тука и маските. Сите овие елементи зборуваат за карактерот на ликот и даваат слика за времето и местото во кое се случува драмското дејствие. Тука спаѓаат *информациите* преку кои може да се согледа времето и ситуацијата на сцената; социјалната класа, економската положба, професијата и возраста на ликот; односите помеѓу карактерите; како и оние за

периодот и географската местоположба на случувањето во претставата: кој период од историјата е, од која нација/народност е ликот, во која средина или континент се случува дејствието и слично.

Костимографија, како гранка која го проучува сценскиот костим, опфаќа *филмска костимографија* – изработка на костими наменети за филмски дела, и *театарска костимографија* – изработка на костими за дела кои се изведуваат во театар. Понатаму, театарската костимографија се дели на:

- драмска костимографија;
- оперска костимографија;
- балетска костимографија;
- куклена костимографија;
- костимографија за пантомима.

Со развојот на драмата како форма, се развива и **драмската костимографија**, како нејзин неизоставен дел. Драмската костимографија процутот го доживува во Англија, во 16. и 17. век. Во тој период се јавуваат првите поважни компоненти на костимот како начин на отсликување на карактерите од одредена епоха. Се користат во маскирањето на машките во женски ликови, бидејќи во тој период жените не учествуваат/играат (имаат забрана да глумат) во театарските претстави. Сè до 19. век, драмската костимографија е под влијание на стилот на облекување кој го одбележува одредената епоха. Со појавата на модата и нејзиниот развој, односно појавата и развојот на модните дизајнери, се појавуваат и костимографи чии број е сè поголем. Истовремено, костимографијата инволвира и индивидуална перцепција на костимографот, инспирирана од историскиот костим, а под влијание на тековните модни и костимографски трендови.

Оперската костимографија се смета за една од најтешките костимографии за реализација, пред сè поради бројноста на костимите (едно оперско остварување подразбира облека за главните ликови, споредните, хорот, статистите, а често и за балетските играчи) и, поради тоа што бара големо познавање од историјата на костимот, дава можност за извонредно костимографско-уметничко остварување (поради статичноста на оперските пејачи). Почнувајќи од почетокот на 20. век, овој

тип на костимографија поминува низ фази на низа авторски оригинални решенија и модернизација.

Една од карактеристиките на драмската и оперската костимографија се модните додатоци и декорации, со кои се потенцира и постигнува одреден изразен ефект. Имено, со нив може да се постигне зголемена моќ или достоинство (како круна или скиптар на кралски костим или молитвеник, религиозен објект за свештено лице), или да го догради или дополни костимот (сабја или пушка на воено лице или марама или ладало на лик од времето на Ориентот). Постојат повеќе видови на модни додатоци и декорации кои се користат во овие костимографии и тука спаѓаат: (Calderin, 2009: 136)

- чевли: атлетски обувки, чизми, танчерски чевли, сандали, чевли со високи потпетици и друго;
- торби: од најмали женски ташни до големи војнички или патнички торби и куфери/ковчези;
- облека за глава: разни професионални и спортски капи, шлемови, турбани, шапки, шешири и друго;
- ремени: тесни, широки, разни појаси;
- марамии: разни марамии/шамии, вратоврски, лептир машини, марамчиња, шалови, хиџаби, кимари и друго;
- очила: очила за гледање, очила за сонце, двогледи, монокли и покривка за едно око;
- накит: алки, околувратници, обетки, прстени, часовници, шноли за коса, накит за чевли и друго;
- привремени модификации на телото: тетоважи, боење на тело и друго;
- ракавици: разни должини, со или без прсти;
- чорапи: долги или куси, хулахопки, грејачи за нозе и друго;
- технички додатоци: слушалки, телефони и друго;
- разновидни додатоци: ладала, цвеќиња, чадори, бастуми, трегери, подвезици и друго.

Целта на **балетската костимографија** е да му овозможи на балетскиот играч колку е можно поголема слобода во движењата на нозете, телото и рацете), да му го разубави телото на балетскиот играч/танчер и да го долови концептот на

костимографот и карактеристичната балетска форма, техника, грациозност, лежерност, и прецизни и лесни движења. Балетскиот костим со текот на времето, од неговата појава како сценско-уметничко дело до денес, доживува голема трансформација во долниот дел. Горниот секогаш бил припиен до телото а долниот се менувал: од широки и тешки до лесни и куси здолништа, паралелно следејќи го развојот на играта која станува послободна, но и покомплицирана во техниката. Најкарактеристичен дел од балетскиот костим е балетско здолниште, најчесто прикачено на боди. Позната е како пачка или туту (според францускиот збор *tulle*/тул, материјалот од кој најчесто е направен овој костим). Поради карактеристичноста, специфичноста и доминантснота на овој балетски костим, постојат неколку видови на пачка кои се користат во класичниот, во неокласичниот и, понекогаш, во современиот балет:

- *романтична пачка (или шопенијана)*: здолниште со $\frac{3}{4}$ должина (до помеѓу коленото и глуждот), во вид на своно, направено од тул и закачено на боди со прерамки или ракави. Овој вид на пачка се користи со цел да се истакне лежерноста и етеричниот ефект во романтичните балети како *Жизел* од Адолф Адам /*Adolphe Adam* или *Силфиди* од Фредерик Шопен/*Frédéric Chopin*;
- *класична пачка во вид на своно*: кратко, укрутено здолниште, изработено од неколку мрежести слоеви во вид на благо своно и боди;
- *класична пачка во вид на палачинка*: кратко, укрутено здолниште од неколку мрежести слоеви кое стои вертикално од колковите и е прикачено на боди;
- *балансиин/каринска пачка*: позната е и како пудрест пуф, слична на класичните видови со исклучок на обрачот и намалениот број на мрежести слоеви. Ова здолниште првпат е дизајнирано за премиерата на делото *Симфонија Ц* од Жорж Бизе/*Georges Bizet* и има иконска репутација.

2.3. Теориско-методолошки пристап (поставување на теоријата на основните поими)

Теориско-методолошкиот пристап практикуван во оваа докторска дисертација се базира на научно-методолошките инструментариуми (види Вовед 1.2.) и на добиените сознанија при анализата на селектираните автори и нивни

костимографији. Теориско-методолошкиот пристап врз одредена проблематика значи примена на теориски елаборирани термини и нивно аплицирање и објаснување. Тоа значи и одгатнување, согледување и објаснување на одредената проблематика, но и поставување на точен, систематски и јасно дефиниран концепт. Овој пристап е потребен за теориско разјаснување и *откривање* на можностите и спецификите кои ги има театарската продукција, во точно определениот сегмент – костимографијата. Во почетокот на овој дел, е поставена теориската рамка на ова истражување. Во овој дел, пред изработката, односно анализата на дисертацијата, треба да се утврдат, објаснат, детерминираат и елаборираат основните поимите и нивната теориска основа и разработка, како и методот на театарологијата, како научна дисциплина, со помош на кои ќе се изврши истражувањето – **Функцијата на костимот во македонската театарска продукција помеѓу 1950 и 1985 година.**

Во поставувањето на теориската рамка на оваа дисертација, доминантно и примарно е определувањето и елаборирањето на поимите: *функцијата на сценскиот костим* и *костимот како знак (односот на актерот, режисерот и сценографијата кон костимографијата)*. Овие клучни термини понатаму ќе бидат применети и проверувани во анализата на селектираните автори (следење на применетоста на термините врз селектираните театарски претстави на (овие) авторите, односно при нивната реконструкција). Со тоа ќе се дојде до нивно теориско елаборирање и заклучок во рамките на истражуваната област: македонската театарска продукција во периодот од 1950 до 1985 година. Теориската елаборација започнува со детерминација на општите поими, за потоа да може да се направи теориска експликација на истражуваната проблематика: *функцијата на костимот и функцијата на костимот во македонската театарска продукција; костимот како знак и костимот како знак во македонската театарска продукција.*

Поставувањето на теоријата на оваа дисертација поради тоа започна со објаснување на *сценскиот костим*, како дел од театарската претстава и поставка, за да продолжи со објаснување на *функцијата на сценскиот костим*, како едно од толкувањата и постапките за реконструкција и анализа на театарската претстава, костимот како знак (*односот на актерот, режисерот и сценографијата кон костимографијата*), како еден од клучните елементи во процесот на создавање на театарскиот чин и *естетиката*, костимот како начело и стил на еден автор/период. Делот насловен како *Поставување на теоријата* е конципиран како селекција и

објаснување на теориските поими што ќе бидат повеќекратно искористени во истражувањето, во проучувањето и во пишувањето на оваа докторска дисертација. Откако ќе биде поставена теоријата, ќе може да се продолжи со следниот дел *Појавата и дисциплините комплементарни со театарската костимографија*, и понатаму со *Анализа на костимографијата во македонската театарска продукција помеѓу 1950 и 1985 година* и *Анализа на доминантните авторски поетики*.

Уште во насловот на темата е образложено дека станува збор за специфично теориско проучување: *функцијата на костимот* на една театарска продукција, во контекст на специфичен и точно определен временски период.

2. 3. 1. Функцијата на сценскиот костим

Еден од клучните фактори за разбирање, анализа и теорија на сценскиот костимот е следењето на историјата на костимографијата. Паралелно со развојот на театарот низ историјата, се развива и историјата на костимографијата, а со тоа и неговата функција, проценка, потреба и улога во целокупниот процес на создавање на претставата. (Види: Историја на костим 3.1.) За целосно поставување на теоријата на костимот и неговата функција во театарот, потребно е да се анализира, постави и детерминира и развојот на облеката и модата, сфаќањето за трендовите и модните стилови, традиционалното и современото толкување на облеката и костимот, поврзаноста и различноста на облеката и сценскиот костим, како и општото поимање и социологијата на модата и костимот.

Костимографијата како тенденција на европскиот театар во првични траги се јавува во времето на Стара Грција, во 5. век. п.н.е., со појавата на трагедијата и авторите како Софокле, Есхил и Еврипид. Уште во тоа време, па преку Средниот век, Ренесансата, Барокот и Рококо, костимографијата е тесно поврзана со развојот на облеката и модата. Често костимографите и цртачите на костими ги проучувале носиите од разните историски периоди и на основа на тоа овозможувале носење на костими кои одговараат на дејствието и на приликата во текот на претставата. Целиот достапен *материјал*, односно сите елементи на модата од минатото, отсекогаш бил инспирација за создавање на сценски костими. Имено, преку користење, носење и менување, секојдневните и типични облеки биле

адаптирани/трансформирани за потребите на театарските претстави. Преку тоа се постигнувале **реалистично визуелни композиции** кои на сцената ја прикажувале реалноста или дејствието на претставата онакви како што сè. А, со тоа и поголема јасност, препознатливост и достапност на драмската приказна до крајниот елемент во театарското создавање – публиката. (Todorović, 1980: 130 – 132)

Влијанието на модата и на креаторите на модата може особено да се забележи во 20. век – период кога костимографиите за некои од театарските претстави ги работат најголемите модни дизајнери на 20. век. Еден од најзначајните примери за ова е балетската претстава *Le Train Bleu/Синиот воз* (1924), во режија на Сергеј Дјагилев/Сергѝй Дягилев, работена според делото на францускиот поет, драматург и дизајнер Жан Кокто/Jean Cocteau и со костими на француската дизајнерка Коко Шанел/Coco Chanel. Идејата на Дјагилев за овој балет била: „Наместо да ја бараме останатата/другата страна на животот, ајде да бидеме повистинити на вистината.“ (Chanel and her world, Edmounde Charles_roux, Vendom Press, USA, 2005, p. 215) Овој проект претставува балет комбиниран со акробација, сатира и пантомима, во кој настапуваат професионални тениски играчи, шампиони во голф и балетски играчи. Поради тоа, место да дизајнира посебни сценски костими, Коко Шанел користи парчиња облека од нејзината спортска колекција од таа година, со што таа воопшто не се обидува да создаде *вештачка реалност*, туку ја носи вистинската мода директно на сцена. За иститот балет на Сергеј Дјагилев – *Рускиот балет/Ballet Russes*, кој работи во периодот од 1909 до 1929 година, како костимографи работат некои од најголемите уметници на 20. век: руските уметници Наталија Гончарова/Натáльја Гончарóва и Михаил Ларионов/Михаи́л Ларио́нов; француските уметници Жорж Брак/Georges Braque, Анри Матис/Henri Matisse и Андре Масон/André Masson; италијанскиот уметник Џорџо де Кирико/Giorgio de Chirico и шпанските уметници Пабло Пикасо/Pablo Picasso и Хуан Грис/Juan Gris. Со ова се нагласува концептот на режисерот во создавањето на театарската претстава како комплетно уметничко дело, во овој случај балетска претстава; концептот и развој на режисерска мисла и идеја, како и влијанието и подредувањето на сите други чинители во однос на развојот и поставката на театарот и театарската претстава: уметноста, сликарството, модата... Режисерот како уметник-автор од претставата создава свое оригинално уметничко дело, во кое може да се согледа мрежата на релации, соработка, уметнички креации и игра, подеднакво на сите учесници во

театарскиот чин, а во овој случај со нагласено/потенцирано акцентирање на костимот.

Со влијанието на уметноста, модата, архитектурата, технологијата и сценографијата врз сценскиот костим и костимографијата, се развива и сè поголемо чувство за боја, волумен, форма и текстура на костимот. Поради тоа, се оди кон сè поголема и понагласена колористичка обработка на костимот, и поразработена обработка и давање на форма на деталите на костимите, со што се добива силен визуелен елемент на сценската слика и поставка, но истовремено и симболика на тој детаљ или костим во однос на бојата и значењето која таа го носи во/со себе.

Како што беше веќе објаснето, една од главните цели на сценскиот костим е *да информира* за времето и местото на дејствието; положбата, класата, карактерот и возраста на ликот за кој костимот е наменет. Освен како средство за информација за ликот и за претставата, сценскиот костим претставува и визуелно уметничко дело преку кое може да се изразуваат нематеријалните идеи кои можат да ги зајакнат визелната слика, стилот и темата во делото. Главната функција на сценскиот костим, според д-р Мисаиловиќ, е *да помага не само во надворешното карактерно обликување на телото на актерот, туку и во изразувањето на внатрешната структура на сценскиот лик.* (Misailović, 1990: 98)

Критериумите за вреднување на костимот се сложени и, според д-р Мисаиловиќ, произлегуваат од повеќеслојната функција на костимот. (Misailović, 1990: 99) Тие се:

- **Карактерно-психолошка функција** на костимот се однесува на прикажувањето, доловувањето, толкувањето и претставувањето на ликот преку костимот кој тој го носи. Во тој однос костимографската креација укажува на социологијата и карактерологијата на ликот, преку разните делови на облека или преку еден одреден сегмент. Костимот, истовремено, му помага и на гледачот полесно и побрзо да го сфати времето и средината во која се игра тоа дело, состојбата во која се наоѓа ликот и неговиот карактер.
- **Естетско-ликовната и визуелна функција** на костимот е најслоевита и го прикажува костимот како уметност, на која и претходи знаење, естетско чувство и голема инспирација. Во таа насока, костимографот ги истражува разните материјали и текстури и нивната способност да ја рефлектираат светлината; воспоставува сооднос помеѓу боите, линиите и формите; работи

со ткаенини, дезени, бои и линии со цел креирање на костим или повеќе костими кои даваат привлечна визуелна слика. Костимот *може да се доживува, но не може до крај да се разјасни; може да се опишува, но не може да се опише; може да се толкува, но не може до крај да се протолкува.* (Misailović, 1990: 98)

- **Сценско-драматуршката функција** на костимот е дел од севкупната визуелна слика на целата театарска претстава. Тој придонесува во целосната слика на поставката, во атмосферата во дадената сцена и како подлошка, асоцијација и опис на текстот или либретото на кого му е наменет.

Во *Ključni termini u teatarskoj analizi/Клучни термини во театарската анализа*, Ан Иберсфелд (Ann Ibersfeld) истакнува дека костимот претставува систем од знаци, кој, исто така, има три функции:

- да ни укаже дека сме во театар, со тоа што ни предава еден од суштинските елементи на разлика (со ретки исклучоци) помеѓу оваа уметност и животот;
- да ни прикаже индивидуа во нејзината посебност, ставајќи го тежиштето на *телото*, на нејзините анатомски и гестикуларни својства;
- да ја обезбеди или засили референцијата на историјата, општествената класа, па дури и на историјата на театарот (кодови на костимот).

Иберсфилд, понатака, зборува и за еден друг сегмент на костимот. Односно, и за неговата уметничка вредност како самостојно уметничко дело, што дополнително ја истакнува важноста и појавноста во претставата. „Костимот нема само функција во раскажувањето, туку и самиот е елемент на уметничката градба на сцената, и тој со своите форми, бои и движења воспоставува врска со елементите на декорот; костимот има крупно учество во создавањето на сценски слики. Системот од знаци што го создава костимот е вид на посредник помеѓу знаците што доаѓаат од сценскиот простор и оние поврзани со фигурата на актерот.“ (Ibersfeld, 1996:)

2.3.2. Основни детерминации на клучните термини

Во оваа докторска дисертација се нагласени неколку клучни термини. Како што веќе беше нагласено, потребна е нивна елаборација со цел полесно заокружување на теориската рамка на проблематиката. Овие термини ќе бидат

дефинирани врз основа на досегашните толкувања од театрологијата и филозофијата. Иако станува збор за досега веќе јасни поими, сепак нивната примена во оваа дисертација мора уште во овој дел да биде определена и детерминирана.

Значењето на сценскиот костим за уметниците кои се директно вклучени во однос на него – костимографот, актерот и режисерот – е различно. Секој од овие уметници размислува за костимот субјективно, како на средство за уметничко изразување.

Костимографот на сценскиот костим гледа како на одредена емоција или расположение, манифестирани преку ткаенина со одредена форма и боја, носена од актерот кој се појавува на сцената. Понекогаш неговата цел е засилување и разубавување на човечкото тело, а понекогаш предизвикува зачуденост и запрашаност кај публиката поради искариканост и предимензионирање на телото на актерот. Исто така, костимографот може да ги истакне најдобрите делови/карактеристики на актерот, неговите квалитети и движење, но и целосно да го скрие со визуелната креација. Она што се бара од костимографот е анализа и интерпретацијата на текстот или либретото на претставата што се поставува на сцената; анализа на историјата на времето во кое се случува дејствието, културните и временски односи, историјата на костимот и слично. Од големо значење е соработката на костимографот и режисерот, концепцијата за претставата на режисерот и неговата замисла за крајната поставка. Она на што костимографот, исто така, треба да посвети внимание на жанрот на претставата. Така, во операта, а особено во балетот, костимот треба да биде *подекоративен и посликовит*, и на костимографот му се остава поголема слобода за уметничка креација, за разлика од, на пример, реалистичката драма. *Во реалистичката драма, костимот пред сè треба да биде карактеристичен, не смее да паѓа во очи со ништо посебно, но сепак секоја личност треба да има нешто свое.* (Misailović, 1990: 113)

Режисерот, како главен двигател и носител на театарската претстава, е оној кој е одговорен за „подготвување и користење на персоналот и сценскиот материјал, со цел да се реализира претстава врз основа на едно драмско дело“. (Vesnsten, 1983: 19) И оној кој го „преобразува текстот во нелингвистички знаци“ (Ibersfeld, 1982: 13). Истовремено, „секоја режија е одредена интерпретација на текстот (или сценариото), работно толкување на текстот“. (Pavis, 2004: 321) За да го реализира финалниот производ – претставата, на режисерот му се достапни сите сценски средства и

елементи (костими, сцена, реквизити, сценографија, светло, музика) и сите човечки средства (актерска игра и гестикуларност). Секое од овие средства различно говорат и информираат за дејствието и поставката на претставата и сите тие претставуваат или имаат посебно значење или симбол за него. Костимот, за режисерот, претставува начин на изразување и од него (заедно со сценографијата) произлегуваат сите визуелни идеи за изгледот и поставката на претставата. Тоа е оној дел за кој англискиот театарски практичар Едвард Гордон Крег вели дека, слично како и сценографијата, произлегува од визијата и начинот на читање на текстот. (Јованов, 2004: 120) Читање кое е остварено од страна на режисерот, но и од страна на костимографот. Костимографот е оној кој, во суштина, ги прочистува, преработува и отелотворува идеите на режисерот во завршни костими: во уметнички дела со боја, линија, форма и текстура. Натаму тие му служат на режисерот како визуелни знаци и интерпретации на скриените метафори и подтекстови, кои дополнително се дообјаснети или им се дава нова дополнителна конотација и контекст.

За разлика од секојдневното автоматското облекување и штитење на телото на човекот со претходно *дозволени* и *прифатливи* парчиња на облека; сценското облекување претставува однапред смислено облекување на актерот со претходно наменски одбран или создаден костим од страна на костимографот. Сценскиот костимот, како таков, своето вистинско значење и функција ги добива со самото облекување од страна на **актерот**. Пред и по облекувањето, тој претставува само парче облека кое чека да биде ставено во функција на претставата. На сцена, костимот ја има својата активна улога на *говорник* и *информатор* при консумирањето на дејствието од страна на публиката, но и на жива материја преку која нешто се означува или се остварува комуникација. Од друга страна, со самото облекување на костимот од страна на актерот, и најобичното парче на облека станува знак, симбол и елемент на театарската претстава. Истовремено за актерот костимот „е и маска на неговиот секојдневен карактер и личност, но и влез во светот на драмата/либретото и карактерот што го игра“. (Russel, 1985: 9) Од една страна е костимот кој му помага на актерот во остварувањето на замислениот лик во претставата, но костимот е и тој „кој има тенденција да ги потисне не само изразните средства на актерот, туку и самиот актер“. Она што актерите, балетските играчи и оперските пејачи го бараат е „костимот да го изрази телото, за телото да го

оживее костимот“. Тоа, всушност, претставува синтезата на телото и костимот каде „телото го вообликува и се надоградува со костимот, а костимот се вкоренува и акцино се осмислува – со телото“. (Misailović, 1990: 125)

Костимографот истовремено мора да соработува не само со режисерот туку и со **сценографот и дизајнерот на светлото**, зашто само така ќе се постигне целосен/комплетен дизајн на претставата. Поврзаноста на костимографијата и сценографијата може да се воочи од неколку различни аспекти. Уште од почетокот на поставување на претставата, и костимографот и сценографот се соочуваат со исто прашање кое се однесува на сите учесници во претставата: соодветна естетика и визуелизација на текстот, концептот на режисерот и актерот во просторот/костимот. Остварувањето/реализирањето на просторните/сценските и костимски форми претставува важен сегмент во оживувањето и вообликувањето на заедничката и завршна драматургија на сценскиот простор за која говори д-р Мисаиловиќ (Misailović, 1990: 185). Исто како што театарската костимографијата не би се остварила без присуство на актерот, на ист начин и театарскиот сценски простор е празен сè додека во него не влезе актерот, како носител на целото дејствие.

Костимографијата како дисциплина се состои од различни елементи и додатоци кои го надополнуваат нејзиниот ефект, динамичност и концепција. Во таа смисла и сценографијата се користи со различни елементи и додатоци – реквизити, кои на сличен начин како и модните додатоци, го надополнуваат и зголемуваат ефектот на дејствието на претставата и актерската игра. Сето ова уште еднаш го потврдува фактот дека овие две дисциплини се засноваат на „драматуршката соработка на заемни односи“. (Misailović, 1990: 189).

Еден од клучните елементи на односот меѓу костимографијата и сценографијата лежи во фактот дека не е редок случајот кога еден ист автор ги работи и костимографијата и сценографијата. Со тоа се потенцира и истакнува процесот на кохерентност на сите елементи на претставата и конструирањето на единствен концепт и театрализација.

2. 4. Теориско-методолошки пристап (реконструкцијата и анализата како основни методологии на работа)

Доминантен метод на театрологијата е **реконструкцијата** на претставата или на било кој друг облик на сценска изведба. Аналогно на тоа и потенцијалната теорија на костимографијата како доминантен метод ќе ја практикува реконструкцијата.

Реконструкцијата на претставата, како основна методологија за претставата, претставува основно истражувачко средиште кое се заснова на ре-создавање на претставата врз основа на повеќе извори. Театрологијата ги одредува обележјата на сите составни делови на претставата и оди кон „повторно воспоставување на комплексното уметничко дело кое е ограничено со време и простор, одредено од низа општествени и цивилизациски поединечности кои, заедно со останатите фактори, влијаеле на неговото појавување и траење“. (Batušić, 1991: 125)

Театрологијата, како основа на својата научна работа, во прв ред на своето истражување ја поставува театарската претстава, односно нејзиното значење во дијакронискиот и синхронискиот контекст.

2. 4. 1. Извори за реконструкција

Иберсфилд на театарската претстава гледа како на „истовремено и вечна (може во недоглед да се репродуцира и обновува) и моментална (никогаш не може да се репродуцира како идентична сама на себе) ... уметност, која во крајна линија, е создадена за една единствена изведба, за еден единствен исход“. (Ibersfeld, 1982: 11) Имајќи го во предвид ова гледиште кое во извесна мерка соодветствува со гледиштата и на други театролози и теоретичари на театарот, и фактот дека театарската претстава е само минлив чин ограничен во простор и време, за нејзино реконструирање потребни се одредени извори и средства со кои може да се *оживее* и *реобнов*. Само така нејзиното анализирање ќе може да биде точно/прецизно.

Со оглед на бројните елементи на сценскиот чин, театрологијата, според Батушич, се користи со два вида на извори кои се потребни за да се направи реконструкцијата – **непосредни и посредни извори**. (Batušić, 1991: 126 - 128)

Непосредните извори на реконструкција говорат директно за претставата и тие се: зградата – театарот, сценскиот простор, техниката, деловите на сценска опрема, костимите, реквизитите, маските, режисерската книга, суфлерските и инспициентски книги, макети, списи, програмки, плакати...

Посредните извори на реконструкција информираат за некои општи места во врска со конкретното театарско случување. Тука спаѓаат: драмскиот текст, односно партитурата на музичко-сценската предлошка, адаптации, драматизации, синопсиси, критики, репортажи, полемики, театарски вести во разни медиуми, театарска публицистика и списанија, записници, биографии, анегдоти, скици и нацрти за костими и декорации, разни дела од ликовната уметност (слики, цртежи) на кое се репродуцирани моменти од театарскиот живот и др.

Освен овие извори постојат и метајазични извори кои се во служба, или пак настојуваат на било каков начин да ја бележат театарската претстава или пракса. Тука спаѓаат: фотографии од сценските слики, филмови, видео и ДВД снимки, тонски записи снимени за време на пробите или изведбата, поединечни или групни портрети на актерите...

2. 4. 2. Извори за реконструкција на македонската театарска костимографија

Реконструкцијата и анализата на селектираните автори и нивни поетски е извршена врз основа на достапните извори. При изборот на костимографиите на истражените автори одбрани се покарактеристични и со поголемо/докажано искуство/значење во истражениот театарски период. Големо влијание при изборот има и постоењето на достапните материјали – фотографии, скици и видео снимки. Треба да се има во предвид дека за поголем број на костимографиите, особено оние постарите, не се сочувани конкретни и квалитетни фотографии или скици. И оние што ги има се црно-бели или се делумно оштетени, со што нè секогаш може да се направи целосна/потполна анализа и реконструкција на костимографските решенија – ниту во однос на бојата, материјалите, текстурата, ниту во однос на модните додатоци и декорации кои се дел од тие костимографии.

Во однос на литературата за театарската костимографија и костимографите во Македонија, и таа е мала и, главно, се состои од:

- Монографии за театарските куќи и фестивали: изданија за театарските куќи во Скопје и во Македонија, издадени по повод различни годишнини на истите, во кои е регистриран развојот на театрите како институции, развојот на театрите преку репертоарот, режисерите, актерите, костимографијата и сценографијата. Тука спаѓаат и монографиите за фестивалите во Македонија;
- Научно-истражувачки изданија, книги и збирки: изданија, книги, собрани дела и зборници/изданија кои се произлезени од разни симпозиуми и истражувања;
- Електронски изданија: во оваа категорија е електронската енциклопедија *Театарот на македонската почва* (2002), ЦД-РОМ формат, во издание на Институтот за театрологија при Факултетот за драмски уметности – Скопје, во која има посебен дел во кој се поместени биобиблиографски единици на костимографи (кратки биографии, селективен список на реализирани костимографии, награди);
- Фотографии и снимки: фотографии, видео и ДВД снимки од театарски претстави. Овие материјали се наоѓаат во Институтот за театрологија при Факултетот за драмски уметности – Скопје, а ги поседуваат и некои од театарските куќи во Скопје и Македонија, архивата на МРТВ (снимени претстави), костимографи, сценографи, режисери, актери и приватни лица

3. ПОЈАВАТА НА ТЕАТАРСКАТА КОСТИМОГРАФИЈА И ДИСЦИПЛИНИТЕ КОМПЛЕМЕНТАРНИ НА НЕА (РЕКОНСТРУКЦИЈА И ХРОНОЛОГИЈА)

Во делот што следи ќе бидат аплицирани претходно поставените тези, пристапи и извори и нивната употребливост, како и релевантноста и применливоста на методот на работа – реконструкцијата. Тие најпрво ќе бидат аплицирани при *анализата, појавата, развојот и функција на сценскиот костим и значењето на костимографија во театарот во Европа низ историјата* – од Стара Грција до почетокот на 20. век. Потоа, истражувањето ќе продолжи кон *разработка на театарската естетика*, односно реконструкција и анализа на театарскиот визуелниот сегмент во Македонија во 20. век (појавата на театрите, нивниот развој и репертоар, како и хронологија на настаните и трендовите во светот во периодот кој се истражува) и реконструкција на *театарската сценографија во Македонија во 20. век* – појавата и развојот на сценографијата, со акцент на истражуваниот период – помеѓу 1950 и 1985 година.

3. 1. *Сценскиот костим низ историјата*, или обид за реконструкција на појавите и клучните фактори, карактеристики и автори на театарска костимографија низ историјата

Ако се разгледува и реконструира развојот на театарската костимографија низ историјата, особено за потребите на ваков вид на труд, мора да се тргне од зададената теза и основно поаѓалиште. Во овој труд, како што кажува и самиот наслов, тоа е – *функцијата на костимот во театарската продукција*. Поради тоа, она што треба да се детерминира и определи е доминантната естетска рамка во креативниот процес на создавање и реконструирање на театарската претстава преку костимот и неговата функција. Затоа, како пример за реконструкција на театарските претстави ќе послужи реконструкцијата и следењето на развојот на костимографската естетика, но и развојот на театарот и сценографијата. Но, исто така, реконструкцијата на претставите преку костимот е поврзана и со развојот на облеката, модата и модните текови во одредениот период, појавата и производството

на материјали за изработка, уметноста – сликарството и скулптурата, општеството и состојбите во него, влијанието на црквата и власта и доминантноста на одреден стил или појава во одреден период.

Сценскиот костим е една од најстарите уметнички форми познати на човештвото. Праисториските култури користеле животински глави и кожи како маски и костими при изведбата на ритуалните танци, кои ги реоживувале и прераскажувале разните искуства. Со тоа, уште пред да бидат напишани првите драми, костимот и шминката служеле за трансформирање на танчерите и изведувачите на ритуали.

Театарскиот костим, наменет за театарската продукција, се јавува со појавата на театарот и еволуира на разни начини. Тој, најпрво, се јавува со развојот на трагедиите и комедиите кои се јавуваат во зрел облик во 5. век п.н.е. во Стара Грција, поточно во Атина. Оттогаш, Старите Грци, Римјаните, театарските уметници во Средниот век, Италијанците, Англичаните и Французите креирале/создавале своја форма на сценски костим, притоа земајќи идеи од своите претходници и оставајќи свој знак/трага/основа за понатаму.

Сценскиот костим во Стара Грција – Театарот во Стара Грција својот врв го доживува во 6. и 5. век п.н.е. со појавата и развојот на трагедијата и комедијата, што придонесува кон развој на театарската архитектура, сценографијата и костимографијата. Класичната грчка трагедијата разработува теми и ликови од митовите и историјата на Стара Грција. Костимот бил директно поврзан со улогата и доминантната карактеристика на ликовите и неговата референтна функција се движи, пред сè, помеѓу историското и митолошкото, информативното и лесно препознавање на карактерите и едуцирање на публиката. Се носеле костими од секојдневното живеење и мода, надополнети со додатоци, декорации и симболи кои асоцираат на карактерите кои се играат. Тие биле декорирани со големи симболи и орнаменти со цел зголемување на ефектот и варирале во зависност од улогата на актерите. Така, костимот на боговите, како оној на Дионис, бил хитон во шафран/портокалова боја, кој блескал со ситни ѕвезди, злато и накит; оние на божиците биле виолетови и златни хитони; на хероите или старците биле бел хитон; а, пак, костимот на војниците се состоел од хитон, оклоп и шлем. Актерите носеле и чевли *котурнус*, со цел подигнување и истакнување на актерот. Поради ритуалниот

карактер грчките претстави, речиси без исклучок, се играни со маски. Меѓу себе тие се разликуваат по бојата, фризура или онкосот, брадата, образите и ликот и врз основа на нив може да се согледа карактерот на ликот кој се игра. Комедијата, како посебен жанр, значело и промена и посебност во костимот. Иако сè уште се користи хитонот, како основна облека, тој значително се скратува и намерно се стеснува и се носи над тесни панталони во природната боја на кожата на телото, со што се истакнува голотијата. Потенцирањето на голотијата преку краткиот и тесен костим и додавањето/истакнувањето на голем вештачки/кожен фалус, имало за цел исмејување на одредени личности и појави, и истакнување на гротескното, смешното и негативното во средината во која се живеело. Ваквото третирање на костимот, како знак и симбол, влијае на понатамошното сфаќање на функцијата и значењето на истиот во понатамошните периоди од развојот на театарот и сценскиот костим, што претставува само едно од големиот број на влијанија кои ги извршува театарот во Стара Грција.

Сценскиот костим во Антички Рим – Театарот во Античкиот Рим се развива под влијание на театарот во Стара Грција, во однос на поставувањето на пост/класичните грчки драми и теми; и обработките и ре-толкувањето на митовите, визуелизирано и апликативно применето преку употребата на костимите и маските. Поаѓајќи од хелинистичките примери, во Римскиот театар се користеле маски со поголеми и поизразени димензии. На машките маски доминантни се големата и густа брада, со што ликовите добиваат на големина и грандиозност; истакнатата устата која е карактеристично отворена и влијае на пренагласениот израз, силината и потенцирана експресивност на самиот лик; и отворите за очи, чија сувереност и драматична тензија е додатно потенцирана и изразена. Римскиот костим, воглавно, се состои од традиционалната грчка и римска облека, со варијации во боја. Така, виолетовиот костим бил знак/симбол/обележје на богат човек, пругастиот – на момчињата; црвениот костим бил обележје на сиромашните ликови, жолтиот – типичен за женските ликови, а, жолтите реси биле знак дека ликот кој се игра е бог. Слично како и костимите, и маските се разликуваат по боја – машките маски биле во кафена, а женските во бела боја. Освен развојот на трагедијата како жанр, римскиот театар развива и свои карактеристични жанрови – пантомима и мимика, како единствен театарски жанр во историјата на античкиот театар каде не се игра со маски.

Сценскиот костим во Средниот век – Во периодот од 7. до 14. век, целокупниот општествен и културен живот, а со тоа и театарот и останатите уметности и уметнички делувања, се под влијание и во служба на Црквата. Со доаѓањето на власт, таа води битка против сè што е паганско и многубожно, а со тоа и борба против т.н. паганскиот театар – театар на мимичари, лакрдијаша и жонглери, и, воопшто, против дотогашната театарска практика и систем. Имено, таа ја негира вредноста на театарот и се стреми кон создавање на нови вредности. За таа цел црковните обреди и ритуали биле драмски проширени и надградени со извесни театарски елементи, сè со цел да се направат поживи и подостапни на обичното население. Оваа литургиската драма, која претставува форма на литургија, најчесто се одвивала околу олтарот и е драматизација на Библијата и останатата црковна литература. Покасно, се создава театар кој е различен од црковните обреди – мистерии „облик на христијански театар ... визуелно предметување и драматизација на Светото писмо и житијата на светците“. (Molinari, 1972: 93 - 97) Костимите во кои се играле овие претстави во потполност одговарале со ликот кому му се наменети, сè со цел да се постигне реален и адекватен приказ на Библијата и на житијата. Тие во најголем дел се црковни одежди и наметки, на кои им е додаден одреден детаљ или додаток кој го определува ликот. Она што е карактеристично кај овие костими е тоа што *костимите на Небеските ликови требало да предизвикаат стравопочит, додека оние на ликовите од Пеколот требало да разбудат презир, потсмев и страв.* (Russell, 1985: 215)

Сценскиот костим во 15., 16. и 17. век – Ова е период кога се случуваат одредени промени во однос на театарот: внатрешно реструктурирање и политика, нов третман кон театарот и нов начин на поставка на претставите. Се воспоставува нова сценска уметност – операта, се организираат театарски забави под маски со раскошна сценографија и костимографија и се случуваат големи промени во однос на функцијата на костимографијата. Претставите кои се прикажуваат, третирали преку костимот, се раскошни и спектакуларни (во дворскиот театар и операта во Италија) и екстравагантни (во Франција во времето на Луј 14 (втората половина на 17 век)), преку крајно елегантни кои се слика на високото општество (во Франција во 16. век и во Англија, во 17. век) до религиозни и симболички (во Шпанија, во 16. и 17. век). Театарот во овој период не претставува само едноставен приказ на една театарска претстава, но и приказ на богатото општество. Имено, често, пред самиот почеток,

била организирана ревија на сценски костими преку кои се прикажувал сјајот на дворот. Факт кој го потврдува ова е тоа дека ниту еден костим не бил двапати употребен за ваков вид на ревија и дека едно од *правилата* било дека не смее да се носи искинат и ефтин костим, или пак за друга претстава. Поради што костимите биле раскошни и скапи, изработени по најсовремен крој и мода од скапоцени ткаенини како свила, сатен, кадифе и брокат, украсени со чипка, ленти, тантели и панделки, и скапи перики, капи, додатоци за коса со пердуви, крзнени муфови, хулахопки, ракавици со златен раб и слични додатоци и декорации. Овие податоци говорат за потребата, важноста и заслуженото место кое го добива костимот. Тоа, најдоминантно, се случува во Елизабетанскиот театар, во Англија во 16 век, кога главниот визуелен сегмент/фокус бил ставен на костимографијата. Конечно, таа започнува да се третира како важна засебна компонента на театарот и го добива својата функција – отсликувањето на карактерите од епохата/времето и просториот во кое е сместено дејствието на претставата. Сценскиот костим во овој период може да се подели во пет категории, во зависност од ликот на кој му е наменет: антички костим, класичен костим, костим кој е комбинација на модерна или елегантна облека, традиционален костим и национален костим. Покрај класичниот и *дворскиот* театар, во Италија, од 14. до 18. век, е негувана *Комедија дел'Арте* – патувачки професионален театар кој прикажува комични претстави кои се карактеризираат со импровизација и постојани, типизирани карактери. Секој од карактерите имал свое име и своја психологија кои, како ни маската ни костимот, во било која прилика или претстава не се менувале во ниту една изведба/прилика. Имале и свои посебни костими преку кои секој посетител/гледач можел веднаш да го препознае или, пак, да го види веќе познатиот лик, карактер, социјалниот аспект или професијата на ликот. Токму овој податок е пресуден за успехот на претставата низ процесот на препознавање од страна на публиката, како и на естетиката која ја нуди поставката и сценско-драматуршката и карактерно-психолошка функција на костимот. Маските, главно, биле направени од кожа или кадифе во разни бои, во зависност од карактерот и служеле само за покривање на очите, што овозможувало да се види изразот на лицето. Влијанието и значењето на овие маски може да се види во модата во 17. век, кога дамите при посета на театар носеле исти такви превези за очи, изработени од кадифе или чипка.

Сценскиот костим во 18. век – Една од особеностите на француската костимографија на 18. век е почитта и употребата на историските костими и костимите на другите народи и региони, со посебна нагласка на егзотични костими. До пресврт доаѓа во крајот на 17. и почетокот на 18. век, со костимографот Жан Беран, комплетен и истакнат костимограф со апсолутното единство на стилот и величање на современите мотиви и декорации со висок степен на фантазија. Клод Гилот е друг костимограф од 18. век, чии дела делумно ќе ја обележат костимографијата во францускиот балет во овој период. Неговите костимографии се карактеризираат со елеганција, изобилство на фантазија и нежни пастелни бои – најчесто бледо сина и морско зелена, со нежни декорации, флорални мотиви или ситна и нежна орнаментика. Најдоминантен костимограф во 18. век е Луис Рене Букет, чиј стил го одбележува францускиот костим за балет и опера од втората половина на 18. век. Тој го следи стилот на модерното време, но вметнува и елементи на лична интерпретација на времето – измислен свет на митолошки ликови прикажан преку детали кое се обработени како слика и декориран со нежни орнаменти на Рококо стил.

Сценскиот костим во 19. век – Овој период се карактеризира со многу промени во културата, уметноста и театарот, и особено постојаниот поттик за историска точност во театарот, сценографиите и костимографиите, кој го нагласува универзалното за сметка на деталната реалност и кој е наспроти неокласичниот идеал кој доминира до крајот на 18. век. Поради тоа се јавува поопшт и погенерализиран однос кон минатото и далечните земји, како и историска точност, која во костимографијата е со одредена модификација и повеќе се однесува на деталите отколку на севкупниот визуелен ефект. Се јавуваат и варијации на костими, слични на облеката која е актуелна/модерна во тој период. Па, во драмите кои се случуваат, на пример, во 16. век, ликовите носат костими карактеристични за 19. век. Еден од реформаторите во балетската костимографија е Мари Таглиони, популарна италијанско/шведска балерина, која освен по својата игра, е позната и по кретењето на балетски костим чие здолниште дотогаш било долго до глуждовите. За првпат таа на сцената се појавува со кратко здолниште на балетот *Силфиди*, поставен во 1832 година, во Париз, Франција. Тој настан бил окарактеризиран како скандалозен и од публиката и од критиката, иако таа тоа го направила со една цел: да ја покаже техниката на својата игра, зашто дотогашното долго здолниште тоа и го оневозможувало.

Нејзиното решение, сепак, е прифатено, но дури кон крајот на 19. век. Тогаш било одлучено балетските играчи да носат краток тип на здолниште –тугу, без разлика за кој временски период или средина се однесува либретото на балетот. Во средината на 19. век доаѓа до нова промена, со што на сцените на театрите започнуваат да се прикажуваат реалистични драми, а поставката и целокупниот визуелен сегмент на дејствието станува интегрален дел од драмата. Она на што посебно се внимава е ставот дека сите елементи на формата, текстурата, линијата и бојата мора да бидат потчинети на целокупната реалност на сцената. Тоа подразбира дека во дизајнот на костимите не смеат да доминираат личните склоности или апстрактни уметнички идеали, и секој избор на костимот мора да биде воден од потребата за развојот и претставување на реалноста на ликовите и средината во која тие живеат или работат. Кон крајот на 19. век се јавува револт кон реализмот во театарот, кој е манифестиран преку симболизмот и неговите театарско-естетски идеали. Симболизмот, во основа, се карактеризира со поедноставување на смислата и на ефектите; со соодветен однос помеѓу актерот и сцената; со значење и симболи и еден предмет кој означува одредено нешто (на пр. свеќникот ја симболизираше културата на Барокот) и синтеза на сите елементи на продукцијата во комплексен и ритмички спој на сценографија, костими, светло, актери и текст.

3. 2. Реконструкција на временскиот, општествениот и културниот контекст

Темата која се истражува, како што е наведено и во самиот наслов, го опфаќа периодот од 1950 до 1985 година. Состојбите и настаните кои се случуваат во наведениот период влијаат директно и индиректно на развојот на костимографијата. Поради тоа потребно е да се реконструира овој период. Во оваа реконструкција ќе биде опфатена хронологијата и развојот на поважните настаните во јавниот и културниот живот – музика, филм, уметност, мода и литература. Хронологијата е поделена по декади.

ПЕРИОД 1950 – 1959

Музика: Доминира рокенролот како музика на младите. Се јавуваат разни правци во цез музиката: бибоп, хард боп, кул цез;

Филм: Јапонскиот филм го има зенитот со режисерот Акира Куросава. Започнува златната ера на 3Д кинематографијата. Најиграни филмови се: *Сирано де Бержерак* (1950), *Празник во Рим* (1953), *Сабрина* (1954), *Бунтовник без причина* (1955), *Љубов на пладне* (1957), *Жижџи* (1958), *Вертиго* (1958), *Бен Хур* (1959) (добитник на најмногу Оскари – 11 (единаесет));

Уметност: Се појавуваат правците: Апстрактен експресионизам, Поп арт, Оп арт, Арт Брут, групата Кобра;

Мода: Костимите од познатите филмови се инспирација за модните трендови кај младите жени. Доминира модата на Кристијан Диор или *Новиот изглед*. Коко Шанел го промовира „шанел костимот“, кој набрзо станува стандарден/формален изглед на жените. Се појавува Кристобал Валенсијага, кој радикално ја менува женската силуета со едноставни и елегантни дизајни;

Книги: *Старецот и морето*, Ернест Хемингвеј; *Лолита*, Владимир Набоков; *Источно од рајот*, Џон Стеинбек; *Чекајќи го Годо*, Семјуел Бекет; *Доктор Живаго*, Борис Пастернак; *Мачка на вжештениот лимен покрив*, Тенеси Вилијамс; *Добар ден таго*, Франсоа Саган.

ПЕРИОД 1960 -1969

Музика: Доминира поп музиката, предводена од Битлси, кои претставуваат феномен во популарната музика и кои го претставуваат почетокот на британската инвазија во културата. Друг популарен правец е рок музиката, предводена од музичари кои стануваат икони на стилот влијаејќи на сè она што се случува;

Филм: Се развиваат уметничките филмови. Целосно се преминува на филмови во боја. Започнува новата ера на Холивуд како одговор на контракултурата. Се јавува шпагети вестернот во јапонскиот филм. Се јавува новиот француски бран во филмот – *Nouvelle Vague*. Некои од најпознатите и најзначајни филмови се: *Психо* (1960), *Сладок живот* (1960), *Појадок кај Тифани* (1961), *Птици* (1963), *Доктор Живаго* (1965), *Дипломец* (1967), *Одисеја во свемирот 2001* (1968), *Барбарела* (1968).

Уметност: Поп арт-от и Оп арт-от го земаат својот најголем замав. Најголема икона во уметноста е Енди Ворхол, кој предводи нова суб-култура. Се дизајнираат историските влијанија, кои најмногу се гледаат во психоделичната уметност, уметноста на графити и дизајнот на постери;

Мода: Силно влијание врз модата и младите во шеесеттите години извршуваат Битлси и Хипи движењето. Во 1963 година во мода влегуваат бикините. За првпат се јавува мини-здолниште кое станува хит во доцните шеесетти години;

Книги: *Сто години самотија*, Габриел Гарсија Маркес; *Под стаклено своно*, Силвија Плат; *Последниот еднорог*, Питер С. Бигл; *Долина на куклите*, Жаклин Сузан.

ПЕРИОД 1970 - 1979

Музика: Се развива поп рокот, како и ритам и блузот. Сè повеќе се прифаќа диско музиката. Рок музиката сеуште е актуелна, а се појавуваат нови подстилови на рок музиката – хард рок, хеви рок, панк рок и други. Се дизајнираат некои од најдобрите дизајни на албуми воопшто. Мошне популарна музика е реге музиката, која повлекува цела нова култура инспирирана од Јамајка;

Филм: Се јавува Новиот Европски филм, кој е поносталгичен, како и нов азиски филм, базиран на боречките вештини. Меѓу најпознатите филмови се: *Француска врска* (1971), *Кум* (1972), *Лет над кукавичкото гнездо* (1975), *Ени Хол* (1977), *Војна на ѕвездите* (1977), *Треска на саботната вечер* (1977), *Брилјантин* (1978), *Крамер против Крамер* (1979);

Уметност: Поп арт-от сеуште е еден од најраспространетите уметнички правци. Се создаваат некои од најдобрите дела на сликарството на обоено поле, оп арт-от и фотореализмот. Се појавуваат првите инсталации, видео арт дела и се одржува првата изложба на уметност на графити (1974);

Мода: Оваа декада е позната како декада на експериментирање. Поради сè почестите летови со авион, се создава конгломерат на етно трендови од сите страни од светот. Музиката и филмот извршуваат големо влијание врз модата, особено диско и рок музиката и мјузиклите;

Книги: *Љубовна приказна*, Ерих Сегал; *Австоперски водич низ галаксијата*, Даглас Едамс; *Упориште* и *Кери* на Стивен Кинг; *Последните случаи на Г-ѓа Марпл*, Агата Кристи.

ПЕРИОД 1980 – 1985

Музика: Поп музиката зема сè поголем замав. Се јавуваат нови стилови во рок музиката, и новите стилови – хип-хоп/рап, „new romantic“ (нов романтизам) и „new wave“ (новиот бран);

Филм: Веќе култните режисери ги создаваат некои од своите најзначајни филмови: Стенли Кјубрик: *Сјаење* (1980); Мартин Скорсизе: *Разулавениот бик* (1980); Стивен Спилберг: *Индијана Џонс: Грабнувањето на загубениот ковчег* (1981) и *Е.Т.* (1981); Брајан де Палма: *Лице со лузна* (1983); Милош Форман: *Амадеус* (1984);

Уметност: Се развиваат нови трендови во уметноста базирани на компјутерите, видеото, графиката и мултимедијата; разни правци на видео арт-от, кинетичката уметност, кибернетската уметност и видео инсталацијата;

Мода: Модните дизајнери и модните куќи на Ралф Лорен и Келвин Клајн стануваат сè поголеми и попознати брендови. Модата станува сè поразновидна и се јавуваат различни стилови и трендови под влијание на музиката, филмот и телевизијата;

Книги: *Името на розата*, Умберто Еко; *Полноќни деца*, Салман Ружди; *Роботи на зората*, Исак Асимов; *Неподнослива леснотија на постоењето*, Милан Кундера.

3.3.3. Развој на театрите во Македонија

Македонскиот театар во 20. век има свој нов развој: модернизација, постмодернизација, иновации, експерименти, падови и подигања. Време е на црпење и вградување на искуствата од најрелевантните, најистакнатите и најавангардни достигнувања во светскиот театар.

За основоположници на театарот во Македонија се сметаат Јордан Хаџи Константинов-Џинот, драмски писател, преродбеник и учител, Војдан

Чернодрински, драмски автор, актер и режисер, од крајот на 19. и почетокот на 20. век, а во 20. век и актерите Петре Прличко и Димче Трајковски. Тие со своите патувачки трупи и групи прават свој театар кој го играат на отворено, по кафеани, во општински згради и разни инпровизирани простори. Најчесто се играни комедии кои ја развеселувале публиката и кратки актовки, скечеве и драматизации на романи и приказни. Изведбите биле едноставни и ограничени/сиромашни во поставка. Но, од друга страна, тие се значајни по творечката активност, влијаеле на создавањето на репертоар на македонски јазик и со македонска проблематика, а преку тоа и на процесот на ослободување на народот и земјата. (Театарот на почвата на Македонија, 2004: 307)

Првиот професионален/институционален театар на територијата на Македонија е *Народно позориште – Скопје*, формиран 1913 година од реномираниот српски комедиограф Бранислав Нушиќ. Иако без соодветна зграда, соодветни услови за работа и мал актерски ансамбл, Театарот работи мошне активно. Поставените претстави, освен во многу ретки исклучоци, се играат на српски јазик, официјалниот јазик на тогашната држава, односно сè до 1940 година. Се поставуваат пропагандни претстави, пиеси со пеење и пукање, лесни комедии – со цел да се задоволи интересот/вкусот на пошироката публика, а поставуван се/играни и претстави според дела на странски автори. (ИД „Театарот...“: Театри 1913 – 1944/Народно позориште Скопје (1913 – 1915)/, 2002)

Народно позориште – Скопје ја прекинува својата работа во 1915 година (поради започнувањето и текот на Првата светска војна), а активноста ја продолжува во 1919 година, повторно под раководство на Бранислав Нушиќ. Тоа е ново време: театарот е организационо и технички модернизирани; репертоарски е насочен кон популистички, забавувачки, пропагандистички и банални претстави; ангажирани се квалитетни режисери-гости од Србија; се формира мал балетски и оперски ансамбл; детска сцена и се започнува со гостувања/турнеи низ цела Македонија. Репертоарот е концепиран главно врз „национал-романтични српски квазиисториски мелодрами, што сосема директно упатува на ваквиот уталитарен/политички, а не естетски театарски концепт“. (ИД „Театарот...“/Приказна низ вековите/Дваесетти век, 2002). Се поставуваат дела од српската драмска литература, како и дела од странската литература (класични и реалистички драми), репертоар кој не е прилагоден на потребите и вкусот на народот. (ИД Театарот на македонска почва, 2002: 285)

На 16 октомври 1927 година, во Скопје, свечено е отворена новата зграда на преименуваниот театар *Народно позориште Краљ Александар I*. Овој театар активно работи до 1941 година. Најуспешен период му е помеѓу 1935 и 1941 година, кога со него раководи Велимир Живоиновиќ-Масука, писател, поет, драматичар, афирмиран театарски рецензент и докажан театарски творец. Токму ерата на Живоиновиќ, и на драматургот Слободан Јовановиќ, е „пресудна за понатамошниот развој на македонската битова драматика/драматургија: кога се поставуваат сите клучни пиеси од таканаречениот „втор битов бран“ – *Печалбари* на Антон Панов (1936), *Чорбаџи Теодос* на Васил Иљоски (1937), *Парите се отепувачка* (1937) и *Антица* на Ристо Крле (1940). (ЦД „Театарот...“: Театри 1913 – 1944/ Народное позориште Краљ Александар I (1927-1941), 2002)

Во овој период делуваат и театрите во Штип (1923 – 1927/36) и во Битола (1913 – 1915, 1918 – 1929), во нив исто се изведуваат претстави на српски јазик, а реперторот е „претежно составен од квазиисториски мелодрами, европски (најмногу француски) лесни комедии и таканаречените национални (српски) пиеси.“ (ЦД „Театарот...“: Театри 1913 – 1944/Народно позориште во Битола/, 2002)

Со промената на власта/политиката, доаѓа и до промена во политиката и делувањето на театрите. Театарот во Скопје паѓа под бугарска управа и се преименува во *Народен театар – Скопје*. Работи од 1941 до 1944 година, и се зборува/игра на бугарски јазик. Се играат пиеси од бугарски автори. Репертоар имал за цел да ја зајакне бугарската политика и националната свест, како и нејзините естетски критериуми. Претставите ги поставуваат бугарски режисери, сценографи и костимографи.

Во периодот помеѓу 1941 и 1944 година, група македонски актери, режисери и уметници делуваат во рамките на **партизанскиот театар**. Дел од нив се Петре Прличко, Илија Цувалековски, Илија Милчин, Тома Владимирски, Василије Поповиќ-Цицо и други. Во основа театарот е пропаганден и политички и се темели на прикажување на програма составена од рецитали, импровизации и скечеви, кои прераснувале во едночинки. Темите кои најчесто биле обработувани се директно врзани за тоа време – партизански или едукативни. Имајќи ги во предвид условите и воените околности во кои работат, едночинките биле прикажувани на импровизирани конструкции на било каков празен простор, со едноставен декор, најчесто само маси и столици.

Имајќи ја зад себе традиција од патувачките и општинските театри и театрите на други јазици, преку аматерските градски театри кои ја започнуваат активноста веднаш по ослободувањето, во Македонија во средината на 'четриесеттите години започнуваат да се основаат првите професионалните театри на македонски јазик. Нивната улога, значење и репертоар се следи преку постоењето, искуството, резултатите и репертоарот на театрите во Скопје – *Македонскиот народен театар* и *Драмски театар*. (ИД Театарот на почвата на Македонија, 2004: 173)

По ослободувањето, веќе афирмираните македонски театарски дејци продолжуваат активно да се занимаваат со театар. Се сместуваат во различни општински згради и институции, организирано подготвуваат драмски претстави, патуваат низ Македонија и го развиваат и обновуваат театарскиот живот на ново ниво, со примарен центар во Скопје. На тој начин ги поставуваат темелите на новоформиранитот *Македонски народен театар* во Скопје, со што започнува нова ера. Работи во тогаш единствениот театарски објект во градот кој е изграден на иницијатива на Бранислав Нушиќ – од левата страна на Вардар. По катастрофалниот земјотрес во Скопје во 1963, објектот е урнат, а од 1965 година трите ансамбли на *Македонскиот народен театар* работи во тогаш изградениот монтажен објект. Во 1983 година се вселува во новоизградениот објект, во кој денес работат *Македонската Опера и Балет*.

Македонски народен театар, по формирањето и натамошното постоење/создавање, поминува низ разни периоди: создавање и негување на ансамблот и публиката, на творци кои ќе учествуваат во обликувањето на претставите, одржување на репертоарот. Создава свое место на мапата на Македонија, на мапата на некогашна Југославија и надвор од неа. Во однос на репертоарот, односно делата што се поставуваат на сцена, исто поминува низ периоди кои се важни за неговото созревање: фаза на ре/откривање на македонските автори и драматургијата – Антон Панов, Ристо Крле, Васил Иљоски и други; фаза на поставување на дела од руските и класичните дела; фаза на дела од американски современи автори; негување и афирирање на новиот домашен автор, фаза на социјални и реалистични теми, психоски и поетски драми, современи и пост-модернистички драми/дела.

Во мај 1947 година е формирана *Операта при Македонски народен театар*. Најплодниот период *Операта* го има помеѓу 1948 и 1963 година, кога се поставуваат

две третини од вкупниот број на реализирани оперски премиери на овој ансамбл. Репертоарот во тој период е заснован на различни оперски жанрови, првенствено на дела од италијанското творештво на 19. век, а во помал број се реализирани изведби на дела од француската и германска класика, како и дела на современи композитори. (Дата ЦД „Театарот...“: Театри 1945-2001/ МНТ Опера/, 2002)

Почетоците на балетот се совпаѓаат со отпочнувањето на дејноста на *Операта при Македонски народен театар*, за чии потреби се формира група која има задача да настапува во оперските претстави, толкувајќи ги балетските делници. И во 1949 година и официјално е формиран ***Балетот при Македонски народен театар***. На почетокот се поставуваат дела од класиката, односно странски автори. Во 1953 година на сцената на *Балетот при Македонскиот народен театар* е изведена првата балетска претстава со национална назнака *Македонска поевст*, работена на музика на Глигор Смокварски, и поставена од еминентниот кореограф Димитрије Парлиќ. Она што го карактеризира *Балетот* е дефинираниот репертоар со балетски дела на музиката од познати светски и македонски композитори, заокружен едукативен процес, перманентната сценска дејност која профилира квалитетен кадар и, во разни периоди гостувања на значајни кореографи и педагози, кои придонесуваат за брз и успешен развој и постојан уметнички раст на ансамблот. Меѓу нив се Нина Кирсанова, Макс Кирбос, Јитка Ивела, Јелена Вајс, Јуриј Мјачин. Од македонските кореографи голем е придонесот на Олга Милосавлева, која на сцената остварува голем број на самостојни кореографии, при што „професионалниот интерес го насочува особено кон фолклорот профилиран низ балетската естетика, давајќи на тој начин сопствен придонес за утврдување на националната стилско-жанровска линија.“ (Дата ЦД „Театарот...“: Театри 1945-2001/ МНТ Балет/, 2002)

Во 1946 година, во Скопје се формира ***Куклената сцена при Македонскиот народен театар***, во 1949 година прераснува во ***Градски куклен театар***, а во сезоната 1957/58 е веќе ***Младински-куклен театар***. Во 1960 година во него почнува да работи и вечерна сцена, а во 1965 година со група актери кои го напуштаат *Македонски народен театар*, се формира нова институција именувана како ***Драмски театар - Скопје***.

Во 1950 година започнува со работа ***Театарот на народности***, во чиј состав се Албанска драма и Турска драма, за во 2005 година да се раздвојат и да добијат

статус на Албански театар и Турски театар. Во текот на своето постоење, овие ансамбли успеаа да „создадат специфичен театарски израз, со што битно ги одбележа и двете театарски традиции и современоста на турската и албанската култура, соработувајќи од самиот почеток со низа на релевантни театарски дејци кои што примерно дејствуваат во македонскиот културен круг.“ (Дата ЦД „Театарот...“, 2002) Имено, голем број на македонски автори – режисери, сценографи, костимографи и композитори – работат како гости на овие ансамбли и создавајќи го профилот/репертоарот, градат и својата поетика и естетика. Гостуваат и творци од Албанија и Турција.

Од своето основање до денес, Албанската и Турската драма/театар го поддржуваат моделот на театар на текст – „репертоарски театар кој раскажува приказки или конзумеристичко-забавно-дидактички театар“. При тоа, главно се поставуваат драми на албански и турски автори, потоа странски автори, а редовно се поставуваат и дела на македонски автори. (Театарот на почвата на Македонија, 2004: 268)

По ослободувањето, освен во Скопје, започнуваат да се формираат и да работат, со повремени прекини, професионални театри и во другите градови:

- *Народен театар* во Битола (ноември 1944 година);
- *Народен театар* во Куманово (аматерски од 1944 година, а професионален од 1948 година);
- *Народен театар „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“* во Велес (од 1944 до 1966 година, и обновен во 1968 година);
- *Народен театар „Антон Панов“* во Струмица (1948);
- *Градски народен театар* во Охрид (од јануари 1949 година, укинат во 1956 година и обновуван во 2006 и 2011 година);
- *Народен театар „Војдан Чернодрински“* во Прилеп (1949);
- *Народен театар* во Штип (1949);
- *Народен театар* во Кочани (од 1949 година).

Во Македонија, почнувајќи од 1965 година, се одржуваат неколку фестивали/манифестации. Театарските претстави од тековната година се селектираат на *Македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернодрински“* во Прилеп и на

Фестивалот на камерен театар „Ристо Шишков“ во Струмица (и двата имаат натпреварувачки карактер); *Мајските оперски вечери* во Скопје, *Младиот отворен театар* во Скопје, *Охридско лето* во Охрид...

Македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернодрински“ во Прилеп е најстариот театарски фестивал во Македонија. На него од 1965 година се презентираат избори од театарски/драмски остварувања од тековната година на театарската продукција во Македонија. Фестивалот уште од почетокот има натпреварувачки карактер. Меѓу наградите кои се доделуваат е и наградата за костимографија (од 1967 г.). Добитници на оваа награда по години, до 1985 година, се:

- 1967** – Сотир Наумовски за *Разбојници*, *Народен театар*, Битола;
- 1968** – Сотир Наумовски за *Кој се плаши од Вирџинија Вулф*, *Народен театар*, Битола;
- 1969** – Блажо Киров за *Смеа низ сокаците*, *Народен театар*, Струмица;
- 1970** – Рада Петрова за *Матуранти*, *Народен театар*, Куманово;
- 1972** – Јелена Патрновиќ за *Сите мои синови*, *Народен театар*, Куманово;
- 1973** – Сотир Наумовски за *Самоубиец*, *Народен театар*, Битола;
- 1975** – Сотир Наумовски за *Црнила*, *Народен театар*, Битола;
- 1976** – Јелена Патрновиќ за *Дервишот и смртта*, *Театар на народности – Турска драма*, Скопје;
- 1979** – Елена Дончева за *Хасанагиница*, *Театар на народности – Турска драма*, Скопје;
- 1980** – Елена Дончева за *Солунски патрдии*, *Драмски театар*, Скопје;
- 1981** – Исмаил Рама за *Укротител на луѓе со смарагдни очи*, *Театар на народности – Албанска драма*, Скопје;
- 1982** – Елена Дончева за *Пиреј*, *Народен театар*, Битола;
- 1983** – Рада Петрова-Малкиќ за *Македонски приказни*, *Македонски народен театар*, Скопје, и *Антигона*, *Народен театар*, Прилеп;
- 1984** – Елена Дончева за *Пахинтика во сон*, *Театар на народности – Турска драма*, Скопје;
- 1985** – Елена Дончева за *Сон на летната ноќ*, *Народен театар*, Битола.

4. ТРЕТ ДЕЛ: КОСТИМОГРАФИЈАТА ВО МАКЕДОНСКАТА ТЕАТАРСКА ПРОДУКЦИЈА ПОМЕЃУ 1950 И 1985 ГОДИНА

4.1. Костимографијата во македонската театарска продукција од крајот на 19. век до 1945 година

Значењето на костимографијата и нејзината функција во македонската театарска продукција минува низ неколку развојни фази. Доколку се разгледува низата на разноврсни и индивидуални авторски поетски кои ја создаваат историјата на македонската костимографија (вклучувајќи ги авторите со поголем и оние со помал број на реализирани костимографски остварувања), како и нејзиниот професионален развој и континуитет на создавање уметнички дела, се констатираат неколку факти. Станува збор за кратка, но богата професионална творечка дејност/област; за не голем број на костимографи, но автори со креативни остварувања; област која во голем дел ја дообликува историјата на македонскиот театар во 20. век, и уметност која, заедно со сценографијата, остварува моќни визуелни слики на сцената.

Кога се зборува за реконструирање на функцијата на костимографијата во македонската театарска продукција, тоа подразбира и подлабока анализа и истражување преку реконструкција на различните аспекти на историјата на театарот. Во тоа посредува театарскиот и ликовен стил, односно не само авторовата специфика на поединечниот костимограф, туку и поставената драма/опера/балет, режисерската поетика, стилот или трендот на целокупната визуелна слика и соодносот и релацијата со сценографијата. Накратко, читањето и улогата на костимот за театрологијата станува *condition sine qua non*.

Односот на македонската театарска продукција кон костимот и обратно функцијата на костимот во продукцијата, е менлив во текот на 20. век, односно е условен од појавата и развојот на театрите и театарските институции, режисерскиот пристап и развојот на македонската драматургија.

4. 1. 1. Костимографијата кај патувачките театри

Во првите децении на 20. век, со работата на бројните патувачки театарски трупи и групи, од кои дел подоцна се реконституирани во покраински театри, а предводени од познати режисери и актери, доаѓа до одредено поместување во развојот на македонскиот театар. Тие го отвараат патот на театарската дејност во Македонија и го доближуваат до народот. Нивниот *репертоар* главно се состои од комедии и кратки скечеви, како и дела од домашната (тогаш српска) и светска класика, кои се играни на разни импровизирани сцени во природа, на одбрани соодветни простори и многу често во локалните кафеани и нивните дворови.



Сцена од претстава во изведба на Патувачкиот театар на Петре Прличко, 1930 – 1939

Во овој период, со оглед на условите и начинот на нивно делување, и имајќи ја во предвид нивната мала финансиска моќ, не може да се говори за соодветна или прецизна визуелна слика и естетика на тие изведби, односно за нивно сценско обликување и декорирање. Секоја трупа/група имала свои сценски реквизити кои постојано ги носеле на своите гостувања/патувања: сценски декор кој по потреба се преправал или поправал; нов костим кој се шиел на лице место или стар костим кој се крпел; и плакат кој се пишувал и огласувал по потреба. За сцена служеле подигнати површини, полјани, нечиј двор или дел од локална кафеана; за декор некој вид на насликано платно или парче мебел. Наставникот Атанас Бадев, кој е режисер, сценограф и суфлер на првата претстава на Општинскиот театар во Прилеп, со наслов *По неволја доктор* (1887) се смета за прв сценограф во Македонија.

Податоците со кои располага македонската театрологија, во вид на фотографии или скици, не се доволни за докрај да се реконструира сликата,

потребата и начинот на употреба на сценскиот декор и костим, со што реконструкцијата единствено е можна врз основа на малкуте фотографии што се останати, сведоштвата и зачуваните писмени документи.

Актерите-изведувачи, често по свој избор или по избор на режисерот (најчесто водач на трупата или актер во неа), биле облечени во вид на костими кои сами, или со помош на други членови на трупата, ги шиеле/креирале од разни ткаенини или од стари облеки. Тоа сеуште не може да се нарече сценски костим, но и не може да стане збор ни за секојдневна облека. Имено, со цел да го одвојат своето јас – актерот и да се *влезе* во тој – ликот, овие актери-изведувачи ја препознавале потребата од отфрлање на секојдневната облека од сцената и потребата од нејзина замена со костим кој е соодветен за играта/ликот во преставата што се игра. На тој начин, тие ја согледувале важната разлика помеѓу облеката и костимот за изведба; преобразбата, односно процесот на маскирање во ликот кој костимот го овозможува и, преку него, влегување во приказната и *остварување на нераскинливо партнерство со сцената*. Во овој период, поради тоа, не може да се зборува за театарска костимографија, туку за **сценска импровизација на замисленото која, според изведувачот, го поддржува нивниот концепт за сценски прикази, односно за маскирање на актерот на сцена.**

4. 1. 2. Костимографијата во Народно позориште – Скопје (1913 – 1940)

Поместување се забележува во периодот на делување на првиот професионален/институционален театар во Македонија, *Народно позориште – Скопје*. Иако театарот поминува низ разни фази (пожар, војна, ре/обнова...), овие три децении се особено важни во прв ред поради увидувањето на потребата од професионализација на македонскиот театар и остварување на негов континуитет во сите области, вклучително и визуелниот.

Во таа насока, значаен чекор е сè поголемото внимание кое се посветува на уметничкиот подем на сцената, согледан во неколку насоки. Една од промените е поставувањето на првите балетски и оперски претстави, кои во својата суштина се доминантно театрални, бараат раскошна сценска слика и имаат потреба од соодветен костим. Поради овој факт и поради реализирањето на целосна театарска претстава

со сите елементи која таа ги бара, започнува да се јавува интересот за развој на двата визуелни сегменти – сценографија и костимографија, и тоа во вистинската смисла на зборот. Тоа, најпрво, се остварува преку ангажирањето на сценографи, сликари и декоратери, со што и официјално започнува негувањето и развојот на визуелноста во театарска продукција. Сеуште не може да се говори за театарска продукција која е македонска, затоа што театарот целосно е под влијание на *Народно позориште – Београд* кој сестрано го помага, организационо и визуелно, *Скопскиот театар*. Помошта пристигнува со ангажирање на српски актери, режисери, сценографи и декоратери, и со поставување на естетски стандарди и кадровска и техничка стабилизација и модернизација.

Се формира/создава скроман фондус на декор, примарно донесен од Србија. Се состоел од стилизиран и живописен мебел и реквизити, кој соодветствувал на потребите на поставените претстави и вкусот на тогашната публика и сталеж. Меѓу имињата кои работат на оваа проблематика се сликарот Иван Кјулев и декоратерите Дервиш Качаревиќ, Тодор Дутов, Душан Димитријевиќ, Петар Цветковиќ и Хасан Мусиќ, како и сценографот Александар Топорин.

Со фактот дека не се обезбедени/ангажирани професионални костимографи, развојот на визуелниот сегмент се движи единствено во насока на развој на сценографијата. Тоа, меѓутоа, не подразбира и негирање или занемарување на костимот. Иако, костимографијата како сегмент или професионална област сеуште не се јавува во целост, таа функционира единствено како изборот на костим, односно облекување на актерот со *избор на соодветен костим за соодветна претстава од даден избор*. Костимите кои се одбираат/користат се дел од гардеробата која е обезбедена од *матичниот* белградски театар, со што се создава значаен фондус на костими, кој се користи и надополнува во текот на следните неколку години. Поради тоа, од почеток костимските (и сценографски) решенија во голем дел ги копираат решенијата на белградскиот театар, или се потпираат на костимскиот (и сценографски) инвентар дониран од некои политички и општествени личности или институции.

Во дел од поставените претстави се среќава името на сценографот или декоратерот на претставите, но сеуште не се ангажираат костимографи, иако во театарот веќе има вработени гардеробери. Театарот покажува потреба од давање на одговорност на одредено лице за естетиката и сликата на сцената, но единствено во

поглед на сценографијата. Со оглед на тоа дека актерите на сцената носат костими, се очекува да постои и некој кој ќе го направи тој избор. Поради тоа, задачата за сеуште непостоечката струка на костимограф може да се претпостави/наслути дека ја превземаат сценографите. Оваа задача можеби ја превземале во одредени претстави и режисерите како носители/водачи на театарската претстава и театарските гардеробери од кои некои изработувале костими по туѓи предлошки; а во некој случај може да биде реализирана и од страна на декоратерите на претставата.

Во овој период станува збор само за декорирање на претставата, односно за опремување со костим, а не и за создавање/креирање на костими единствени за таа претстава. Иако не е со оригинални авторски дела, особено во првиот период на делувањето на овој театар, костимската опрема за одредената претстава е збир или избор на стилски и типизирани костими директно превземени од фондусот на театарот. Според одредени сознанија фондусот, во одреден степен, бил стилски, содржајно и жанровски поделен на современ, историски, национален и традиционален. Бил со доза на шаренило и егзотичност. Таквиот костим во потполност ја поддржува претставата, целосно ја отсликува темата и претставува *поддржувач* на настаните/времето/местото. Со тоа, тој станува **театарско – практично и социолошко – културно обележје** на претставата.

Третиот и последен период во развојот на *Народно позориште – Скопје* започнува во 1927 година, со отварањето на новата зграда на театарот. Овој период е особено значаен по раководењето и работата на Велимир Живоиновик-Масука, кој, посветува огромно внимание на естетската визуелност, односно на сценографијата, костимите и светлото. Ја прочистува постоечката гардероба, сценски елементи и реквизити, ја надополнува со нови соодветни костими и воведува генерални проби со костим. Во естетски поглед ги прифаќа постоечките начела на реализам и историцизам, и воведува нови стандарди и правци во уметнички смисла.

В. Живковиќ-Масука е значаен и по тоа што во сезоната 1939/40 ги ангажира/вработува врвните македонски сликари Никола Мартиноски, Тома Владимирски и Василије Поповиќ-Цицо, што подоцна ќе се покаже како едно од најзначајните достигнувања и одлуки што тој ги донел/реализирал. Естетиката на овие автори претставува естетика во која уметноста станува сценографија, а сценографијата театар, и естетика која се поклопува и надополнува со секое

изведено дело или како што истакнува Анџелко Штимац, уредникот на тогашниот *Позорични лист*, во текстот посветен на нивните сценографски остварувања и објавен во истоименото списание, бр. 7, во 1940 година, „трите наши сликари се, всушност, еден сликар, со три индивидуалности, со три различни сликарски специјалности, со три различни искуства бидејќи нашите три сценографи работат колективно.“ Штимац, во горе-наведениот текст, сакајќи да ја потенцира спецификата на нивната работа истакнува и дека „да имаш цртач (м.з. Мартиноски) и пејсажист (м.з. Владимирски) и карикатурист (м.з. Цицо) значи да имаш сè што ти е потребно за декорско-сценографските потреби на еден театар“, со што ги дефинира и потврдува нивните естетика и придонеси во оформувањето на претставите. (Јовановиќ, 2005: 771) Она што тие го започнуваат уште со првите претстави на кои работат, е новото видување на сцената (и под претпоставка, на костимите).

Тома Владимирски и Василије Поповиќ-Цицо се првите македонски автори кои ја создаваат визуелната театарска слика и ги поставува темелите на сценографијата и костимографијата. Врз нивното творештво, со акцент на делата создадени по 1945 година и до почетокот на шеесеттите години, се темели целата сценографија, а во периодот до појавата на првите вработени костимографи (по 1950 година) и целата костимографија во театарската продукција. Секое дело што тие го создаваат претставува комплетно уметничко дело кое, од една страна, зборува за уметничките стилови кои тие ги практикуваат и, од друга страна, за односот и говорот кон театарот во чија реализација тие учествуваат и го создаваат. Во однос на нивното дело и естетика говори и фактот дека скопскиот театар во последните неколку сезони „влегува во редот на југословенски театри, чии сценографии се рамни на современите европски театарски струења“. (Јовановиќ, 2005: 854)

Тоа е период кога сценографијата станува рамноправна компонента во создавањето на театарската претстава. Во почетокот доминантна е илустративната, односно наративната сценографија на Тома Владимирски и Василије Поповиќ-Цицо. Во најголемиот дел од сценографии кои тие ги изработиле, заедно или независно еден од друг, може да се види развојот, значењето, стилот и мајсторството на овие двајца уметници. Иако стилски различни, нивниот придонес во сценографијата е несомнен, а преку реализираните дела се гледа и развојот на сценографијата и нејзините први пробиви кон модернизмот.

Во овој период темпото на работа е брзо и често се поставуваат премиерни изведби, и токму поради тоа не било можно за секоја претстава да се направи сосема нова сценографија па честопати претходните сценографии се преработувани. Сепак, во овие дела може да се забележи голема доза на инвентивност, индивидуалност, креативност и различност, прикажан во сценскиот простор кој е ослободен од детали, освен оние најпотребните.

Од важно значење за овој период е и **првото именување на костимограф за една театарска претставата**, а тоа е Густо Шрајдер, костимограф на *Сонот на летната ноќ*, чија премиера е одржана на 1 октомври 1940 година. Тој момент е од особено значење затоа што еден костимограф за првпат е на место со уметничка особеност. По овој настан, постепено започнува и да се диференцира што е автор на костимографска скица/костим, а што избирач на костим. Овој податок е важен поради тоа што започнува примената на обмислена костимографија во македонската театарска продукција. Од една страна се случува *раскин* на театарот со навиката да се импровизира во однос на костимите и опремување на претставите, и *почеток* на специјализирано костимографско решавање на претставите. Тоа е значаен чекор во давањето на соодветната функција на костимот и негово поставување на вистинското место. Од ова произлегува дека со назначување на костимограф и назначување на сценограф (Ананија Вербицки) во оваа претстава за првпат во македонската театарска продукција се разделени двете области – сценографија и костимографија. Со тоа на одреден начин завршува претпоставката дека опремувањето на претставите со костими претходно е правено од сценографите или режисерите. Сепак, и следните години во дел од претстави кои се поставуваат на репертоарот, не е користен костимограф, наспроти податоците дека во реализациите на претставите е користен сценограф.

4. 1. 3. Костимографијата во Народен театар – Скопје (1941 – 1944)

Според концепцијата и начинот на работа, *Народен театар – Скопје* работи под влијание на Националниот театар во Софија. Идејата била да се создаде театар кој е строго класичен, без експериментирање со новите модерни текови, и театар кој се стреми кон високи сценско-уметнички остварувања.

Поради тоа внимание се посветува на сценско-визуелните елементи, на костимот и на сценографијата. Се вработуваат и двајца уметници кои се задолжени за овој сегмент – бугарскиот сценограф и костимограф Асен Попов и рускиот сценограф и костимограф Владимир Мисин. Аналогно на тоа, во времето на дејствување на оваа управа, во театарот конечно костимографијата и официјално го добива своето место, како дел на визуелниот сегмент. Значи, во театарот веќе постои личност која се занимава само со тој дел во текот на целиот процес – од текст, преку концепт на режисер, идеја и реализација на целосната костимографска структура на претставата. Иако овие автори не се од Македонија, сепак, може да се каже дека костимографијата официјално го добива своето место во театарот во Македонија и станува дел од целокупната подготовка на претставата. Како сценограф е вработен и македонскиот уметник Тома Владимирски (во тој период Владимиров), кој добива и задачи од сферата на костимографијата. Тој, практично, спроведувајќи го својот препознатлив стил, ја практикува/применува и наметнатата/поставена естетика.

Според податоците преземени од датотеката на *Институтот за театрологија (Факултет за драмски уметности, Скопје)*, на репертоарот на *Народен театар – Скопје*, реализирани се вкупно 30 (триесет) претстави кои се одиграни во време од 3 (три) години: 1941, 1942 и 1943 г., заклучно со последната *Татковци и синови*, чија премиера е одржана на 30. 12. 1943 година. На само 12 (дванаесет) од нив стои името на костимографот. Практично, нив ги изработиле 3 (тројца) костимографи: Асен Попов, Владимир Мисин и Тома Владимирски. Тоа се претставите:

- *Борислав*: сценограф и костимограф Асен Попов, премиера 03. 10. 1941;
- *Бедата не е порок*: сценограф и костимограф Владимир Мисин, премиера 27. 11. 1941;
- *Албена*: сценограф и костимограф Асен Попов, премиера 25. 12. 1941;
- *Златната мина*: сценограф и костимограф Асен Попов, премиера 14. 01. 1942;

- *Камбаните на Св. Климент*: сценограф и костимограф Тома Владимирски, премиера 29. 01. 1942;
- *Мариус*: сценограф и костимограф Владимир Мисин, премиера 12. 02. 1942;
- *Романса*: сценограф и костимограф Владимир Мисин, премиера 12. 03. 1942;
- *Службогонци*: сценограф и костимограф Асен Попов, премиера 07. 04. 1942;
- *Тетка Катинка*: сценограф и костимограф Владимир Мисин, премиера 25. 01. 1943;
- *Симеон*: сценограф и костимограф Асен Попов, премиера 01. 10. 1943;
- *Мајка*: сценограф и костимограф Владимир Мисин, премиера 21. 10. 1943;
- *Ќерките на Ефремов*: сценограф и костимограф Владимир Мисин, премиера 25. 11. 1943.

На 14 (четнаесет) од вкупно 30-те поставени претстави, се именувани само сценографи и, се претпоставува, дека тие се автори и на костимските решенија, односно дека нивните сценографските должности се проширени и на обликување на костимите. Според достапните податоци Асен Попов, Владимир Мисин и Тома Владимирски иако се потпишани како сценографи на 13 претстави, реално е тие да ги изработиле и костимографските решенија за истите. Станува збор за претстави:

- *Милена (скопска девојка)*: сценограф Тома Владимирски, премиера 15. 10. 1941;
- *Милионерот*: сценограф Владимир Мисин, премиера 30. 10. 1941;
- *Ајдуци*: сценограф Асен Попов, премиера 12. 12. 1941;
- *Мајстори*: сценограф Асен Попов, премиера 23. 04. 1942;
- *Приказна за справедливоста*: сценограф Владимир Мисин, премиера 16. 05. 1942;
- *Печалбари*: сценограф Тома Владимирски, премиера 24. 09. 1942;
- *Хан Татар*: сценограф Асен Попов, премиера 01. 10. 1942;
- *Јавна тајна*: сценограф Владимир Мисин, премиера 15. 10. 1942;
- *Бојан Маѓепсникот*: сценограф Асен Попов, премиера 26. 11. 1942;
- *Дванаесеттата ноќ*: сценограф Асен Попов, премиера 10. 12. 1942;
- *Робинзон Крусо*: сценограф Владимир Мисин, премиера 23. 12. 1942;
- *Титаник Валс*: сценограф Владимир Мисин, премиера 08. 01. 1943;
- *Лесно им е на мажите*: сценограф Ѓорѓи Каракашев, премиера 09. 12. 1943;
- *Татковци и синови*: сценограф Асен Попов, премиера 30. 12. 1943.

Податоците покажуваат дека за сценографијата и костимографијата на овие претстави се задолжени само Асен Попов, Владимир Мисин и Тома Владимирски, со исклучок на претставата *Лесно им е на мажите*, каде сценограф е Ѓорѓи Каракашев. Тие, практично, се оние што ги создаваат костимографски решенија и ја креираат костимографската естетика. Поради тоа, развојот и функцијата на костимографијата во овој период може да се разгледува единствено врз основа на нивните остварувања.

Костимографијата во овој период продолжува да биде театарско–практично и социолошко–културно обележје на претставата, при што трендот на **реалистично прикажување** или **пресликување на делото во театарскиот костим** е очигледен во секоја претстава. Врската која треба да се направи помеѓу текстот и сцената, пренесена преку актерот, на директен начин ја најавува и воспоставува костимот: го покрива телото на актерот, го пренесува ликот и ја отсликува темата – како одраз во огледало. Тоа се остварува преку креирање или одбирање на соодветни костими, кои се автентични за претставата на која се наменети и кои даваат точно објаснување на дејствието преку основните елементи: линија, форма, боја и текстура. Затоа и може да се каже дека костимот служи единствено како **обвивка на телото поставена ликовно и пластично**.

Ликовноста во секоја претстава е нагласена и преку креирањето на **сцената како слика**, тренд кој го започнува Тома Владимирски, а продолжуваат да го практикуваат Василије Поповиќ-Џицо и останатите уметници/сликари кои подоцна ќе се појават со своите авторски креации на планот на костимографијата и сценографијата. Во тој манир е обработена претставата *Печалбари* (1942), во која традиционалниот македонски костим и автентичната македонска рурална архитектура претставуваат лајт мотив и позадина која сугестивно ја илустрира темата. Владимирски, со помош на разни ткаенини за костимографските решенија и различни по структура и намена материјали за сценографските решенија, поставени на соодветно место и во сооднос, ја зајакнува експресивноста, емоцијата и изразот на сценската реализација. Анализирајќи ги фотографиите од оваа претстава, сцената делува како комплетна слика во која секој елемент има свое значење, секое парче облека зборува за просторно-временскиот контекст и сите сценски елементи го

отсликуваат сижето на делото. Тоа го постигнува со задржување на линијата и кројот на облеката и формата во архитектурата, и со мала доза на детали кои ги употребува како додатоци или карактеристични обележја кои ги користи вешто и суптилно, одбегнувајќи ја стапицата да се впушта во некакво целосно пресликување на обележјата и на знаците. Така постигнува сооднос во кој сè е на свое место и е постигната потребната визуелизација, односно заедништво меѓу делото/претставата и сцената.



*Сцена од Печалбари,
продукција на Народен театар – Скопје, 1942*

Во периодот на работењето/делувањето на *Народен театар – Скопје*, генерално, преовладуваат два стила, односно два аспекта на решавање на визуелниот сегмент на претставите или стилови/аспекти кои ги оформуваат и практикуваат веќе наведените костимографи. Тоа се **претстави во кои преовладува чистата линија и претстави кои се решени на раскошен начин и со многу детали.**



*Сцена од Борислав,
продукција на Народен театар – Скопје, 1941*

Театарот уште на стартот на првата сезона и поставувањето на првата претстава *Борислав*, инсистира на повисоки уметничко/естетски критериуми каде, според достапните фотографии, е постигнат соодветен и квалитетен третман. Тоа се гледа во начинот и системот на создавање во кој сценографските и костимографските решенија се подредени на пиесата/драмата што се игра.

Постојат повеќе елементи кои го потврдуваат ваквиот начин на работа. Еден од нив е слепото следење на историска верност на епохата и просторот во кој се случува дејствието. Поради тоа, основа врз која се поставуваат претставите во овој период е **уметничкиот реализам** во кој костимографијата целосно е ставена во *негова служба*. Визуелниот сегмент, особено сценографијата, е во позадина и е конструиран на целиот простор, не со цел да доминира, но пореално и повистински да го долови амбиентот. Неговата функција е поткрепа и поддржувач: голем по обем, минимален по декор и максимално прилагодлив на претставата. Во предниот дел сцената е чиста, додека конструкцијата е во позадината и делува како *слика* пред која се игра. Целта е да се остави простор за игра на актерите кои не само што се *условени* да играат во еден дел од сцената, но мораат својата игра да ја адаптираат и според костимот кој го носат. Најчесто тие се изработени од квалитетни и подебели ткаенини во соодветна боја на стилот и територијата на дејствието. Според линијата преовладуваат чистите форми и едноставни кроеви, раскошни по обем, и докрај автентични и реалистични. Така театарската сцена станува медиум составен од едноставни линии и форми (во сценографијата и костимографијата) и ненападни текстури, освен во многу мали детали. Тој опстојува единствено како рамка во која е сместена поставката, без да го одземе вниманието а на сцената да доминираат делото и приказната која тоа ја раскажува. Со овој систем, на мошне суптилен начин, во прв ред се ставени текстот и актерската игра кои се над чистата форма, смиреноста на изразот и едноставноста во употребата на сценските елементи во простор прочистен од други непотребни елементи. На таква сцена како склоп на реалистичен костим и чиста сцена, се поставуваат драми од современата драматургија (*Милена (скопска девојка)*, *Службогонци*) и од класична драматургија (*Борислав*, *Камбаните на Св. Климент*).

Концептот на сцена како слика е доминантен во претставата *Камбаните на Св. Климент*. Следејќи го директно текстот, Тома Владимирски создава атмосфера/штимунг во која/кој метафорично ја отсликува интимноста на драмското дејствие.

Сцената ја третира како чисто поле без некакви детали, но не директно пресликана атмосфера, туку преку лиричност и интимност, одлики карактеристични на неговото сликарство. Без разлика какво светло, боја или облека употребува, Владимирски се доближува, односно го пресликува своето сликарство на сцената; ја продлабочува, проширува и адаптира оваа естетска визија во театар и ја насочува кон афирмирање и толкување на самото дело или на ликовите во него. Сцената станува слика, ликовен простор во кој е сместено делото, а актерите стануваат фигури во таа слика. Аналогно на тоа, костимите се прилагодуваат на таа ликовност и функционираат единствено како нијанса и/или елемент во сликата, декор на претставата кој е облечен на актерите.



Сцена од *Камбаните на Св. Климент*,
продукција на Народен театар – Скопје, 1942

Во претставите *Романса* и *Мајстори* (двете во 1942 година), Владимир Мисин и Асен Попов ја практикуваат стилизацијата во костимот. Костимот иако сеуште е реалистичен/автентичен, неговата дотогашна едноставна линија и третман како спореден елемент, се заменува со нов вид костим. Тој е богат во текстурата, слоевит и обработен со ситни доработки и додатоци, што доведува костимот да излезе од *сенка/позадина* и полека почнува да се пробива, односно да станува повидлив/позабележителен. Тоа овозможува менување или подигнување на улогата на костимот: од костим кој е *занемарен* или *мртов костим* во однос на неговото место и улога/примена на сцената, во костим кој *живее* на сцената и има улога на учесник/елемент во претставата. Автентично и директно го пренесува ликот од делото, а едновременно воспоставува стилизација, раскош и високи сценско-уметнички вредности кои ги поставува управата на Театарот во полза на своите моментални позиции, или да покаже она што „тие го имаат“ (во софискиот театар), а овде (во скопскиот театар) го нема. Овој начин на решавање на костимографијата се

применува во претставите поставени во оваа и почетокот на следната година: *Добриот брат* (1942), *Хан Татар* (1942), *Јавна тајна* (1942), *Дванаесеттата ноќ* (1942) и *Симеон* (1943).

Од реконструкцијата на претставите за кои Асен Попов прави костимографија, може да се евидентираат некои основни елементи на неговата естетика која, пак, го дефинира местото и функцијата на костимот во овој период. Во неговите креации поттикнувач и носител на уметничкото дело е актерот директно поврзан со костимот и со самото дело. Претставите секогаш сценографски и костимографски ги осмислува според еден концепт: единство на тродимензионалната фигура на актерот и сценскиот простор. Актерот не е само „толкувач на сценската предлошка“, „мајстор на сценска интерпретација“ или, пак, олицетворение на ликот кој го игра, туку облечен во костим тој станува фактор со кој се реконструира автентичноста на просторот и историската идентификација со времето. (*Театарот на македонската почва-Енциклопедија/Речник/актер*)

Во претставите *Бојан Маѓепсникот* (1942) и *Симеон* (1943) тој/актерот е сеуште во чист сценски простор. Се создаваат услови во кои сцената не го оптоварува погледот и претставува само простор во која се игра, а костимот добива значење на насока и достоин *примерок* на претставата, составен и неизоставен дел од приказната. Единството на сценографијата и костимографијата е најочигледно во претставата *Дванаесеттата ноќ* (1942) во која овие два сегмента стануваат еден симбол. Костимот што го носи главниот јунак/актер се идентификува/соодветствува на, во позадината поставено огромното платно на кое е насликан коњаник во акција, исцртан во стилот на уметноста од 18. век. Создадени се во истиот стил и манир, со што костимот се пресликува во сцената и, обратно, сцената во костимот.



Сцена од *Дванаесеттата ноќ*,
продукција на Народен театар – Скопје, 1942

Со тоа Асен Попов го дефинира и директно го пренесува драмскиот текст во костим и сцена, и директно „зборува“ за атмосферата, психологијата и карактерот на ликовите, особено на главниот лик, но и за романтичарскиот дух и атмосфера која ја има во делото. Актерот што го игра главниот лик е подигнат на повисоко ниво со тоа што тој едновременно е и тродимензионална фигура во стилизиран костим на сцена и фиктивно насликан дводимензионален лик во сценографијата, со што неговата појава е дополнително нагласена и истакната.

Владимир Мисин, гледано низ претставите за кои тој ги изработува сценографиите и костимографиите, а се поставени во 1942 и 1943 година, се *специјализира* на/во дела од современата драматургија, па и костимите што ги креира се модерни и актуелни. Иако сцената за него претставува богатство на детали, помпезност и употреба на тешки драперии, тој актерот го облекува во костим кој е спротивен на ваквиот начин на решавање на сцената, па оттука костимот му е едноставен, ненаметлив и во служба на актерот, и како и кај Попов, тој директно *го интерпретира* текстот, општеството, социјалната класа и времето.

4. 2. Костимографијата во македонската театарска продукција помеѓу 1945 и 1985 година

Бидејќи овој труд ја следи/истражува проблематиката и функцијата на костимот во македонската театарска продукција, формирањето на *Македонскиот народен театар* го одредува поставувањето на параметри. Имајќи во предвид дека, сите дотогашни театарски институции работат под нечија власт – српска или бугарска, формирањето на *Македонскиот народен театар* како прва национална институција, може да се земе и како почеток/создавање на македонската театарска продукција. Станува збор за продукција која е осмислена, планирана и оддржлива со цел создавање на сопствена естетика и формирање на репертоар во кој се застапени националната, класичната и светската современа драматургија.

Формирањето на останатите национални театарски установи во следните неколку години ја надоградуваат естетиката, репертоарот и визуелната слика на театарската уметност во Македонија, со чија анализа може да се утврди развојот на костимографијата и нејзината функција во македонската театарска продукција. Тоа

се естетиките и репертоарите на: *Народен Театар* во Битола, *Драмски театар* во Скопје, *Театарот на народностите* во Скопје, како и на останатите театри во Македонија.

Костимографијата во македонскиот театар започнува да се развива со неговите почетоци. Во драмската продукција за прв костимограф се смета **Василије Поповиќ-Цицо** со костимографијата за претставата *Сомнително лице*, премиерно изведена на **26 октомври 1946 година**, во *Македонски народен театар*, Скопје. Иако непотпишан како костимограф, но само како сценограф, сите карактерни естетски и уметнички пристапи и начин на костимско опремување, упатуваат на фактот дека токму тој е костимограф на претставата. Печатот што го остава Василије Поповиќ-Цицо во костимите, начинот на кој ја третира сцената и костимот и целата симболика и искарикираност, некомпромисно говорат за костимографско опремување на претставата токму од овој автор.

На **29 ноември 1948 година** е одржана премиерата на операта *Травијата*, чиј костимограф **Василије Поповиќ-Цицо** е првиот потпишан костимограф во оперската продукција.

Во балетската продукција првиот потпишан костимограф е **Милица Бабиќ-Јовановиќ**, автор на костимите за балетот *Валтургиска ноќ*, премиерно изведен на сцената на *Балетот при Македонски народен театар* на **29 јануари 1949 година**.

Токму поради овие факти, за почеток на истражувањето е земена 1950 година, односно годината во која во сите три ансамбли – драмскиот, оперскиот и балетскиот – има потпишано костимограф. Последна година во ова истражување е 1985 година, односно преодниот период кога дел од истражените костимографи веќе не се занимаваат со костимографија, но и поради фактот што во средината на '80-те години се појавуваат нови имиња, кои со своите остварувања внесуваат нова естетика и нови костимографски решенија, односно нова костимографска естетика.

Дел од овие костимографи, обработени во рамките на овој докторски труд, работат и по 1985 година, но во трудот се обработени само нивните костимографски решенија до 1985 година. Освен во Македонија, дел од нив работат и на костимографско опремување на претстави вон Македонија. Во овој труд се

опфатени само оние костимографии кои се остварени/реализирани во македонската театарска продукција. Тоа е поради добивање на соодветна слика за развојот на македонската театарска костимографија, и соодветно анализирање, согледување и прецизирање на функцијата на костимот во македонската продукција, но и поради достапноста на доволен научен материјал и различната состојба и политика на театрите во и надвор од Македонија.

Прашањето кое се разгледа во овој труд е кое е местото на костимографијата во македонската театарска продукција во истражениот период и како таа се развива; односно на кој начин се конституира македонската костимографија; дали и колку таа нуди нови решенија и колку придонесува/учествува во создавањето на крајниот театарски чин; дали нуди оригинални и специфични карактеристики и естетики.

Прашањата кои, на одреден начин, произлегуваат од горенаведеното или, пак, се надоврзуваат на истото, се дали македонската театарска продукција го задржува истиот третман кон костимот како во претходниот период; дали костимот е сеуште имитација/подржувач на дејствието; дали костимографијата и понатаму претставува избор на костими или се менува нејзината улога; која е, воопшто, улогата на костимот; дали и кога, воопшто, костимот, престанува да биде театарско-практично средство; дали тој е реалистичен, доследен или експериментален; дали костимографот престанува да биде одбирач на костим и кога станува автор/креатор/создавач на нови костими; и, накратко кажано, дали, кога и како се менува функцијата и улогата на костимот во македонската театарска продукција.

Целта на ова истражување не е да го повторува, преинтерпретира и анализира развојот на македонската театарска продукција, развојот на театарските институции или режијата, драматургијата, сценографијата и актерството во Македонија. Целта е со помош на овие области/сегменти и следење на нивниот развој, да се пронајдат елементите, методите и сегментите кои придонесуваат кон појавата и развојот на костимографијата и нејзините клучни автори и естетики, а преку тоа и функцијата на костимографијата во македонската театарска продукција.

Периодизација во развојот на костимографијата во македонската театарска продукција, во периодот од формирањето на првата национална театарска установа до 1985 година, може да се направи врз основа на целото претходно искуство и резултати и податоци добиени од театрите во Скопје, особено *Македонски народен театар* и *Драмски театар*. Искуството од останатите театри во Македонија даваат поскромни резултати или ги следат стилските и развојот на овие два театара. Ова го потврдува податокот дека голем дел од костимографите вработени во скопските театри ги прават и костимографиите за претставите кои се на репертоарот на театрите во Скопје. Тоа се пренесени или модифицирани костимографии на претстави од скопските театри, адаптирани за потребите на театрите за кои се наменети. Репертоарот и естетиката во овие театри е насочена кон популистичко, реалистичко и еднолиниско поставување и реализирање на претставите и визуелниот сегмент. Делумен исклучок прави *Народниот театар* од Битола, во кој се поставуваат дела што се карактеризираат со повисоки уметничко-естетски вредности. Ваквата определба на театрите не влијае директно на развојот на костимографијата поради недостатокот на квалитетни, поекспериментални или поинакви пристапи. Тоа доведува искуствата и достигнувањата на скопските театри да го водат развојот на театарската уметност.

За да може адекватно да се одреди и дефинира функцијата на театарскиот костим, потребно е да се направи обид за периодизација на неговиот развој. Анализирани според костимографските решенија во овие два театра, може да се препознаат два стила:

- **реализам** – стил во кој доминира реалистичната поетика во режијата, се поставуваат главно класични, историски и реалистични дела, сценографијата е типизирана и шаблонизирана, а костимографијата соодветна. Започнува од 1945 година;
- **модернизам** – стил кој се карактеризира со експерименти и наоѓање на нови изразни средства, период во кој се прифаќаат модерните текови во сите сегменти: режија, сценографија, костимографија, светло. Првите проби ги има во првата половина на педесетите години, за *официјално* да започне во 1958 година.

Обидот за периодизација е систематизиран и поделен според појавата на костимографите, новините кои се воведуваат во поставувањето на претставите, клучните костимографии на одредени автори и креирањето на нов репертоар и развојот на новата македонска драматургија, кои ја насочуваат и ја бараат промената на костимот.

Како прв период може да се означи периодот од **1945 до 1950 година**. Тоа е период во кој се открива театарската уметност играна на македонски јазик, се утврдуваат насоките на развој на театарот и период во кој репертоарот главно е составен од дела на југословенски и руски автори, како и дела од светската класика, но и дела на македонски автори кои се играни и во периодот пред 1945 година. Во однос на костимографијата, најголемиот дел од костимографските решенија сеуште ги прават само сценографите, оние вработените во театарот – Тома Владимирски и Василије Поповиќ-Цицо. Во крајот на овој период се појавуваат и првите костимографи кои ќе го обележат периодот од 1950 до 1985 година.

Како втор може да се означи период од **почетокот на педесеттите години до 1958 година**. Тоа е период кога се поставуваат дела од современи автори, особено американски. Во овој период се појавуваат најголемиот број на костимографи врз чиј опус се темели развојот на костимографијата, се јавуваат индивидуални и карактеристични авторски ракописи и експресија на костимографски стилови. Се појавува и раскошниот костим, односно стилизацијата во костимографијата која се протега сè до средината на '80 години.

Третиот период започнува во **1958 година** и трае до **средината на шеесеттите години**, кога сè повеќе се поставуваат претстави работени според дела на македонски автори. Периодот се карактеризира со иновативни пристапи кон драмскиот текст и драмските ликови, поголема афирмација на режисерот и неговото читање на сценската предлошка, и експерименти во создавањето и функцијата на костимот. Почетокот на овој период се дефинира низ претставата *Вејка на ветрот*, поставена во *Македонски народен театар*, на која костимограф е Рада Петрова-Малкиќ. Оваа претстава ја покажува тенденцијата на примена на нов драмски модел – експресионистичка драма во која сценографијата и костимографијата толкуваат и

реинтерпретираат, и каде костимот е психолошко дополнување на актерската интерпретација.

Четвртиот го опфаќа период **на шеесеттите години**. Периодов може да се означи како време во кое се поставува, зацврстува и актуелизира модерниот реализам. Тој носи ново видување на костимот. Тој е несекојдневен, инвентивен и доведен до ниво на искарикираност, докрај осовремен – период во кој дури и историскиот костим е модерен и актуелен, односно приспособен на совремието. Клучни костимографии во овој период се оние за претставите: *Швејк во Втората светска војна* (1963), *Коломба* (1965) и *Македонска крвава свадба* (1965), сите поставени во *Македонски народен театар* и сите потпишани од костимографот Рада Петрова-Малкиќ.

Последен, односно петти период може да се означи оној **од почетокот на седумдесеттите години до 1985 година**. Тоа е период на постмодернизација на театарот во Македонија и период кога костимот е *визуелен текст* и кога костимографијата може да биде и сценографија. Тоа е период кога се воспоставува *дијалогот помеѓу текстот, актерот, сцената, костимот и светлото*. Карактеристична и клучна претстава е *Јане Задрогас*, поставена во 1974 година, на сцената на *Драмски театар*, Скопје и на која костимограф е Ѓорѓи Здравев. Други карактеристични претстави во овој период се: *Хамлет од Долно Гаштани* (1973, костимограф Елена Дончева), *Диво месо* (1976, костимограф Елена Дончева), *Среќна нова '49* (1985, костимограф Елена Дончева) и *Ревизор* (1985, костимограф Владимир Георгиевски).

4.2.1. Костимографијата во македонската театарска продукција помеѓу 1945 и 1950 година

Периодот од 1945 година, од формирањето на *Македонскиот народен театар*, Скопје како македонска театарска национална установа, до 1950 година е период во кој ретко се означува, односно се знае/потпишува авторот на костимографското решение за новата претстава. Иако во претходните периоди се среќава потпишан костимограф на претставите, во *Македонски народен театар* не се практикува, односно ретко се среќава потпишан костимограф. Имено, од 38 (триесет и осум) драмски, балетски и оперски претстави, потпишан костимограф има на 2 (две) драмски, 3 (три) оперски и 2 (две) балетски претстави. Се претпоставува дека костимографиите за останатите претстави ја направиле нивните сценографи. Од друга страна, ако во *Народен театар – Скопје* задолжени за сценографското и костимографско обликување на претставите беа претежно донесени сценографи и костимографи, со исклучок на Тома Владимирски, *Македонскиот народен театар*, Скопје, се определува за креирање на театар кој е целосно македонски и театар со исклучително високи естетски и сценски дострели и вредности поставени од македонски автори. Со исклучок на двете драмски и едната оперска претстава, костимографијата за претставите со потпишан костимограф е правена според нацрти на костими за истите претстави поставени во театри надвор од Македонија.

Во овој период во *Македонскиот народен театар* се поставени 38 (триесет и осум) драмски, балетски и оперски претстави, прикажани според редоследот на појавувањето, односно кога институцијата работи само со драмскиот ансамбл, а подоцна во 1947 и 1949 кога почнуваат да дејствуваат и оперскиот и балетскиот ансамбл.

Во останатите театарски институции во Македонија во периодот од 1945 до 1950 година, исто се поставуваат голем број на драмски претстави. На пример, во *Народен театар*, Битола, во овој период се поставени 46 (четриесет и шест) претстави. Но, поради достапност на доволен материјал (фотографии и скици) не

може да се направи соодветна реконструкција и анализа на костимографијата во овие театри, и затоа во овој дел се анализирани само претставите работени во *Македонски народен театар*, Скопје, во трите ансамбли.

Она што ги карактеризира првите пет години од постоењето/формирањето на *Македонскиот народен театар*, Скопје, и она кон кое е насочено неговото работење, е формирањето на целосен модел на репрезентативна национална театарска институција, преку која и во која рамноправно ќе работат три ансамбли: драмскиот, оперскиот и балетскиот. Тоа подразбира ангажирање и вработување на старите, но и на нови актери и техничка служба која се грижи за опремување на претставите. Тоа повлекува и нови потези за формирање на визуелна естетика која ги носи и почетоците на третманот и функцијата на костимографијата во оваа национална куќа. Веќе во првиот месец од формирање на институцијата, како сценографи се вработуваат веќе докажаните и искусни сценографи и уметници Тома Владимирски и Василије Поповиќ-Џицо. Поради нивната докажаност и искуство во театарот и уметноста, на овие автори, освен креирањето на сценографијата, им се доверува и костимографското обликување на претставите (иако не секогаш се потпишани како автори и на костимографското решение), што е само продолжеток на нивната работа и креативност во претходните театри. Со тоа, кога во 1945 година костимографските работи им се доделени како задача на овие сценографи, костимографијата официјално преминува во надлежност на уметниците. Овој податок не го занемарува или успорува патот на костимографијата од професија во рацете на уметниците до професија која има статус на самостојна уметност – костимографија. Иако сценографите официјално не се потпишуваат и како автори на костимографијата, тие својата задача ја реализираат професионално, доследно, стручно, креативно. Имајќи во предвид дека овие обликувачи на ликовноста и визуелноста на претставата се ликовни уметници, опремувањето на сцената ја решаваат во насока на **ликовно-уметничките одлики**: под одредено влијание на нивните ликовни определби и стилови кои ги негуваат во својата уметност. Ваквиот начин на обработка во овој период е видлив кај Владимирски, што особено, во педесеттите години ќе се покаже како едно од најважните обележја во сценографијата и, делумно, кај костимографијата и кај двајцата сценографи.

Премиерата на првата драмска претстава во *Македонски народен театар*, *Платон Кречет*, на 3 април 1945 година, значи и ново вреднување на театарските искуства. Во екипата се искусни актери кои и понатаму оставаат длабока трага во македонското глумиште: Петре Прличко, Тодор Николовски, Илија Милчин, Крум Стојанов, Илија Цувалековски, Трајко Чоревски, и младите Вера Вучкова, Тодорка Кондова-Зафировска, Мери Бошкова, Добрила Пуцкова... Режиер е искусниот Димитар Ќостаров кој доминира на сцената до почетокот на осумдесеттите години на 20. век. За преводот, употребата на литературниот македонски јазик и чистиот сценски говор, е задолжен Блаже Конески, а за целокупната визуелна естетика сценографот Тома Владимирски.



*Сцена од Платон Кречет,
Македонски народен театар, Скопје, 1945*

Владимирски во сценско опремување на *Платон Кречет* се води според скиците од сценографот и костимограф Асен Попов, кој оваа претстава ја поставил на сцената на *Народниот театар* во Софија, во 1940 година. Од сценографски аспект претставата е карактеристична по начинот и стилот на изведба, и носечките сценографски елементи – паравани, со кои Владимирски го решава сценскиот простор и кои интензивно ги користи во претставите на кои работи следните 10-тина години. Поставката на Ќостаров, која тој ја води во насока за „што е можно повистинска состојба на сцената“, *бара* од Владимирски директна интерпретација со која ќе се пренесе реалниот живот на сцена и ќе се трансформира во *сценски живот*. (Лужина: 2000: 135) Притоа остварува/генерира силен сценски реализам со доследно портретирање на домот на главниот лик и користење на автеничен стилски мебел со кој структурално се реконструира локалниот простор.

Авторот презема од стилските и естетски белези на визуелната слика на Асен Попов, но едновременно ги открива и суштествените егзистенцијалистички ситуации во делото. Употребувајќи масивен мебел и доминантни елементи (огромен прозорец со завеса, орман ...) настојува да ја прикаже доминантноста, социјалната реалност и рудименталниот изразен карактер на општеството. Изведбата открива сувопарна опсервација и ограничен избор на детали. Тој се воздржува од подлабоко навлегување во психолошките карактеристики, а воздржан е и во спонтаноста.

Костимот е копија на оној од оригиналната поставка, а Владимирски се определува само за внесува измени во сложувањето на сцената како типична и стандардизирана слика од социјалниот реализам и нејзино ликовно сместување во просторот. Во овој период во македонското сликарство доминираат социјални мотиви, што неизостанува ни кај Владимирски. За разлика од останатите уметници, кај него интересот за портретирање на човечката фигура е сведен на минимум. Ваквиот пристап во сликарството тој го пренесува и во театарот на тој начин што на сцената сè е доминантно и впечатливо, освен фигурата на актерот кој е во втор план. Тој се насочува кон нагласената декоративност и полнење на просторот, со што и костимот станува дел од тоа. Сите тие елементи ја реконструираат реалноста во драмата и придонесуваат таа да *живее* преку сценографијата и костимографијата, а не преку актерот. Владимирски користи *вистинска* облека, облека која станува сценски костим а, од друга страна, сценски костим кој е оригинална/автентична вонтеатарска облека. Костимографија доследно го парафразира, интерпретира и проследува режисерот кој не сака *лаги во театарот*, ги отфрла сите непотребни подзначења, овозможува *вистинско и живо доживување* и покажува во целост дека лагите во театарот не се потребни. Поради тоа се определува за стереотипност во композициската поставеност што е условено и од содржинската релевантност на драмата и од неговата уметност. Се задржува на утврдената вредност во градењето на сценски амбиент со поставување на дејствието во класичен амбиентален простор со сите елементи и реквизити актуелни за временскиот контекст.

Во првите години од работата на *Македонски народен театар*, Скопје, се поставуваат претежно драми работени според делата на советски автори и делата на југословенски автори, како Бранислав Нушиќ и Иван Цанкар, а секоја година се поставува и по една претстава работена според дело од македонски автор. Поставени се претежно од режисерот Димитар Костаров, а како режисери се јавуваат и Петре Прличко и Тодор Николовски. Со вакви *стандардни* режисерски имиња кои негуваат реалистичка поетика и естетика, репертоарот се реализира низ **стандарден систем и метод на работа**. Тоа влијае и на сценското опремување на претставите, во насока на **директно и реалистично визуелно пренесување** и поставување на драмата. Пред сè, првите години од работата на *Македонски народен театар*, Скопје, се години кога се утврдуваат **насоките во развој на визуелната слика во претставите**, кога декоративната форма ја креираат главно двајца уметници и период кога *владее сценски реализам*.

Со оглед на тоа дека во опремувањето на претставите главно учествуваат автори кои првенствено се сценографи, па потоа и костимографи, поголемиот акцент во овој период се става токму на сценографијата и на елементите кои таа ги поставува/бара, а потоа на костимографијата. Во овој период, таа сеуште ја нема својата примарна улога и функција но, сепак, не може ни да се зборува за костимографија која е во *сенка*. Костимографијата, како и режијата, е **доследна, стварноста е објективна**, во неа не доминираат сценски ефекти, непотребни декорации и елементи, и сè е онаму каде што треба да биде. Нема ништо помалку ни ништо повеќе од тоа што е реално потребно и од она што ја прикажува вистината на драмското дејствие и/или ликот онаков како што е. Се преферира/претпочита корелација помеѓу сите елементи во претставата и се практикува воспоставеното и навидум воедначено визуелно опремување на претставите. Овој пристап е согледлив во *Сомнително лице*, *Татковиот дом* (двете во 1945), *Мисијата на мистер Перкинс во земјата на Бољевиците*, *За родниот кат* и *Покојник* (сите во 1946 година).

Петта одиграна претстава во *Драмата при Македонски народен театар* е *Сомнително лице*, во режија на Димитар Ќостаров. Таа е една од антологиските култни претстави, и влегува во речиси секоја анализа за современиот македонскиот театар. Автор на сценографијата е Василије Поповиќ-Ќицо.

Се игра на класична сцена-кутија, пресечена по хоризонтална линија, во која е сместена реалистичката режија на Ќостаров. Просторот, освен што е илустрација на дејствието, е конструиран и решен на начин со кој вешто е искористена сценската длабочина што им овозможува на актерите природно и суверено да се движат по неа и да станат нејзин составен елемент.

Не одбивајќи го целосно реалистичкиот воспоставен принцип и ангажирајќи се во жанрови (сценографија и костимографија) кои по својата намена се функционално ангажирана уметност и ограничени во простор и време, авторот е свесен дека на извесен начин се *затвора* во ефемерност. Особено во период во кој во светската уметност и дизајн се случуваат пресврти, кога уметноста е уметност сама за себе, кога повеќе не постојат граници на можното, кога реалноста веќе не е единствена солуција. Со свесноста за ваквиот развој и свесноста за својот креативен потенцијал Василије Поповиќ-Ќицо, сепак, морал да се приспособи на можностите и приликите во кои работи и се развива македонскиот театар – реализам. Поради тоа, реализмот како доминантен и единствен стил во креирањето и реализирањето на визуелната слика во театарот, се обидува да го прошири кон нов ликовен израз и затоа бара нова *авантура* за истражување. На тој начин, авторот *се спротивставува* на социјалистичкиот реализам кој владее во театарот и успева да наметне своја условно кажано *изместена* естетика, која содржи стремеж за воздржување од нагонските експрсии и усогласување на строгите системи кои владеат во театарот и внатрешната слобода на изразот.

Слично како и во карикатурата, и во сценографијата и во костимографијата на *Сомнително лице* може да се воочи пристапот на Василије Поповиќ-Ќицо. Карикатуралноста и тука е препознатлива – службена полициска станица сместена во простор кој асоцира и/или претставува нечиј дом!!! Смелост која е автентична за Василије Поповиќ-Ќицо! Тоа повлекува смела експресија и едновремено манифестира и психолошко, социјално и општествено толкување на сè што се случува! Каде/што е домот, а каде/што е службата? Тоа е необична сурова

спротивставеност и драматика, синтеза на внимателно одбрани и смислени сензации, со цел да се постигнат прецизно решени и визуелни читливи форми, како и зајадлив хумор.



Василије Поповиќ-Цицо: карикатура за *Сомнително лице*

Пристапот кон костимографијата, сместена во ваквата сценографија, не може и не смее да биде поразлична, факт за кој и самиот автор е свесен. Тој настојува со реалистично симболички и лирски знаци на суптилен начин да го третира делото. Со цел ненаметливо менување на просторот од дом во службен простор, тој костимот го користи како знак за промена, главен и суштински индикатор и средство за доловување на амбиент/простор. Со самото *влегување* на актерите во костим, односно во униформа, сцената *добива* нов лик и веднаш се осознава за каков амбиент станува збор. На тој начин Василије Поповиќ-Цицо *добива* на време, во прилог на промена на сцената; на техничко опремување, во прилог на употреба на еден реквизит (костим) како знак и на сценографија и на костимографија; и на *доживување пренесено преку искарикираност и ликовно-уметнички јазик*. Тој од актерите и сцената прави театар во театар, насликани со доза на искривеност на реалноста.

Сплотеноста на мекотијата и благоста на главниот лик Јеротије Пантиќ, од една страна, и жестината која ја наметнува неговата професија (полициски началник) е она што го истакнува и потврдува сознанието со кое се заклучува дека Цицо е автор на костимите на *Сомнително лице*. Сторгата полициска униформа ја *распарталува, ја омекнува, ја искривува*. Го раскопчува главниот лик, факт кој е *недозволив* за еден костим/униформа на високо службено, полициско лице!



Сцена од претставата *Сомнително лице*,
Македонски народен театар, Скопје, 1945

Користи вид на обликовен систем кој се базира на влијанието на карикатуралното и/или гротесното како реалистична ликовна визура и како таа влијае и функционира во одреден простор и време. Авторот стратешки користи изразни средства кои со минимални пристапи и технички интервенции укажува на важни атрибути на личноста и општеството на кое таа му припаѓа. Тоа е оној знак кој укажува/манифестира несоодветсување на реалниот приказ со неговиот одраз. Тоа е оној ист систем и пристап кој го има и во карикатурите – истакнување на оние атрибути/елементи/детали кои ја прават личноста она што е: неговите карактерни и физиономски карактеристики, и опсервациите на авторот прикажани со јасна, концизна и упростена стилизација. Одразува есенцијалност на траги-комедија, излез од шаблонизацијата и стандардизацијата, *судир* помеѓу карактерот, професијата и стремежот. Василије Поповиќ-Цицо успева преку костимот, на ликот да му даде доза на популаризација која асоцира на јунаци од стриповите, постигната со едноставни изразни средства и третирана детално и експликативно, со нескриена шегобијна нијанса.

Фактот дека оваа престава се игра на сцената на *Македонски народен театар* речиси четриесет години, и нејзината сценографија и костимографија се постојани и непроменети, зборува за функционалноста која ја создава Василије Поповиќ-Цицо во театарот. Тоа е онаа **точно проценета и прецизно осмислена организација и сместеност на просторот и костимот**, која ја дефинираат **свесноста дека сценографијата и костимографијата во една театарска претства не се помошни**

или пасивни *набљудувачи* и/или *поддржувачи*, туку делови/знаци од еден систем кој не би функционирал доколку нема еден од неговите делови. Третманот кој го започнува оваа претстава, а понатаму дополнително го развива и доградува, е **креирање на сцена која е жива визуелна слика** (аналогно на неговите неприкосновени и ненадминливи карикатури), која придвижува, материјализира и привлекува и која е вечно препознатлива во однос на нејзината актуелност и секогаш современа во изразот.



*Сцена од операта Палјачи,
Опера при Македонски народен театар, Скопје, 1948*

Со формирањето на *Операта при Македонски народен театар*, во 1948 година, се *отвора* нов сценски простор за визуелните уметници, кои во овој вид на театарска продукција наоѓаат ново тло за креативно изразување, поинкаво од она во драмската. Првата оперска претстава, поставена пред официјалното формирање на *Операта* (1 јануари 1948 година) е *Кавалерија Рустикана*, чија премиерна изведба е на 9 мај 1947 година. Оваа поставка, како и оние на *Палјачи* (1948), *Тоска* (1948) и *Продадена невеста* (1949), користи прецизен декор и костим кој опишува, креирајќи на сцената **реалистични реконструкции**. За разлика од драмските претстави кои се решаваат и опремуваат на истиот начин, оперските претстави им овозможуваат на костимографите пошироко изразување и развој на идеата, опис до најситен детаљ и костим кој доминира на сцената.

Костимот на Зина Креља за Виолета Валери во *Травијата* (1948), од Василије Поповиќ-Цицо, го потенцира нејзиниот талент, игра, сензибилитет на сцена и моќ на глас. Процесот на креативната работа врз костимот е стимулативен и за пејачката Креља, и тој и овозможува додатна имагинативност и трансформацијата во ликот кој таа го надоградува и со својот стил и со својата појава. Костимот овозможува да се

истакне колку нејзиниот внатрешен предизвик, толку и нејзините става и глас. На тој начин Поповиќ-Цицо создава моќна физичка појава и силна музичка експресија, со доза на гламур и елеганција.



Владимир Жедрински: костимографски скици за операта *Грабнување од сарајот*, 1949

Поголема разнобојност, разиграност, разноликост и внимание во деталите има во костимографиите за оперите *Грабнување од сарајот* и *Продадена невеста*, двете поставени во 1949 година. Костимите за овие опери се работени според нацртите на Владимир Жедрински, добро познат сценограф и костимограф на овие простори. Неговите сценографии и костимографии се во сооднос со целиот сценски спектакл и се истакнуваат со чувство за атмосфера, расположение, стил, боја, форма и сценски дизајн. Со изборот на силни и разиграни бои и комбинации на бои (жолта, сина, зелена, црвена и портокалова), ситните везови, детали и нетипичните кроеви, костимите претставуваат спој на руската авангарда, неопрIMITивизмот, апстрактната уметност и конструктивизмот. Костимографијата за *Продадена невеста* е визуелна рамка на претставите. Не одбегнувајќи го и *слепо следејќи го* либретото на операта, Жедрински создава раскошни, волуменозни и разнобојни костими кои на операта и ја даваат помпезноста која таа ја бара. На тој начин, на еден ограничен простор решен со додадена ротација (дело на Василије Поповиќ-Цицо) во кој се сместени и оперските солисти и балетските играчи, авторот се ориентира кон координиран реалистичен приод во конструктивистички стил со живописен сооднос меѓу музичкиот, вокалниот и танцовиот дел. Со јасни

определби за она што сака да го постигне, костимографијата егзистира како конкретна анализа на даденото либрето и јасните насоки и карактеристики кон што е насочена и што сака да постигне – искреност во изразот, реалистичност во приказот и уметнички коректна креација. Костимографското опремување на *Грабнување од сарајот* стилски и верно го интерпретира просторно-временскиот контекст и има реалистичен карактер, надополнет со помпезно шаренило, отменост и деталност во изразот. Авторот, преку костимите во оваа опера, на индиректен начин сака да ја инволвира публиката во целата изведба не само со слушање на либретото и/или музиката и преку следење на дејствието, туку настојува и успешно создава од костимот дополнителен *актер/учесник*. Тој е продолжение на чинот на сцената и опишува, раскажува и интерпретира, на соодветен начин, преку бојата и декорацијата.



Владимир Жедрински: костимографска скица за *Продадена невеста*, 1949

4.2.2. Костимографијата во македонската театарска продукција помеѓу 1950 и 1958 година

Втор значаен период во развојот на театарската костимографија е оној од почетокот на педесеттите години до 1958 година. Се јавуваат првите професионални костимографи кои се занимаваат единствено со костимографија и кои во оваа област ја градат својата уметничка естетика. Овој период претставува почеток на развојот на професионалната театарска костимографија, но и период кога се поставуваат темелите на моќниот авторски театарски костим. Почнуваат да се создаваат индивидуални костимографски стилови и естетики со кои костимографијата во Македонија добива нова димензија. Во тој процес учествуваат автори кои мошне брзо се усовршуваат и прераснуваат во истакнати творци и изведувачи/реализатори со свој карактеристичен стил. Со професионализам, изградена естетика, стил и работа, се издвојуваат неколкумина костимографи. Нивната работа во најголем дел е поврзана со *Македонски народен театар* (трите ансамбли) и *Народен театар*, Битола. Дел од тие костимографи работат и во другите театри низ Македонија, но материјалот за нивна обработка е мал и недоволен да се даде целосна анализа и реконструкција на костимографското опремување на претставите што ги реализирале. Поради тоа, во овој дел, се анализирани претставите поставени во *Македонски народен театар* и *Народен театар*, Битола.

Во овој период најистакнати автори, според делата кои ги остваруваат, се:

- **Василије Поповиќ-Цицо**, автор кој својот препознатлив стил и естетика во театарот го гради преку сценографиите и костимографиите кои ги обликува и автор кој е карактеристичен по експериментирањето и начинот на обработка и реализација. Во наведениот период тој повеќе се занимава со сценографија, отколку со костимографија. Сепак, начинот на кој ги изведува сценографиите влијае на целата визуелна естетика на сцената и неговата соработка со костимографите доведува до забележителни експерименти во костимот. Тоа подразбира создавање на костим кој е експресивен и аналитичен. Во неговите творби поголеми експерименти се забележуваат во втората половина на педесеттите години и почетокот на шеесеттите години.

Свој перидонес кон театарската уметност Василије Поповиќ-Цицо бележи и преку карикатурите за повеќемина творци, што главно ги изработува во периодот помеѓу 1953 и 1956 година. Карикатурите на актерите, режисерите, писателите, диригентите, композиторите и вокалните изведувачи, и останатите театарските работници се сведоштво за ликот или настанот, за неговите/нејзините лични карактеристики или афинитети, но тие се и самостојни уметнички документи;

- **Сотир Наумовски**, автор кој иако започнува да работи како вработен костимограф уште во 1945 година, во *Народен театар*, Битола, стилот го оформува токму во овој период;
- **Ана Петрова**, костимограф кој интензивно работи во *Македонски народен театар (Драма, Опера и Балет)* од крајот на 1951 до почетокот на 1955 година. Таа е автор на костимографското опремување на најголем дел од претставите од овој период и со тоа ја обликува костимографската естетика на трите ансамбли на овој театар;
- **Мира Глишиќ**, костимограф кој работи на театарската сцена во Македонија единствено во текот на овој период. Таа е автор кој внимава и на најситните детали во костимот, елемент кој се гледа и од нејзините карактеристични и живописни костимографски скици. Костимот кој таа го создава е *игра* на знаци, детали и додатоци, при кои се визуелизира, обликува и комплетира целосното дело на сцена;
- **Рада Петрова-Малкиќ**, автор кој со своите костимографски решенија на театарската сцена се појавува во 1953 година. Таа е автор кој ги креира некои од најклучните и најкарактеристични дела што го менуваат текот на костимографијата во Македонија, нејзината примена, функција и значење;
- Во овој период како гостин-костимограф на дел од претставите (драмски и балетски) работи и **Милица Бабиќ**, која може да се сретне потпишана и како Милица Бабиќ-Андриќ и Милица Бабиќ-Јовановиќ.

За разлика од дотогашната концепција и *традиција* на костимографијата да се гледа како на помошно средство и/или театарско–практично и социолошко културно обележје на претставата, а на костимот како на реалистична реконструкција на делото кое се поставува, овој период носи промени во однос на ова гледиште. Новите костимографи за краток временски период овозможуваат костимографијата на македонските театарски сцени да се промени и, практично, да стане значаен атрибут. Влијанието кое тие го остваруваат доведува до нов израз за можностите и предизвиците кои произлегуваат од овој сегмент. Почнуваат да се имплементираат и нови естетски норми и нова одговорност.

Декорирањето на претставата со костим се заменува со креирање на костими што се единствено наменети за таа претстава, а реализацијата на хомогени и групни костими се заменува со костими кои се наменети за секој лик посебно. Имајќи во предвид дека овој процес се случува и во периодот од 1945 до 1950 година, појдовната позиција на костимот во овој период е, сепак, еден нов исчекор. Доколку во претходниот период индивидуалните и покарактеристични костими беа ретка појава (како оној на Зина Креља за Виолета Валери во *Травијата*), костимите во овој период покажуваат развој во идејата, постојани креативни потенцијали и авторски индивидуалности. Се забележува доза на стагнација во развојот на костимот во однос на неговата функционалност. Тој сеуште се движи во насока на модел на **костим без поттекст**, односно тој е **директен и читлив костим**. *Читањето* се однесува на тоа кому му е наменет и на неговата просторно-временска припадност. Тоа и дава на претставата едноставност во изразот, со доза на експресија пренесена од креативноста и индивидуалниот печат на авторите.

Костимот станува изразно средство кое го поставува односот со реалноста, но и идејата и режисерската концепција. Авторите ја согледуваат *моќта* на костимот и постепено се обидуваат, преку креациите, да го наметнат како рамноправен елемент на претставата – добива улога во претставата. Тој е активен и доминантен во визурата и актерот во него почнува да го губи своето јас. Станува кукла која облечена во костим е ограничена во движењето и во *освојувањето* на просторот на сцената. Условен е од неговата (на костимот) масивност и стилизација. Актерот не добива, условно кажано, само облека за на сцена, туку и маска и реквизит за

изразување, средство кое имплицира простор и време и индикатор на општествено-социјалните околности на дејствието на драмата која се прикажува.



Василије Поповиќ-Цицо: костимографска скица за *Волци и овци*,
Македонски народен театар, 1950

Нота/доза на надмоќ која упатува на новата функција на костимот, има веќе во првата поставена драмска претстава во *Македонски народен театар* во 1950 година – комедијата *Волци и овци*, чиј автор на костимографија е Василије Поповиќ-Цицо. Во оваа поставка функцијата *баналност* на костимот се заменува со *театралност* на костимот, имплицирајќи и залагајќи се на тој начин за стандардизирање и проширување на улогата на костимот. **Костимографијата станува инструмент на телото** – идејно или повеќезначајно. Авторот Василије Поповиќ-Цицо, упатувајќи на атмосферата во комедијата, *ги истражува* начините и факторите кои се однесуваат на костимот, што тој носи во себе и зашто е тој потребен на сцената. Оттука произлегува неговото *убедување* дека костимот претставува четиво за делото кое треба да придонесе кон визуелно документирање на текстот и рефлексija на ликот кој го носи костимот. Ваквото директно пренесување на драмата го прави костимот *читлив костим*, кој зборува за простор, време, атмосфера или одредена приказна. Тој е еден од начините на читање на драмскиот текст и медијатор во дијалогот помеѓу режисерот и публиката, актерот и ликот, авторот и претставата; еден од факторите/елементите што на драмскиот текст

му овозожува натамошен живот и опстанок на театарската сцена, а на претставата – инструмент за директна и прецизна реконструкција.

Сцената е конструирана како кутија на едно ниво (со евентуално мало подигнување во еден дел), исполнета со масивен мебел, дебели и тешки завеси, шарени килими, декорирани цветни сидови и огромни лустери на средината на сцената кои дополнително го ограничуваат просторот за движење. Во таква сцена невозможно е да се создаде и реализира поинаков костим. Со сите негови додатоци, пополнувања и впечатливи детали, тој иницира своја динамика. **Актерот во костимот е вид на марионета со движења наметнати како од режисерот, така и од сценографот и костимографот.**

На извесен начин тие се доближуваат до концептот и пристапот кој го имплементира уметникот Пабло Пикасо/Pablo Picasso во костимографиите чиј автор е тој. За балетот *Парада* (1917), во продукција на Рускиот Балет/Ballets Russes на Сергеј Дјагилев, Пабло Пикасо танчерите ги облекува во кубистички костими изработени од картон и тенки шперплочи, притоа овозможувајќи им минимум движење. Тоа резултира со одземање на слободата на движење на телото на оние на кои тоа им е најпотребно. На тој пристап делуваат и Василије Поповиќ-Цицо и Мира Глишиќ. Иако тие не користат нетипични материјали за сценски костим, тие го ограничуваат актерот и му наметнуваат движење со конструирање на сцена на едно ниво, исполнет со стилски мебел и облекување во костим кој е *тежок* и накитен со бројни додатоци и реквизити на него (додатоци за на глава, реквизити во рака, перики, нападна шминка ...). Сè со цел да се прикаже делото на сцена со сите негови прецизно назначени елементи, ознаки и забелешки на сцената преку, условно кажано објекти, а не преку идеја, концепт и/или движење.

Претставата со костимот добива инструмент за приказ и одраз, инструмент кој е модифициран и трансформиран да го реконструира и прикаже дејствието. Имено, за да се реконструира одредена претстава поставена во овој период, може да се погледне неговата сценографија и костимографија. Тие директно раскажуваат, делуваат и доминираат на сцената. Актерот до одреден степен се *губи* и станува *закачалка* на костимот. Анализирајќи ги фотографиите од претставите може да се забележи дека сценографијата и костимографијата одземаат најголемото внимание и

поглед. Тие се крајно доминантни и крути, се наметнуваат како тие да се претставата. Дополнителен акцент дава деталната обработка на секој костим посебно. Иако изработени со неверојатна прецизност и техничка точност, тие го ограничуваат движењето на актерите, односно тие се условени да се движат со однапред договорен и можен чекор.



Василије Поповиќ-Цицо: костимографски скици за *Длабоки корени*, Македонски народен театар, Скопје, 1950

Во 1950 година Василије Поповиќ-Цицо работи на сценското обликување на уште две драмски претстави – *Задруга* и *Длабоки корени*. Во двете претстави станува збор за сцена-кутија од која е отстранет четвртиот ѕид, со цел да се создаде илузија дека тука се случува вистински живот. Иако се работи за драми кои обработуваат современи теми и дејствието се случува во ист период (во четриесетите години), но на различни локации (Македонија и САД), во двете претстави е доминантна реалистичноста и веродостојноста на дејствието и прецизниот начин на работа. Постојењето на локална оправданост и сместување, значи и еден вид на *совладување и заробување на ликот* во локален костим. Токму ваквата рецепција за Цицо е индикативен показател преку кој тој го материјализира истражениот, осмислениот и реализиран концепт во нивната поставка. Без разлика дали станува збор за национална носија (во *Задруга*) или за современ градски костим (во *Длабоки корени*) костимот зборува и манифестира вистинитост и современост, реконструира текст и е продолжение на концептот/идејата.

Длабоки корени е прва американска пиеса поставена на сцената на *Драмата при Македонски народен театар*. Нејзиното реалистично ликовно оформување го објаснува идејното разобличување и анализирање на драмата. Спроведувајќи убедливо и силно нијансирање во костимот на ликовите, авторот применува експресија и логична поставеност на односите, развојот и процесот во драмата. Тоа не подразбира само автентично и автохтоно упатување и констатирање на просторот и времето или, пак, суровост во изразот, туку со себе влече и споредбено/компаративно анализирање и диференцирање на секој лик посебно. Со тоа Василије Поповиќ-Цицо, уште во овој период, ја покажува својата подготвеност за експериментирање во костимографијата и испитување на нејзините можности што, понатаму, ќе го примени целосно во сценографиите кои ги реализира, а најмногу во соработка со костимографот Рада Петрова-Малкиќ, особено по 1958 година.



*Сцена од претставата Гоце,
Македонски народен театар, Скопје, 1951*

Првата национална драма во стихови *Гоце*, е можност за целосна реалистична реализација и момент на доживување на домашната стварност, искреирани од Василије Поповиќ-Цицо, како сценограф, и Мира Глишиќ, како костимограф. Оформуваат сцена во која, сакајќи илустративно да го означат специфичниот феномен на овие простори, успеваат да формулираат идејно заедништво во кое костимографијата и сценографијата делуваат како единствена творба. Овој чин на спојување резултира со универзална и хомогена слика во која режисерот Димитар

Ќостаров систематизира/конструира претстава во која секој актер го пронаоѓа своето место. Несомнено треба да се потенцира менувањето на сликите, а со тоа и сценографијата и конструкцијата на сцената, преку назнаки на разни амбиенти: дом, поле, шума, беговски конаци ... Василије Поповиќ-Џицо *игра* и создава скалеста сценографија која го насочува и условува начинот на актерска игра. Оваа промена не влијае на текот на драмата, туку дополнително го потенцира нејзиниот амбиент, ја оживува историско-општествената ситуација и учествува во актерската игра преку нејзино комплетно искористување. Станува збор за успешно решавање и исклучително канонизирање и канализирање на сите сегменти од претставата – режија, актер, костим, сцена, светло – во еден систем. Се добива финален производ кој е кохерентен и кој овозможува сите делчиња да функционираат во корист на единствена цел: комплетно уметничко театарско дело, добиено преку сложен процес со сите свои фази на изработка.

Костимографијата во Македонија ја карактеризира кус развоен пат во однос на нејзината појава, автори и жанрови. Како дел од македонската театарска продукција, востанувањето го бележи токму во овој период и, дефинирајќи ги творечките етапи, може да се увидат параметрите кои доведуваат до нејзиниот развој и појава на подгрупи. Првата фаза е токму оваа фаза, а се карактеризира со конечното разграничување на двете професии – сценограф и костимограф, и појавата на индивидуалните авторски имиња и поетики. Тоа резултира со особен ентузијазам кај овие автори кон отварање на можности и разграничување на разни видови костимографии: битов костим, национален костим, историски костим, психолошки костим и стилски костим.

Стилскиот костим своите корени ги има во триесетите години на 20. век, и постојано е присутен на театарската сцена до почетокот на осумедесеттите години. Меѓу костимографите кои го наметнуваат како доминантен, потребен и докрај функционален и препознатлив, е кај Мира Глишиќ. Таа на специфичен начин се специјализира на овој вид костим и нејзиниот опус може да се разгледува преку ликовниот аспект при изработката на костимографските скици кој, практично, е доведен до перфекција.



Мира Глишиќ: костимографски скици за *Интрига и љубов*, Македонски народен театар, Скопје, 1952

Мира Глишиќ е автор на експлицитни, детални и исклучително прецизни костимографски скици од кои се читаат, систематизираат и толкуваат идејата и концептот.

Ваквите скици се клучен елемент во реконструирањето на претставите во кои е применет стилскиот костим. Првите претстави во кои Глишиќ го инкорпорира овој вид костим се *Интрига и љубов* и *Вообразениот болен*, двете поставени во 1952 година. Со цел прикажување на раскошот и блесокот, времето и местото на случување на драмските дејствија, Глишиќ креира костими кои се истакнуваат со оригиналност и верност кон просторно-временскиот контекст, но и кон стилот и сите елементи што тој ги има. Инвентивноста која ја покажува во прилог на решавањето на костимите и богатството кое излегува/проникнува од нив, се доволен показател за времето кое таа го посветува во процесот на креирање и реализација. Ова упатува на стрпливост кај костимографот, негово проникнување во историјата на костимот и модата и длабока анализа на општествено-историските аспекти. Тоа преминува во нагласено ангажирање и потенцирање на идејата на дејствието и директно поддржување на реалистичноста, како и сеопфатна визуелна слика на сцената. Кога на тоа ќе се додаде и деталната и докрај прецизно изработена и осмислена сценографија на Василије Поповиќ-Цицо, како онаа во *Вообразениот болен*, пиесата е компонирана така што сцените се нижат една по друга, ефектот на пренесување на ликот од страна на актерот е ослободен, а на публиката и се овозможува целосно разбирање/откривање и внесување во претстава како во хомогено естетско дело.



Сцена од *Вообразен болен*,
Македонски народен театар, Скопје, 1952

Битовата драма која се развива од самите почетоци на драмската уметност во Македонија, повлекува со себе стилизација на автентичниот национален костим. Пример на продолжение на оваа традиција е претставата *Македонска крвава свадба*, поставена во 1953 година, во *Драмата при Македонски народен театар*. Имајќи го во предвид реализмот како основен принцип и точното доловување и пренесување на текстот на сцена во дотогашната продукција, сценографите Тома Владимирски и Бранко Костовски, костимографот Ана Петрова и режисерот Димитар Костаров, реализмот во театарот го *носат до неговиот краен стадиум*. Тие ја усогласуваат својата уметност со принципите на традиционализмот и со јасна тематска определеност и реалистичен пристап располагаат со материјалната и етничка структура на македонскиот амбиент, преку битен сензуален и колористички однос. Се концентрираат на поголем изразен печат, со цел да изразат реална и точна експресија.

Во таа насока, сценскиот костим за Цветанка Јакимовска во улогата на Митра, наместо креирање на нов костим се заменува со автентична македонска народна носија. Дефинирајќи го костимот на овој начин, тие имплицираат на приближување на театарот до вистинскиот живот и допуштаат квалитетна дигресија, при што веродостојноста и вистинитоста на животот е директно пренесена на сцената: без никакви предлошки или преносни значења на костимот, без пронаоѓање на начини на трансформирање на драмското дејствие и идејата на делото. Облеката станува сценски костим, а животот станува сцена! Ги конкретизираат индикациите за стилизација и шематизација на традиционалниот костим и воведуваат атмосфера

на колористичка и текстилна хармонија која произлегува од традиционалната икониичност и се трансформира во современ театарски јазик.

Уште една култна и антологиска претстава на *Драмата при Македонскиот народен театар* е *Госпоѓа министерка* од Бранислав Нушиќ, за првпат поставена во 1953 година и обновена три пати – во 1965, 1977 и 1983 година. Режиер на сите поставки е Димитар Ќостаров, а сценограф Бранко Костовски. Костимограф на првата поставка е Ана Петрова, а другите три се играат според костимите на Рада Петрова-Малкиќ. Фактот дека главниот лик непрекинато го игра Мери Бошкова: во првата поставка како млада 29-годишна актерка, а последната поставка започнува да ја игра на 59-годишна возраст, зборува за тоа дека како што се развива оваа актерка така се развива и нејзината улога во претставата. Но, и костмиот што го носи, начинот на кој го носи и функцијата која тој костим ја има во претставата.

Во првата поставка, онаа на Ана Петрова, во сцена во која доминира уверлива реалистична атмосфера на малограѓанската средина, костимот не е ништо повеќе од тоа. Претставена како лик од традиционална средина, таа е гротескна, однадвор нагрдена со перика и со премногу шминка. Костим што го носи, практично, емитува идентична слика: малограѓанско однесување и употреба на непотребни детали и додатоци чија цел е да покаже лажна слика и преголеми амбиции на една личност.



*Костимографска скица и сцена од **Госпоѓа министерка**,
Македонски народен театар, Скопје, 1953*

Заслугата за инвентивност, современост и функционално решение на сцената во македонската театарска продукција ја има Василије Поповиќ-Ќицо. Неговите

сценографиите од втората половина на педесеттите години се лишени од секаков вид на нападна материјализација и емитуваат стремез за прикажување на нешто ново. Тие се доволно творечки и инвентивни да претставуваат уште еден *актер* во претставите и се доволно практични што дозволуваат непречено течење на дејствието. Едновременно тие се раскошни во поглед на просторот кој го опфаќаат, често градени како еден простор кој делува како двојно поголем, доволно економични во поглед на тоа дека се прочистени од секаков вид на непотребни елементи и доволно конструирани да делуваат моќно и доминантно.

Поставувањето на *Стаклена менанџерија* во 1954 година тргнува од овие начела и на оригинален и ненаметлив начин, преку декорот и костимот на Василије Поповиќ-Цицо, пласира квалитет и можност за творечка надградба и израз. Во режисерска смисла претставата го напушта крутиот реализам, се ослободува од стереотипите и претставува чекор напред кон осовременување не само на репертоарот со современи американски драми, туку и со осовременување на визуелната слика.

Користи елементи на сценско-ликовна модерност применети како цел со кои се следи духот на ерата. Таквите интенции се наметнуваат како одбегнување на стилското единство помеѓу сценографијата, костимографијата и историско-стилската епоха. Со смел замав, условен од бројните напластувања на современите текови, Цицо ја идентификува и потенцира само важната морфологија, односно го редуцира сè она што е *непотребно* и поставува само елементи кои иницираат простор. Тој ја *согледува* потребата од менливост на сцената и, наместо целосна промена, единствено што прави е одземање и додавање на елементи. Сценографот/костимограф е прецизен и компатибилен соработник на режисерот создавајќи сцена која со неколку визуелни елементи воспоставува блиска и едноставна комуникација со драмата. Резултат на тоа е претстава со мирна линија, која станува творечко изразна студија со веристички интерпретации со строго одбрани елементи.

Визуелизирањето и тродимензионалното отелотворување и реконструирање на делото во костим и толкувањето на претставата преку неговата визуелна слика, е постигнато во *Господа Глембаеви* и *Длабоко сино море* (двете во 1955 година). Костимографијата на двете претстави е на Мира Глишиќ, а сценографијата е на Тома Владимирски (*Господа Глембаеви*), односно Бранко Костовски (*Длабоко сино море*).

Нема сомнение дека Глишиќ остварува вистинска/непосредна врска помеѓу сите чинители на претставата, во функција на театрализација на сценското дејствие, театрализација која проверува, покажува и докажува. Социјалниот реализам кој сеуште владее, делува сосема природно и во двете претстави, така што може да се констатира дека костимографот ја разбира потребата за ликовно-изразна функција на костимот кој илустрира и со употреба на светлото, говорот, звукот и сите други елементи кои го прават театарскиот систем целосен, градат претстава која се темели на актерска игра, режија и сложеност во изразот. Костимот е употребен како објаснување на основната замисла и начин на изразување на психолошкиот жанр. Преку костимот, таа го интерпретира драмскиот текст и сигурно и недвосмислено претендира да се изразува со апсолутна автентичност.



*Мира Глишиќ: костимографска скица за **Господа Глембаеви**,
Македонски народен театар, Скопје, 1955*

Последната премиера за 1955 година е *Веитерките од Салем*, пиеса со која Рада Петрова-Малкиќ за првпат се јавува како костимограф во *Македонски народен театар*. Претстава претставува комплетно уметничко дело во кое докрај се искористени изразните можности на сцената и сценската уметност, односно костимографијата и сценографијата (на Василије Поповиќ-Цицо), со претопување на едната форма во другата, претставуваат обид и успешна реализација во однос на втемелувањето на современа и нова за овие простори постапка на обликување. Просторот за игра е архитектонско цврсто поставена конструкција во форма на надвиснат крст со едноставен и стилизиран декор и назначени просторни елементи,

и ја изразува функционалноста и метафората на делото кое се поставува во тој простор. Тоа овозможува сцената сама по себе да стане стремеж за истакнување и засилување на идејата на авторот, а не само директен одраз на материјалниот сценски амбиент.

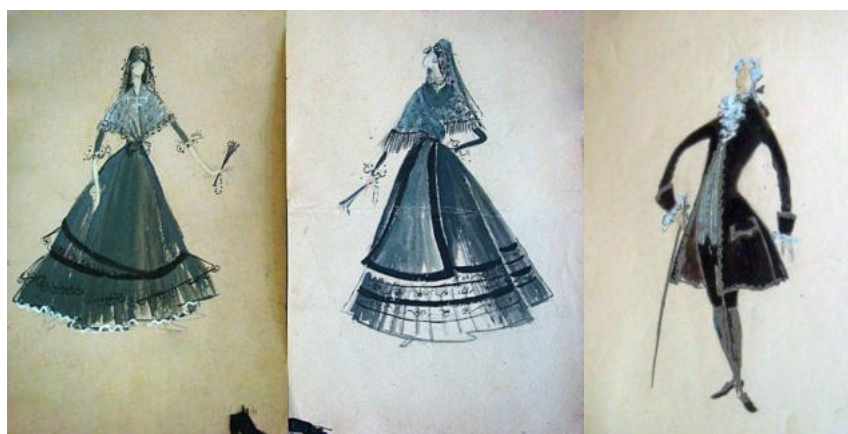


Сцена од *Веитерките од Салем*,
Македонски народен театар, Скопје, 1955

Во неа сè е прочистено и е сведено на редуција на елементи кои поддржуваат и инсинуираат простор со користење единствено на важна и основна сценска морфологија и јазик. **Авангардната експресија** која ја карактеризира креативноста и делото на Василије Поповиќ-Цицо и Рада Петрова-Малкиќ, целосно е применета во ова дело и истата отвара можност за експерименти на сцената во однос на одбегнување на дотогашната практика на директно раскажување на делото преку костимографија и сценографија. Таа е обликувана како современо концепирана ликовна естетика во која е вклопена непосредната општествена стварност и во која класичната фигуративна илустрираност е заменета со различни изразно-технички особености и ангажирање на визуелниот уметник во промената на условите за игра. Полека се напушта сцената како слика или илустративниот ентериер и стандардизација на претставата, и се *раѓа* ново ликовно изразување, прогресивно ориентирано. Се прифаќаат формализмот, идеализмот, конструктивизмот, кубизмот, надреализмот и симболизмот како современи обработки на реалноста, што доведува до постојано различни поставки, тесна врска во настојувањето на непрестано доживување и оживување на ракописот на авторот на делото, и изедначеност на сижето и сликата на сцената.

Секој детаљ од сценографијата и костимографијата го гради просторот преку формата, елиминирањето на одделни елементи и колористичната структура. Целта е да се направи едноставна колористичка хомогена сцена која ќе сообразува со карактерот и бојата како симбол и експресија. Очигледна е намерата на авторите за употреба на темни и затворени бои при *предизвикувањето* на вознемиреност и драматичен интензитет, страв и тежина. Доминантниот крст, поединечните сценски елементи сместени во празен простор, ставот/држењето на актерите, строгите и затворени костими и мрачната атмосфера која се создава, ја засилуваат и подвлекуваат пренагласеноста за јасно и прецизно визуелно дефинирање на психолошкото портретирање на претставата.

Овој вид на експресија и прочистеност на сцената е прифатена и применета и од костимографот Петрова-Малкиќ, која уште со првите авторски дела, меѓу кои и *Домот на Бернарда Алба* (1957), значително го менува третманот на костимографијата во реализацијата на претставата, при што постепено започнува да се применува европскиот и светски третман на костимографијата како исклучително важен и интегрален дел од создавањето на театарскиот чин, како театарска сфера која бара нагласен творечки дух, истражување и доследност во креирањето и изработката на костимот. Со тоа постепено се дефинираат суштината и моќта на размислувањата и реализациите на Петрова-Малкиќ, пренесени преку новите и авангардни елементи и вредности, а со тоа и нејзиното место во театарот.



Рада Петрова-Малкиќ: костимографски скици за *Домот на Бернарда Алба*, Македонски народен театар, Скопје, 1957

Овие две претстави сеуште припаѓаат на периодот во кој костимот е **костим без поттекст**, читлив костим, **костим кој раскажува директно и сликовито**. Петрова-Малкиќ оди чекор понатаму во однос на создавање на **костим кој раскажува експресивно и симболично**, со знаци и назнаки.

Костимот во *Веитерките од Салем* и *Домот на Бернарда Алба* е докрај прочистен и радикален, стилизиран единствено во силуетата на просторно-временската рамка на дејствието на делото. Тука се јавува интенцијата на авторот со која костимографска структура сообразува со карактерот на делото, неговиот интензитет и тежина, артикулирајќи во неа одмерен однос и вознемиреност, и исклучително знаковно опкружување. Претпазливо експериментира со сугестивното и ефектно оживување на ликот при што секој вид на *оплеменување* на костимот подразбира модифицирање на сите тонови и нијанси кои го комплетираат театарското дело. Во масовните сцени, авторот успева во тој волуменозен простор, преку чистите форми и играта на актерите, да внесе поинаков израз кој е така структуриран да може да *оперира* со сите свои капацитети, со што остварува сценска кохерентна целина. На тој начин се решава *проблемот* на предавање на историската автентичност или симболика во претставата, каде ниту костимографијата пресликува стил или период, ниту сценографијата гради материјална дофатлива средина. Сепак, тоа не значи дека овие автори бегаат од автентичноста, туку дека го трансформираат и преработуваат духот на времето и просторот.

Костимографската естетика на сцената на *Драмата при Македонски народен театар* во 1957 година ја оформува Мира Глишиќ, година во која работи на четири од шест поставени претстави: *Веселиот сон*, *Глорија*, *Нора* и *Оклопниот воз 14 – 69*. Анализирајќи и сосредоточувајќи се на ефектната интервенција и надградба на ликовите во *Глорија* или на ритмичко избалансираниот пристап во *Нора*, костимот во таа година оди кон создавање на театарска илузија со тематски вешто избрани примери и варијанти како поддршка на драмскиот текст. Во таа рамка, Глишиќ создава креации кои се прецизни и детално обработени, со што пронаоѓа различни начини преку кои секој од ликовите допира до својата суштина.



Сцена од претставата *Глорија*,
Македонски народен театар, Скопје, 1957

Во *Глорија* костимот е медиум за изразување на драмското дејствие прикажан преку едноставноста на сценското оформување и создавањето на вид на надреална и поетска слика. Театралноста на дел од костимите е еден од факторите во оформувањето на таа слика предадена преку нивно акцентирање. Тоа не подразбира костими кои се тешки и докрај стилизирани, туку форма која интонира толкување и во вистинска насока ја насетува и доближува суштината на драмата. Костимографот вешто манипулира и ги дескриптира сите предлошки и карактеристики на ликовите и експлицитно демонстрира и ги потврдува нивните ставови. Тоа ја прави Глишиќ *толкувач* на ликот во претставата, а потоа и нејзин костимограф.



Мира Глишиќ: костимографска скица за *Нора*,
Македонски народен театар, Скопје, 1957

Односот со стварноста во *Нора* е исклучителен. Тука, костимографијата на Глишиќ може да се разбере единствено како драматично реалистичка естетска творба или студиозно истражување кое адекватно го толкува делото, со нежно нијансирање и објаснување на ликовите и постапките кои ги прават. Актерите облечени во костими се трансформираат во логични, уверливи, соодветни и адекватно предадени ликови, своевиден превод или толкување на автентичното опкружување во кое живеат или работат, класата на која и припаѓаат, размислувањата кои ги имаат и/или слободите/границите кои ги уживаат.

Костимографската естетика на Народниот театар во Битола во периодот помеѓу 1950 и 1958 година е целосно оформена и дефинирана преку работата и естетиката на Сотир Наумовски. Тој е потписник на костимографиите на 59 (педесет и девет) од вкупно 64 (шеесет и четири) театарски претстави одиграни во овој период. Останатите 5 (пет) се без именуван костимограф.

Опремувањето на претставите во овој театар во овој период и нивното поставување на сцена гледано од костимографски аспект се движи по еднолиниски пат, без поголеми промени и раздвижувања. Костимот е директен, односно облека која е *директно превземена од реалниот живот* и со мали модификации адаптирана за на сцена, со што станува *облека за сценски живот*. И тука, како и во *Македонскиот народен театар*, Скопје, се забележува доза на стагнација во развојот на костимот во однос на неговата функционалност. Текстот кој се поставува *се чита* и преку костимот – тој е просторно-временски показател на настаните и темата во драмата и нејзината автентична и точна врска со реалноста. Се забележува постојаност во намерата на создавање на соодветен надворешен изглед на сцената и визуелното надоградување на ликовите како надополнување на текстот. Главна карактеристика е реминисценција и *отелотворување* на текстот, концепт кој се провлекува низ целиот период. Тоа подразбира точни и соодветни костими за времето и просторот, статусот и професијата на ликовите. Овој концепт ја става костимографијата во позиција на упростена интерпетација и *надворешно претставување* на ликот. Сите костими се поврзани помеѓу себе и без индивидуалност на секој од нив. Имено, сцената делува како внимателно осмислена слика во која доминираат хомогени и усогласени костими кои наликуваат еден на друг и не се издвојува ниту посебен костим ниту лик.



Сцена од **Печалбари** (1950), костимограф: Сотир Наумовски



Сцена од *Игра на љубовта и случајот* (1955), костимограф: Сотир Наумовски

Костимографијата, до одреден степен, сеуште значи облекување на претставата со костим, иако не станува збор за облекување во вистинската смисла на зборот. *Народниот театар*, Битола, уште од своите почетоци се стреми кон професионално конституирање на театарот и негов квалитетен креативен развој и збогатување во секој поглед. Поради тоа, се оди кон *професионализирање* на костимографијата со ангажирање на Сотир Наумовски, професионален изведувач и моделар на облека. Тој интензивно учествува во визуелното обликување на целокупниот театарски репертоар и утврдување на сценската физиономија/лик на претставите. Иако станува збор за облекување на актерите со целосно усогласени и автентични костими, тие се изработени со висока креативна и техничка умешност. Акцентот е ставен на стилизираната декорација, ситна обработка на костимите и употреба на додатоци и декорации. Како краен резултат се добиваат костими кои се спој на карактеристичното поднебје во кое се случува драмата и на духот на времето, местото и традицијата. Авторот тоа го остварува *прикриено*, но истовремено и лесно препознатливо. Целата обработка и креација на сцената делува моќно, богато и впечатливо, дополнувајќи ја претставата со раскошен визуелен и естетски израз. Третирањето со фантазијата и доза на креативност, костимите го комплетираат процесот на создавањето на претстава која низ приказната и целосната визуелна слика го привлекува вниманието на публиката.

4.2.3. Костимографијата во драмската продукција помеѓу 1958 и 1962 година

Периодот помеѓу 1958 и 1962 година, во поглед на костимографското опремување на претставите во *Драмата при Македонски народен театар*, Скопје, претставува период во кој костимографијата го потврдува своето место во театарската продукција. Се создаваат некои од костимографиите кои го менуваат нејзиниот тек и функција, а со тоа и начинот на кој се третира и применува костимографијата во подготовката на една претстава. Како костимографи се задолжени двајца костимографи кои ја носат/создаваат целосната естетика во овој период:

- Рада Петрова-Малкиќ, костимограф на сите претстави во периодот од 1958 до 1960 година, со исклучок на *Шума* (1959) за која костимографијата ја направи Мира Глишиќ и *Протекција* (1960) за која костимографијата ја направи Јелена Патрногиќ. Петрова-Малкиќ започнува да работи во средината на педесеттите години, а во горенаведениот период го потврдува своето умеење на костимограф;
- Јелена Патрногиќ, костимограф на сите претстави поставени во 1961 и 1962 година, со исклучок на *Црнила* (1961), *Валпоне* (1961) и *Сид* (1962), претстави за кои костимографијата ја работи Рада Петрова-Малкиќ.

Пресвртна и исклучително важна година во развојот на костимографијата во македонската театарска продукција е 1958 година, година во која се случуваат неколку важни промени со кои започнува новата ера во развојот на костимографијата во македонскиот театар и поради што како почеток на новата фаза е земена токму оваа година. Ова е иницирано и проследено поради премиерните изведби на две претстави поставени во *Македонскиот народен театар*, Скопје. Првата е *Дневникот на Ана Франк*, во режија на Димитрие Османли, премиерно прикажана на 22 јануари; а втората, *Вејка на ветрот*, во режија на Тодорка Кондовска-Зафировска, премиерно е прикажана на 1 април. Потписник на костимографијата на двете претстави е Рада Петрова-Малкиќ. Овие две претстави се исклучително важни за историјата и функцијата на костимографијата во македонската театарска продукција. Тое се претстави со кои започнува новиот модел

на експресионистичка драма, претстави каде костимографијата и сценографијата добиваат нова улога – да толкуваат и реинтерпретираат –, и претстави во кои костимот добива сосема ново значење: **психолошко дополнување на актерската интерпретација.**

Дневникот на Ана Франк и *Вејка на ветрот* во македонската театарска продукција внесуваат **радикални авангардни остварувања во однос на експерименти и иновации.** Како режисер на првата претстава, *Дневникот на Ана Франк*, е ангажиран тогаш младиот Димитрие Османли, дебитант во *Македонскиот народен театар*, Скопје, кој ќе се покаже како инвентивен режисер кој прави чекор напред во избегнување на дотогашниот традиционален начин на поставување на драмите и се стреми кон современите барања на театарот.

Претставите *Дневникот на Ана Франк* и *Вејка на ветрот* не се совпаѓаат со ниту еден од аспектите на визуелното оформување на претставите кои доминираат во дотогашната театарска продукција. Како македонска драма *Вејка на ветрот* не се *приближува/совпаѓа* со типичните битови или национални поставки во кои доминираат традиционалните елементи, симболи или обележја. Од друга страна, во *Дневникот на Ана Франк* не се постигнува, односно не *владее* историскиот аспект или содржајност во костимите и на сцената. Тука ништо не се пресликува/оживува директно. Рада Петрова-Малкиќ не се труди со стилизација на историскиот или националниот костим да постигне или прикаже реалност на просторот и времето. Тоа не го прави ниту Тома Владимирски, потписник на сценографијата на двете претстави.

Случајно или не, токму овој тандем на костимограф и сценограф работат на визуелното обликување на двете претстави и заеднички ја носат промената која следи. Тие иницираат и аплицираат на сцената изместување од дотогашните структурно-линиски и типични решенија на градење на сценографијата и костимографијата. Во сценографијата најчесто доминираат масовни реалистични сцени, исполнети со типизирани и стандардизирани елементи. Сцената традиционално е градена како кутија затворена од три страни со четвртата отворена кон публиката. Или сцена-кутија. Костимите се автентични, директни, со голема доза на стилизација. Изработени се од подебели материјали, со голем број на додатоци и декорации. Функцијата и на костимографијата и на сценографијата е да

поддржи, да биде продолжување на текстот, продолжување на концепцијата на режисерот, визуелна слика на текстот што се поставува. Тие се во *служба* на претставата, и се дел од заедничката слика на претставата.

За Тома Владимирски сценографијата до средината на педесеттите години претставува придружен елемент на претставата: строго го почитува драматуршкото дејствие и автентично го реконструира и визуелно ги пренесува сите потребни елементи бидејќи за него дејствието е основен ликовен предтекст за негово сместување во просторот. Тоа е присутно во сценографиите за *Платон Кречет* (1945), *Чорбаџи Теодос* (1945), *Бегалка* (1948), *Нок спроти Водици* (1951), *Македонска крвава свадба* (1954) и *Отело* (1954). Тие се решени сликовно, затворени се, претрупани. Почнувајќи од *Стаклена менаџерија* (1954), Тома Владимирски сè повеќе тежнее кон едноставност, минимализам, нагласена функционалност.

Со *Дневникот на Ана Франк*, Владимирски прави отстапка од класичниот амбиент и започнува да внесува сè помодерен пристап и влијанија во и понатаму реалистичкото прикажување на сценскиот простор. Следејќи го драмското дејствие и времето и просторот во кое се случува, авторот од реалниот приказ на темелите и рамката на домот создава кубистички решен простор. Иако затворен од сите три страни, тој сепак, делува како да е целосно затворен и претставата да се следи само низ отворен прозорец. Тоа овозможува целосно навлегување во дејствието и *дозволување* на публиката да биде последниот *актер* во претставата.

Режисерот Димитрие Османли, при подготовката на *Дневникот на Ана Франк*, инсистирал актерите во претставата да не бидат само толкувачи на ликовите кои ги играат или само *нивни лица*, туку карактерните особини на ликовите да ги играат преку процес на поистоветување. Една од оние кај кои најмногу се воочува ваквата назнака е во играта на актерката Милица Стојаноска која се појавува во улогата на Ана Франк. Овој лик и е и прва главна улога и преку него се афирмира како талентирана актерка која, иако сосема млада, може да се носи и со одговорна улога/задача. Нејзината трансформација на сцената е процес во кој се развиваат и Милица Стојаноска како актерка и Ана Франк како лик, и процес во кој *двете* го

пронаоѓаат своето место на сцената. Актерката поминува низ целосна трансформација во надворешниот/визуелен изглед: во првиот чин таа се појавува во костим кој се состои од карирана кошула и детски панталони кои се со прерамки, додека во вториот – во елегантен костим кој се состои од бела кошула и здолниште во темна боја. Тоа и овозможува на актерката да го заокружи карактерот, растот и развојот на ликот, да помине низ внатрешна трансформација и во временски период од помалку од два часа да се претвори од палаво разиграно дете во жена. Ваквата систематизација и поставеност на костимот на ликот прави да се постават точни одредници и пристапи кои ги најавуваат тежиштата кои дообјаснуваат, толкуваат и/или демонстрираат. Станува збор за **психолошко толкување на ликот, негово надоградување како личност, демонстрирање на неговиот внатрешен порив и сценско дополнување на актерската интерпретација.**



*Милица Стојаноска како Ана Франк во **Дневникот на Ана Франк**, 1958*



*Рада Петрова-Малкиќ: скици за костимот на Милица Стојаноска како Ана Франк во **Дневникот на Ана Франк**, 1958*

Драмата *Вејка на ветрот* првпат е поставена/праизведена во Народниот театар „Војдан Чернодрински“, Прилеп, во 1957 година, а истата година е поставена и во Народниот театар „Јордан Хаџи Константинов – Џинот“, Велес. Сценограф на двете поставки е Петар Ангеловски. На ниту една нема потписник на костимографијата.



Скица од сценографијата и сцени од претставата *Вејка на ветрот*, Македонски народен театар, Скопје, 1958

Драмата *Вејка на ветрот* е поставена и во Македонски народен театар, Скопје, во 1958 година и претставува пресврт во сценографскиот опус на Владимирски. Таа е отворена, функционална, сликовита и симболичка. Инвентивна и смела – сценографот не става рамка на сцената, односно на сцената прикажува само еден дел од амбиентот, оставајќи простор таа да може да се замисли и види во бесконечност. Едновременно е геометриска и едноставна по стил и конструкција. Таа е конструктивистичка во предниот дел (ентериер) и светла и јака во боја во позадината (екстериер). Низ *градот* е пуштена светлина која ја потенцира симболиката на милионскиот и модерен град. Функционалноста на сите елементи, со ликовниот пристап карактеристичен за авторот, преку астатичките блокови на градот во панорама се спротиставува на присутноста на човекот кој е *згмечена* во милионскиот град. На сцената сè е искршено, максимално функционално и соодветно на иновантните пристапи на драмскиот текст и ликовите во него, како и на афирмацијата на режисерите кои доаѓаат, како што е Тодорка Кондова-Зафировска. *Новото читање* на текстот и сценската предлошка, вклучувајќи ја и класиката, се и иницирање и утврдување на новиот систем на идеи и системско *сложување* на претставата на сцена. Тоа подразбира претстава во која сè има

функција и каде секој сегмент (режија, актер, сценографија, костимографија, светло, музика) е изложено на систематско кореспондирање и провоцира како уметност.

Вејка на ветрот е драма која бранува и во која „драматика не е само во дејствието, во промените ... односите ..., туку едноставно во бранувањата на духот“. (Јован Костовски во „Современост“, бр. 6/1957, стр. 566, превземен од *Македонска нова драма* (1997, Јелена Лужина) Ваквото бранување на духот е преточено не само во драмата како текст, туку и во сценографијата и костимографијата (Рада Петрова-Малкиќ) на оваа поставка. Силните бранови за кои зборува драмата кои директно говорат за духот, копнежот и/или внатрешниот порив, се преточени во симболички и авангарден речник и јазик преку костимографијата и сценографијата. Сè на сцената е конструктивистичко, строго, напнато, искршено; таа *разоткрива* нови односи и дилеми, и со начинот на кој е креирана и реализирана (дијагонални, испакнати, искршени и строги линии и рамки) изразува неспокојство и противречности. Насекаде, на сцената и во костимот, татне/извира дебатата и дискусијата на ликовите и на човекот сам со себе. Костимот и сцената се надополнуваат еден на друг и се продолжеток на другиот, притоа образложувајќи ги и продлабочувајќи ги уверливоста во создавањето на интензивна и намерна експресивност и творечко-естетички и уметнички експеримент, за да предложат нов модус кој води кон модернизација на визуелниот сегмент во македонската театарска продукција. На тој начин театарот престанува да го третира костимот како дело/креација кое лесно се чита и е *огледало/одраз* на ликот. **Костимот станува порив, средство преку кое се реализираат јасни, изградени и оформени ликови, и медиум преку кој се нагласува првенствено идејата/концептот, а потоа и темата.**

Следејќи го и сумирајќи го искуството од овие поставки, театарот продолжува репертоарски да се развива во тој правец. Во тој контекст стреми кон сè поголеми стилски/естетски исчекори и кон практикување на нова, поинаква концепција. *Провокација* наоѓа и во следната претстава поставена на репертоарот на *Македонски народен театар*, Скопје – драмата *Пикник*. Со оваа претстава, театарот продолжува со тенденцијата на поставување на драми од современата драмска литература. Се забележуваат низа на нови постепени осовременувања и поголема креативност во визуелната слика, во насока на алтернативно и психолошко третирање на сцената. Тоа иницира употреба на современи костими и можност на

костимографот Рада Петрова-Малкиќ да *игра* со ликовите, воден од нивните копнежи и погледи. Костимографот во оваа претстава упатува и сигнализира на младоста, убавината и односите помеѓу половите на што пристапува преку обезбедување на сценска автентичност, односно прикажување на *вистината на животот во драмата*. Костимите претставуваат модел на комуникација помеѓу текстот кој се игра, идентитетот на ликовите во него и режисерската концепција, имајќи го при тоа во предвид и факторот кому му е *наменета* претставата – публиката. Сцената е *привлечна* во надворешниот изглед и разиграна со свежи и модерни дезени, бои и кроеви што ја прават прифатлива и непретенциозна.

Иако тежнее кон осовременување на сцената и аплицирање на нови пристапи во костимографијата и сценографијата како постојано менливи визуелни сегменти, македонската театарска продукција постојано се навраќа кон поставување на наративно-артистички, разиграни и стилско конструирани претстави. На репертоарот на театрите секоја година се поставува најмалку една претстава – комедија или историска драма, дело од светската класична драматургија кое се случува во *раскошен* стилски период. Тоа определува сценска театарска форма која е стандардизирана и вообичаена, со доза на романтичност и привлечен сензибилитет. Се раскажуваат приказни кои се симплифицирани, работени според добро познат модел и поради тоа функционираат како медиум за масовна комуникација и поголем круг на публика. Основниот двигател на ваквата форма подразбира модел според кој режисерот го определува концептот и го следи драмскиот текст. Останатите учесници во претставата – костимографот, сценографот, осветлителот и/или кореографот – со разни сценско-изразни средства го *оживуваат* и *материјализираат* драмскиот текст според режисерскиот концепт. Целината на таквите сценско-изразни средства за кои се задолжени и со кои оперираат, ја определуваат и/или поддржуваат масовноста која се дефинира/определува со слоевитост на сцената, симетричен баланс на играта и декоративен и/или орнаментален стил.

Првата претстава премиерно прикажана во 1959 година е комедијата *Игра на љубовта и случајот*, која е градена како илузија на игра помеѓу актерската игра, костимографијата и сценографијата. Со поетика која се темели на реставрација на класичната француска комедија, со сите атрибути и елементи кои го определуваат

времето и просторот, претставата за примарно средство во костимографски израз, со цел толкување на драмата, ја има координативноста и колективноста. Костимите се креирани според кодифициран препознатлив модел на имитирање/пренесување на историскиот костим на сцена со мала дополнителна обработка. Во претставата костимографот Рада Петрова-Малкиќ ја задржува типологијата и принципот на *облекување* на ваков вид претстави, за да прикаже збир на естетско координирани знаци и средства кои се добро познати и препознатливи, како за овој вид драми, така и за публиката која нив ги гледа/восприема. Тоа се мултиплицирани брановидни елементи и дезени и стилска *тантелност* кои алудираат на гестовите, мимиките и духовитата форма на претставата. Костимите и сцената во потполност *комуницираат* со духот и епохата, создавајќи скулптурална композиција и лирско-сценска рамка. Тоа служи не само да се прикаже сликата на дејствието, туку и суштинскиот дел од структурата на претставата – актерскиот говор и движење, и играта на сцена.



Рада Петрова-Малкиќ: костимографска скица за *Школа за озборување*, Македонски народен театар, Скопје, 1959

Во низата на *раскошни* поставки се вбројува и комедијата *Школа за озборување* (1959). Послаба во израз, но повкомпонирана, пораскошна и подетална во обработка од претходната претстава, костимографијата, дело на Рада Петрова-Малкиќ, со оваа претстава се враќа на својата претходна позиција во која костимот е

директен и лесно читлив, костим без поттекст. Таа целосно, буквално, го поддржува времето на настаните во комедијата и користи директни средства и модели на англискиот висок стил од 18. век со кои концепциски се доближува и ја пресликува замислата на авторот. Во неа нема ништо ново и поразлично од претходно, и е пример за доминантната стилска форма за овој вид жанровски модел во кои се прикажуваат *весели и разнобојни сликички од животот*. Сепак, авторот Рада Петрова-Малкиќ кореспондира и ги докажува своите поединечни креативни достигнувања со секој костим посебно и нивната стилска форма, а при поставувањето/опремувањето на претставата се придржува до реалистичниот метод негуван од режисерот Илија Милчин.

Согледувајќи ја потребата од што поголемо осовременување на театарот и следење на новите текови во светската драмска литература, *Дратата при Македонски народен театар*, Скопје, се определува за поинаков репертоар. Иако сезоната 1959/60 ја започнува со модел на претстави во кои е доминантна масовноста на дејствието и декоративноста како модел на изразување, веќе со следната претстава, театарот пристапува кон целосно менување на репертоарската политика. Станува збор за поставување на сцена на драми работени според дела од современата и класична драмска литература на нов современ начин. Одбирајќи ја за фокус на реализирање токму современоста, театарот пристапува најнапред кон дефинирање на точната насока. Во таа смисла постепено се воспоставуваат стандардите за она што треба да се поставува и на кој начин истото ќе биде поставено. Се одбегнува колективноста и вкупноста или целосната координативност на сцената, и се пристапува кон **психолошко детерминирање и анализирање на драмата со сите сценско-изразни средства**.

Сцената повеќе не е простор во кој се игра претставата, туку простор кој ја детерминира и определува претставата. Со доаѓањето на Бранко Костовски и воведувањето на сложени архитектонски сценографски конструкции и сè поголемите експерименти кои на сцена ги прави Василије Поповиќ-Цицо, во корелација со индивидуалното и уверливо творечко доживување на светот и човекот во него преку костимот на Рада Петрова-Малкиќ и строгата и чиста линија и креација на Јелена Патрногиќ, на сцената на *Македонски народен театар* се создава

визуелната слика која доминира. Сцената станува средство со кое се изразува, експериментира и/или утврдува театарот. Поттикнати од ваквите конструктивистички промислувања и детерминанти, овие автори ја рedefинираат и *изместуваат* сцената од позицијата на своите традиционални и историски матрици и *нудат* нови радикални решенија. Тие не само што ги дислоцираат сценографијата и костимографијата од маргините на театарското живеење, туку и ги инфилтрираат во неговата суштина: одредени претстави создадени во периодот по 1960 година се дефинирани со доминантниот визуелно-естетски изразен елемент.

Проследувајќи ги и анализирајќи ги сценографските опуси на Бранко Костовски и Василије Поповиќ-Цицо, развојот на сценографијата во македонската театарска продукција доживува огромен исчекор. По претходното парцијално и, со одредени исклучоци, маргинализирано третирање (во слична позиција како и костимографијата), сценографијата се ослободува од реалистичките знаци и масовно декорирани стилистички решенија и се трансформира во простор кој е дефиниран од модерните пристапи: творечко-креативно истражување, архитектура на сцена, конструктивизам и чистина. Сценографските креации кои тие ги нудат може да се третираат и како експериментални креативни решенија, секогаш различни од претходните. Тие не се само слики и илустрации на сцената, туку со сложени конструкции наметнуваат и иницираат нови режисерски концепции и актерска игра. Ги вадат актерите од нивните сигурни рамки и простор за игра и ги *тераат* да го освојат просторот не само во широчина, туку и во висина и длабочина. Аналогно на тоа, костимографите повеќе не можат и не смеат да креираат костими кои се *масивни и тежки*. Сцената бара лесни и прилагодливи костими, костими кои се *втората кожа* на актерот. Тој полека успева да се избори за своето место и право на слободно движење според неговите потреби и инстинкти и според карактерот на ликот кој го игра. Го добива своето заслужено место на сцената за свое целосно активирање во театарскиот чин. Поради тоа и костимот повеќе не е негова маска и/или оклоп, туку станува негова поткрепа, потреба и експресија.



Сцена од претставата *Галеб* (1959), сценограф: Бранко Костовски



Василије Поповиќ-Цицо: сценографска скица за *Крвави свадби*, 1962

Во тој манир се реализирани *Долго патување во нокта* и *Шума* (двете во 1959), *Галеб*, *Големiot нож*, *Откако има рај*, *Во агонија* и *Протекција* (сите во 1960), *Црнила*, *Млади синови* и *Парадоксот на Диоген* (сите во 1961) и *Крвави свадби*, *Смртта на губернаторот* и *Пигмалион* (сите во 1962 година)

Основата на овие поставки е во присутноста на модернизмот како тенденција која се темели на идејата за прекинување со историските вредносни системи.

Модернизмот претставува движење во уметноста, архитектурата, музиката, литературата и дизајнот, кој се појавува во почетокот на 20. век, а својата кулминација ја постигнува помеѓу 1910 и 1930 година. За првпат се појавува во Франција и неговите корени се во идејата дека традиционалните форми се застарени и дека е неминовно реоткривање на културата (апстрактноста во уметноста, атоналноста во музиката...) Во суштина на модернизмот се охрабрување и преиспитување на секој аспект на постоењето, од комерцијалата до филозофијата, и тврди дека новите реалности на 20. век се постојани и треба да се прифати дека она

што е ново исто така е добро и убаво. Според Херберт Рид, тоа е онаа уметност која „се издвојува од идеалистичкото и натуралистичко мерило“, односно кон сето она што е објективно и она што раскажува. (Вилиќ, 2000: 31) Се напушта фигуралноста и предметноста за да се покаже експресијата, концептот, идејата, чувството.

Почетоците на модернизмот можат да се најдат во Франција, во литературните дела на Шарл Бодлер/Charles Baudelaire и сликите на Клод Моне/Claude Monet, но и во атоналните завршетоци на делата на австрискиот композитор Арнолд Шенберг/Arnold Schoenberg, апстрактните слики на Василиј Кандински/Васи́лий Канди́нский од 1903 година, појавата на групата *Синиот јавач/Der Blaue Reiter* во Минхен, Германија и развојот на Кубизмот и делата на Пабло Пикасо/Pablo Picasso и Жорж Брак/Georges Braque во 1908 година. Бранот што го носат овие уметници го опфаќа периодот на првата половина на 20. век, период во кој се раскинува со минатото и се дефинираат различни уметнички форми во сите сфери на уметноста: литература, музика, архитектура, дизајн, театар, во сценографијата и во костимографијата. Во 1913 година, рускиот композитор Игор Стравински/Игорь Стравинский го компонира балетот *Будење на пролетта*, на чија поставка работат кореографот Вацлав Нижински /Ва́цлав Нижи́нский и сценографот и костимограф Николај Рерих/Никола́й Ре́рих и кој со својата авангардна музика, танц и дизајн предизвикуваат сензација. Од друга страна, тогаш младите уметници Пабло Пикасо и Анри Матис/Henri Matisse ја шокираат јавноста со нивното спротивставување на традиционалната перспектива како основа на сликарството. Ова го покажува настојувањето на модернизмот за прекин и одбивање на реализмот во сите сфери. Неговите корени се многу подлабоки, и опфаќа менување на сеопштата свест што преминува во социолошко движење – отпорот кон војните и верувањето дека тие се бесмислени, а нивната цена превисока; сè поголемата присутност и индустријализација и брзина во секојдневието; поврзаноста и комуникативните сретства ...

Се уриваат идеите за националните и историски школи и се прифаќаат идеите за интернационални движења: Суреализам, Кубизам, Баухаус, Конструктивизам... Изложбите, театарот, киното и книгите служат како средства за менување на перцепцијата на јавноста дека се менува светот, а се

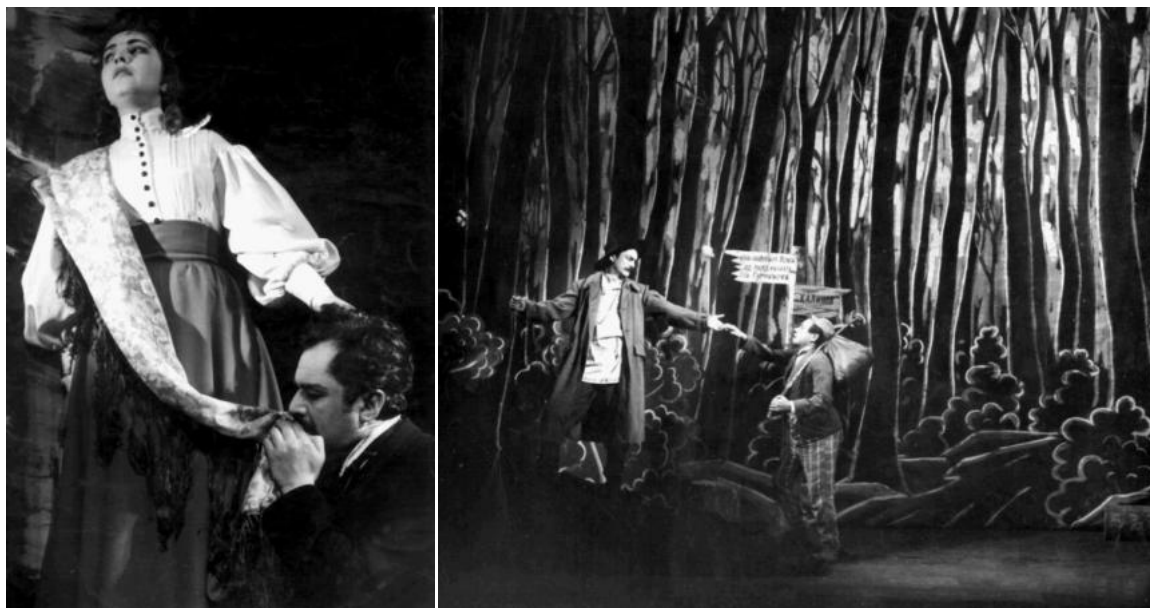
промовираат и новите технички напредоци: авТомобилот, авионот, телефонот... Се јавува потребата од сè поголем фокус на поп културата, односно на мас-продукцијата и употребата на рекламата и логото (познатото лого на англиската подземна железница станува пример за потребата од чист, препознатлив и запомлив визуелен симбол).

Сè повеќе автори веруваат дека со отфрлање на традицијата се откриваат нови начини на создавање на уметност. Игнорирањето на традиционалната тонална хиерархија во музиката и новата дванаесет нотна низа на Арнолд Шенберг, ја создава познатата сериска музика од пост-воениот период. Апстрактните уметници тргнуваат од претпоставката дека бојата и формата ги образуваат есенцијалните уметнички карактеристики, а не отсликувањето на нештата. Останатите уметници како Василиј Кандински, Каземир Маљевич и Пит Мондријан/Piet Mondrian веруваат во рedefинирање на ументоста како аранжман на чистата боја. Она што ги поврзува овие уметници е верувањето дека со отфрлање на описот на материјалните работи тие и помагаат на ументоста да се придвижи од материјалистичката фаза кон духовната фаза на развој. Истото се случува и во дизајнот. Архитектите и дизајнерите веруваат дека новата технологија е основа на создавањето и ги отфрлаат декоративните мотиви, препрочитајќи го нагласувањето на материјалите и употребата на чисти геометриски форми, отворениот план на ентериерот и отсуството на неред.

Според Лилјана Неделковска, во македонската теориска и критичка мисла постои неподелен став дека модернизмот во Македонија, во областа на ликовната уметност својата најзначајна развојна етапа ја достигнува во крајот на педесетите и почетокот на шеесетите години на 20. век, односно со енформелот. (Вилиќ, 2000: 79) Тоа е истиот период кога и во сценографијата и во костимографијата во македонскиот театар се јавуваат првите модернистички толкувања и решавања на сцената, односно периодот по 1958 година.

Поставката на *Шума* во 1959 година се темели на ликовно-пластичното толкување на драмата преку сценографијата на Тома Владимирски и костимографијата на Мира Глишиќ. Имено, Владимирски за оваа претстава во Глишиќ *наоѓа* креативен ко-автор кој умее да внесе *контраст* и *динамика* во вообичаената определена стереотипност која ја има во третманот на сцената како слика. Тој создава стегната композициска структура и суптилна ликовна интерпретација како творба во која може да се смести едно драмско дело.

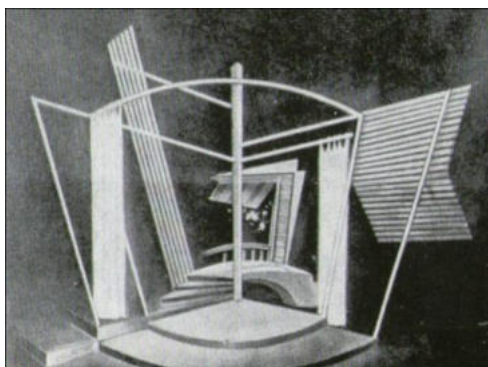
Општата физиономија на сцената е постигната преку ликовно поставување на објектите, со доза на експресивност во контрастот на црната и белата боја и нивното смирено конфронтирање. На таква основа тој ја темели својата креација каде намерата не му е да создаде позадина од оваа функционално ангажирана уметност, туку да се дојде до онаа *совршена* форма на единство помеѓу ликовната уметност и архитектонската конструкција, ликовно креиран простор кој *дише* со натуралистички детали. Сакајќи да внесе динамика на сцената, авторот го напушта нежниот јазик на уметноста за да примени силна ликовна интерпретација со експресионистичко влијание. Тука ја наоѓа својата смисла и со нијансите на белата и црната боја, „колористичката“ живописност кои тие ја создаваат, и игривата брановидна линија постигнува **тродимензионален ефект во дводимензионалната слика.**



Сцена од претставата *Шума*,
Македонски народен театар, Скопје, 1959

Во таков подтекст, на Мира Глишиќ и се отвара широк хоризонт за логично сместување на актерот во простор во кој живеат/делуваат различни индивидуални ликови, кои ги сублимира и *илустрира* преку форма, текстура и дезен како предмет на постојана менливост и бесконечно нагласени форми. Секој од нив *дише* со својот дух и *раскажува* за својата *драма* колку преку текстот кој го говори и начинот на игра, толку и преку костимот што го носи. Тоа резултира со создавање на модели на костими со естетско-стилски определби во разни форми на фигуративното модно изразување – од традиционално и реалистично до експресивно. Секој е посебно искреирана творба со посебен стил и поинаков од останатите, со што се изразува нивната особеност и карактер. Без разлика дали станува збор за костимите на главните ликови чии карактери се *претопуваат* и *отсликуваат* во костимот (стегнат, комичен, жив и визуелно впечатлив по дезен и комбинација на едниот лик и лиричен, распартален и уметнички облечен вториот лик) или, пак, на останатите ликови, обработени со мноштво на ситна обработка и тантелност, со акцент на женските костими, сите тие *дишат* со експресија, лирика и набој, и се елементи кои ја *носат* претставата. На тој начин Мира Глишиќ нагласено го оживува просторот, му ја дава потребната тродимензионалност, ја придвижува сцената со актерот и неговата присутност, и емитира доживување на лична драма и/или театрализација.

Естетиката на Василије Поповиќ-Цицо во македонската сцена од сценографијата создаде посебен стил во театарската уметност. Тој стил ги придвижува и поттикува сите учесници во театарскиот чин на истражуваат нови начини на изразување. Неговата комплексност и аспирации откриваат нагласен поттик за твоечки хоризонти во кој е постигнат спој во разгранувањето на актерската игра на целиот простор на сцената, ликовната вредност на визуелните сегменти и непречен тек и ненаметливост на еден од овие елементи врз останатите.



Василије Поповиќ-Цицо: сценографска скица за *Откако има рај*, Македонски народен театар, Скопје, 1960

За претставите *Откако има рај* и *Парадоксот на Диоген*, Василије Поповиќ-Цицо создава инвентивни и чисти сценографски решенија со јасно определена концепција и смелост. Тие се конципирани врз основа на модернизмот кој доминира/се применува сè повеќе, со што и го преземна приматот на доминантен стил во визуелната слика. Тоа иницира сè повеќе да се наметнува/користи процесот во кој функционално ангажираната уметност, сценографијата, станува уметност сама за себе, а се *запоставува* традиционалната реалистична и стандардна естетика и се *раѓа* индивидуализмот и силната визуелна дискусија помеѓу сценографијата и костимографијата. Се создаваат дела со стилски определби во распон на разни облици на стилови, од апстрактно конципирани до симболичко и метафизичко потенцирани, од геометриско решени до експресивни и неочекувани композиции. Нагласената чистина и модернистичка линија во сценографиите на *Откако има рај* и на *Парадоксот на Диоген*, имаат задачата да ја сугерираат и разработат идејно-естетската дефинираност на делата на сцена. Тие се добиени преку елиминирање на сите непотребни реквизити и елементи на сцената и нејзино конструирање со само најпотребни ознаки на одреден простор: маса и фотелји за дом, биро за канцеларија или подигната платформа за судница. Преку назначените детали, сценскиот простор е распределен математички точно и ги потенцира токму оние акциенти кои треба и бараат да бидат *видени*, а дозволува и лесно менување/преминување од една во друга сцена. Тоа ја апострофира функцијата која ја има овој сегмент: просторно толкување на текстот; овозможување на простор за игра и взаемно дејствие на место, време, движење и светло на сцената.

Во вака организиран и подреден распоред на сцената, костимографијата на Рада Петрова-Малкиќ во *Откако има рај* и онаа на Јелена Патрновиќ во *Парадоксот на Диоген*, се приклучуваат кон спроведената естетика и критички и интелектуално, ја анализираат уметноста во однос на современиот живот. Имено, во процесот на конструирање на театарскиот чин тие нудат начела/правила кои произлегуваат од модерното и практичното. Прикажуваат/користат костими кои се строги и непренагласени, со неутрални пастелни бои и кои ја следат линијата на телото. Нема трансформации на историцизмот и/или акцентирање на национализмот. Конципирани со елементи кои се препознатливи на раниот модернизам во уметноста, дизајнот и модата (недекорирани објекти, геометризирани линии, стегнати и чисти модели, вертикални форми), костимите се развиваат во конкретни

модерни одрази на ликовите. Тие се безвременски и безпросторни, и единствено што нудат е симулирање и проектирање на идејата и концептот. На тој начин, ги усогласуваат знаковните системи со сценографијата и заеднички ги маркираат точките кои инсистираат на спознавањето на стварноста на животот. Поврзаноста со стварноста е реална и со неа се апострофира аспектот кој реконструира и упатува на суштественото и основно случување на сцената.



*Сцена од претставата **Откако има рај**,
Македонски народен театар, Скопје, 1960*



*Сцена од претставата **Парадоксот на Диоген**,
Македонски народен театар, Скопје, 1960*

Костимографите ја узурпираат/превземаат улогата на авторот со цел да ги прикажат сопствените визии на/за драмскиот текст. Во прочистениот и математички решен простор, неминовно се наложува нивната реализација која афирмира естетски стил кој се движи во новата насока – модернизам. Тоа емитува стилско рамниште кое го избегнува идеалистичкото и натуралистичко раскажување карактеристично за класичната и реалистична традиција и интерпретација. Овие две претстави се издвојуваат со модернизмот предаден преку вешто смислениот тоналитет и форма, а клучната точка на оваа концепција е објективизација на општествениот и статусен

ред и поредок во драмското дело. На тој начин се наметнува феноменот и практиката на модерната уметност и дизајн, што го оправдува и прифаќа модерното доближување на македонската театарска уметност со актуелните збиднувања во светот.

Преку костимот, на претставата и се дава цврстина и единство на интерпретацијата и се внесува инвентивност на сцената. Односно, се создава атмосфера во која на актерите им е овозможено да глумат без никакви ограничувања на себе и околу себе. Поради тоа костимот се реални и секојдневни парчиња облека кои се резултат колку на *борбата* која ја *водат* актерите и сцената против китнестите стилови толку и патоказ на тенденцијата за единствен и директен визуелен облик на претставата.

Во 1962 година, на сцената на *Македонски народен театар* е поставена *Крвави свадби* од Фредерико Гарсија Лорка, на сценографија на Василије Поповиќ-Цицо и костимографија на Јелена Патрногиќ. Она што ја издвојува оваа поставка е аплицирањето на модерната уметност како стил во кој противречноста е принцип/начин на создавање: модел во кој во едно дело *дишат* и индивидуализмот и колективното, и локалното и глобалното, и експресионизмот и симболизмот, и органските и чистите форми.... Василије Поповиќ-Цицо и Јелена Патрногиќ на сцената создаваат структура која е полна со инсинуации на шпанското поднебје (облека, архитектура, предмети) трансформирани низ симболички и мета јазик. Функцијата и скулптурално-пластичната форма на сценографијата и костимите, експресивни во облик, боја и светло, создаваат илузија на нереална реалност и визуелна уметност која опфаќа елементи на драма и емоции. Василије Поповиќ-Цицо на сцената конструира простор структурно изграден од органски форми со чисти и стилизирани мотиви и автентични ликовно-архитектонски елементи, со што создава *свет на фантазија* како модифицирана современа варијанта во кој се *патува* низ минатото.



сцени од претставата *Крвави свадби*,
Македонски народен театар, Скопје, 1962

Костимографијата и сценографијата на *Крвави свадби* егзистираат и функционираат како синтеза на повеќе естетски практики во кои, со употреба на различни техники на изразување, се профилира/остварува визуелно уметнички израз за кој авторот раскажува и кој доминира и ја гради претставата на повеќе нивоа. Во таа смисла, Јелена Патрногиќ ги издвојува најкарактеристичните елементи и форми разбрани/толкувани како јазик и физиономија на одреден простор и традиција. Овие парадигми во својата најчиста форма опстојуваат како систем на знаци и идеи кои го оживуваат шпанското поднебје, како физички и духовен простор, со сите негови елементи и знаци: волумен, тантелност, везови, модни додатоци (накит, разни одевни/украсни парчиња за на глава и марами) и слоевитост на облеката. Иако превзема од традицијата, Патрногиќ костимите ги стилизира и осовременува во форма и детали сè додека не стигне до нивната основна структура и суштина. Понатаму, го третира значењето на аспектите на нивното пластично-естетско обликување и укажува, со вметнување на експресионистичка и симболичка димензија, дека се потпира и ја продолжува пластичната форма на сценографијата.

Патрногиќ ги користи сите творечко-ликовни инструменти и средства, како боја, форма и текстура, за да создаде медиум во кој страста и болката функционираат и *дишат* едновремено, традицијата се совпаѓа/претопува со модернизмот, актерот добива костим кој го користи како облека за на сцена, како танцов/борбен костим и костимот може да функционира и како самостојно уметничко дело.

4.2.4. Костимографијата во драмската продукција во шеесеттите години

Ако во периодот до крајот на педесеттите години на сцената доминираа конзервативната и еднолична естетика и репертоарска политика, во шеесеттите години се забележуваат помали или поголеми напливи и генерирања на современите текови во театарот. Не станува збор само за избор на дела од новата драмска литература, туку и ангажирање на нови и млади режисери кои ја превземаат улогата на носители на авангардниот и модерен пристап во поставувањето на претставите. Театарската сцена во средината на шеесеттите години станува простор/уметност која се темели на многуслојното и многустрано проникнување, афирмирање и класифицирање на новите сценски содржини, изразни можности и истражувачки зафати. Тоа подразбира емитирање и аплицирање на современи доживувања и методи, ново читање на драмскиот текст и поставки кои излегуваат од дотогашните практики и рамки.

Со напредокот на техниката сè повеќе се зголемуваат можностите на театрите во поглед на сценографијата. Тоа овозможува градење на големи и сложени конструкции, со што се зголемуваат *апетитите* и на режисерите за претстава која се игра на различни нивоа и простори, а на сценографите и овозможува поголемо креативно изразување и создавање на сцена која оптимално се искористува и доловува длабочината на бината, а која функционира и како автономна поставена категорија. Сцената постепено *расте* и се проширува што повлекува со себе поголем простор за актерска игра и слобода на актерот. Во такво опкружување на костимографот му се отвараат нови *патишта* и начини на градење на ликот преку облеката која ја носи актерот. На тој начин театарот и театарската сцена се детерминирани од мноштво знаци кои ја превземаат улогата на носители и конструктори на претставата.

Во назначениот период визуелните знаци, како костим и декор, ги нотираат и утврдуваат севкупните значења, и нивното организационо и структурно позиционирање го определува текот на претставата. Се практикува поетика која ја истражува коегзистенцијата помеѓу сценографијата и костимографијата. Тоа не е во насока на едноличен коментар/толкување/раскажување, туку е хармонично усогласување без разлика дали тие се изработени во ист или различен манир.

Нивната коегзистентност егзистира како експеримент кој ја истражува другата страна на драмскиот текст – онаа која е детерминирана од афектната, психичката или емотивна слика, а не од просторно-временскиот контекст на делото и, едновремено, *гарантира* дека восприемањето на сцената нема да биде само директно следење, туку и инволвирање кое произлегува од активното учество и на актерот и на костимографот и на публиката.

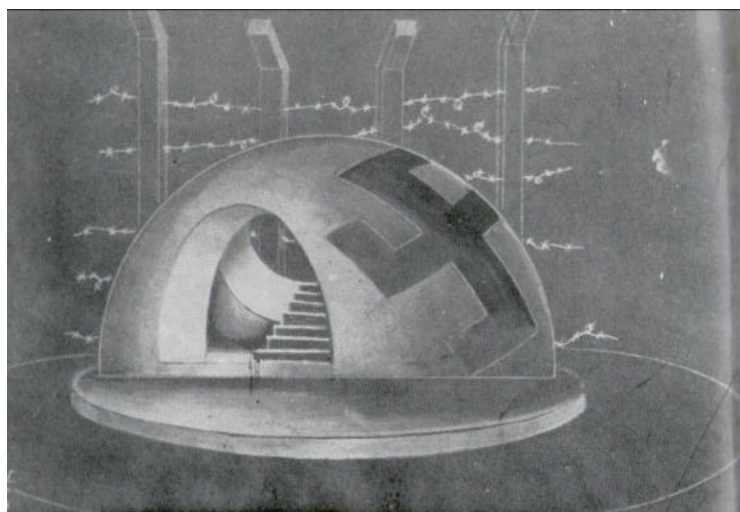
Стилот кој го разработува Василије Поповиќ-Цицо и естетиката и третманот на кој ја решава сцената, е најдоброто дело од визуелната слика во македонската театарска продукција. Неговото заминување во 1962 година остави многу анализи и дискусии за неговата работа, но и многу прашања за способностите и можните креативни решенија кои би ги остварил овој авто, имајќи го во предвид напредокот и сè поголемите технички можности и услови за решавање на сцената. Последната претстава за која Василије Поповиќ-Цицо има изработено решение за сценографијата, и е изведена по неговата смрт, е *Швејк во Втората светска војна*, премиерно изведена на 18. 02. 1963 година. Претставата е во режија на Вукан Диневски, а во костимографија на Рада Петрова-Малкиќ.

Доколку во македонската театарска продукција се бара претстава во која симболизмот, експресионизмот, конструктивизмот, надреализмот, декадентноста и метафората најдобро се вкомпонирани и проникнуваат еден во друг, тоа е оваа поставка. Тоа е претстава во која сценографијата и костимографијата се едно од оние дела кои го менуваат текот на третманот и функцијата на овие сегменти во претставата и кои ги поставуваат есенцијалните прашања за нивните можности.

Поставувањето на дело од Бертолд Брехт на сцена (ова е негово прво поставено дело на македонската театарска сцена) повлекува поинаква естетика, начин на обмислување и визуелизирање на драмскиот текст. Ставот на Брехт за театарската претстава и театарската уметност воопшто, како кон „визуелен сценски производ кој го поучува гледачот како да заземе критички став кон изменување на светот“, може и треба да се рedefинира во прилог на сценографијата и костимографијата на *Швејк во Втората светска војна* како *визуелен сценски производ кој зазема став кон менување на светот во сцената*. (Мазов, 1980: втора книга, 174) Авторите ја менуваат и делумно *уништуваат* дотогашната сценско-уметничка традиција и пронаоѓаат и нудат извори за реинтерпретација, промена и

излегување од обичната реалност. Василије Поповиќ-Цицо и Рада Петрова-Малкиќ, предводени од Вукан Диневски, експериментираат со сцената и костимот, и **ја искривуваат реалноста за да искажат сценичност постигната преку *маркирање* со сценографски и костимографски формулации ослободени од целосна секојдневна субјективност.**

Рада Петрова-Малкиќ користи типични нацистички униформи и свечени и секојдневни женски и машки облеку во хармоничен тоналитет на зелена, црвена и кафена боја, во комбинација со црна и бела. Едновремено ја *урива* рамнотежата во функционирањето со условно кажано *пореметена структура* и презентација на истите. Таа прави неочекувани комбинации на војничка униформа со секојдневна облека и додатоци, со што на симболичен начин да ја *отсликала* драмата како целина и ја искажува нејзината неискажливост на духот. Со тоа, авторот пронаоѓа иновативни начини и знаци со кои се спротиставува на сите принципи на авторитет и усвоени нормативи и се манифестира парадоксална состојба. Притоа станува збор за креирање на индивидуални форми со цел да се обединат сите општествени и историски карактери и симболи, да се одредат спротиставеностите, но и симбиозата со војната, и да се надминат границите помеѓу униформата и облеката, строгоста и исмејувањето...



Сценографска скица за *Швејк во Втората светска војна*, Македонски народен театар, Скопје, 1963

Василије Поповиќ-Цицо дејствието го сместува во бункер граден како куполна конструкција во која доминира фашистичкиот симбол прекршен кукаст крст кои се опкружени со бодликава жица. Сцената изобилува со морбидност, тежина и трауматична атмосфера, со цел да се интензивира визуелната слика.

Наспроти неа се естетиката и костимите на Рада Петрова-Малкиќ во кои од нацистичките униформи и стилизирани костими од периодот на четриесеттите години, создава стриповски и комични ликови и искривена слика за едно време и простор. *Тежината* во сценографијата и *комичноста* во костимите на прв поглед, можеби, делуваат дисхармонично и неспоиливо, но анализирајќи ги подлабоко и подетално, може да се забележи дека ваквото решение е функционално одбрано, и во контекстот во кој се реализирани и сместени на сцената еден покрај друг, помеѓу нив се создава целосна компатибилност.



Костимографски скици за претставата *Швејк во Втората светска војна*,

Василије Поповиќ-Цицо и Рада Петрова-Малкиќ употребуваат елементи кои со своите детали го отфрлаат утврдениот прототип на обликување и облекување на сцената и на актерите. Василије Поповиќ-Цицо поставува ѕвезди и округли рамки во еден дел, а Рада Петрова-Малкиќ, костимите на Димитар Гешовски и Чедо Камџијаш во улогите на војниците од Сталинград, ги *гради* од зелени војнички униформи во комбинација со црвено-црно здолниште и светло зелен шал околу глава или кафена голема наметка за глава. Тоа се елементи на симболика кои стануваат творечко-изразен инструментариум на изместена реалност и современо искажана визија. Тие експериментираат со средствата кои ги имаат на користење (сценографски реквизити и костими) за да можат објективната реалност во која се проектираат чувствата да ја претворат во субјективна искривеност на таа реалност.



Костимографски скици за *Швејк во Втората светска војна*,
Македонски народен театар, Скопје, 1963

Симболите кои ги користат Василије Поповиќ-Цицо (железните порти, картата на Европа, небото и ѕвездите) и Рада Петрова-Малкиќ (различните чевли на некои ликови, реверите на елегантните одела со разни нашивања, шарените чорапи, пижамите, хартиените капи) и употребата на светлото – сето тоа претставува *револуција* во градењето на стилот и поинакво реконструирање на драмскиот текст. Со мали и/или стилизирани интервенции на вообичаените објекти/костими, се постигнуваат/визуелизираат сите дополнителни назнаки и детали од текстот, со цел да се потенцираат и да се истакнат како важни. **На сцената веќе не се реконструираат само очигледните/познати/вообичаени/стандардни елементи, туку и сите оние кои го прават делото комплетно.** Односно, веќе не се занемарува ништо и на сцената се сместува целото дело: без разлика дали тие се однесуваат на еден лик или на повеќе, на нивниот физички изглед или на психичката состојба, на делувањето или на размислувањето на ликот, на неговиот карактер или на неговата појава. На секој лик му се дава индивидуалност и слобода во претставувањето и печат кој го карактеризира и одвојува од останатите. Аналогно на тоа, актерот добива свое место постигнато со изглед кој е само негов, граден врз основа на неговите постапки и карактер и изглед кој му овозможува непречена и лесна игра, а не типизиран изглед кој го условува на движењето и ставот.

Швејк во Втората светска војна е театар кој комуницира на ниво на повеќе уметности, во кои и ликовниот и пластичниот и конструктивистичкиот карактер уриваат бариери и експериментираат на планот на формата, употребата и функцијата. На тој начин Василије Поповиќ-Цицо и Рада Петрова-Малкиќ на сцената градат и реконструираат уметност која не само што е огледало на драмскиот текст, туку и на светот наоколу, уметност која во својата суштина е инструмент/алатка за обликување на стварноста на животот и индивидуалната слобода.

Со сценографијата и костимографијата *Швејк во Втората светска војна* станува еден од првите позначајни примери на современиот визуелен сценски израз, чии импакти се согледуваат во понатамошниот период. Една од претставите за кои современиот израз е клучен пристап и решение, е претставата **Физичари**, поставена два месеца по премиерата на *Швејк во Втората светска војна*, односно на 18. 04. 1963. Во режија е на Крум Стојанов, и во костимографија на Јелена Патрновиќ и сценографија на Бранко Костовски. Творечко-истражувачката трансформација на сценскиот простор која ја започна Василије Поповиќ-Цицо претставува поттик и одговорност неговиот ученик Бранко Костовски да продолжи со постојано реоткривање на можностите и функционалноста на сценографијата во освојувањето на сценскиот простор. *Физичари* е целосно ангажирана ефектна претстава со истакната модерно осмислена и концепирана сценографија и суштинска костимографија обликувана со дозирано концепирани и одбрани парчиња облека. Таа е градена како сценско дело кое поврзува различни феномени – простор, светло, костим, декор – како синтеза, за крајниот ефект да биде создавање на комплетно просторно уметничко дело. Функционира како медиум во кој со помош на симболички и метафизички знаци (метални решетки, концентрични кругови, рамки/силуети на простор) се гради врска помеѓу, од една страна, атмосферата и психологијата во делото и, од друга страна, супериорното наметнување на сценографијата. Претставата е така концепирана што сценографијата, градена во ограничен сценски простор, излегува од поставените рамки и е осмислена да се замисли во недоглед, додека, пак, костимографијата (реални облеку и унифицирано стилизиран костим) е осмислена така што не ја оптоварува сцената, а едновременно да функционира како сценско-драматуршка поддршка на драмскиот текст и театарскиот чин.



Сцени од претставата *Физичари*,
Македонски народен театар, Скопје, 1963

Македонската театарска продукција во следниот период сè повеќе се насочува кон детерминирање и истакнување на севкупноста и развојот на сценскиот простор како еден од главните услови/премиси за поставување на театарската претстава. Тоа подразбира создавање на простор во кој колектив од актери игра во амбиент замислен и претставен како реално или симболичко доживување и во кој се емитира и прикажува драмскиот текст. Тој пристап се гради не само преку свесноста за проникнување на/во надворешното и внатрешно доживување, туку и низ современите интерпретации на делата во секој поглед. Богатиот *спектар* на стилови и применети уметности во овој период нудат, влијаат и дополнително ја поттикнуваат креативноста и продуктивноста на авторите. Тие придонесуваат кон постигнување на нови ликовно-естетски квалитети и спознавања, и кон поставување на високи критериуми за создавање на вистински тродимензионален простор, кој е спротивен на претежно илузионистичкиот и илустративен тродимензионален простор од четриесетите и педесетите години.

Авторите на визуелната слика во македонската театарска продукција како централна компонента и *јазик* на изведба, ги користат формите на израз кои се насочени кон **симболичко доживување и откривање, конструктивистички пристап и форми кои преносно и карикатурално алудираат на одредени ситуации и атмосфери.**

Костимот се доживува како нова естетика која е функционална, без директни историско-просторни компоненти. Тој е осовремен и прочистен, без додатно декорирање освен во најнеопходните назнаки или симболички знаци кои алудираат на некој и/или нешто. Историзмот и национализмот се преточени единствено во силуетата на костимот која претставува насока, знак и/или систем на информации директно превземени од драмскиот текст. Поради тоа, историските и/или национални костими се трансформираат и стилизираат, и добиваат модерна линија и визура. Со ваков вид на пренесување на информации, костимот се олеснува, губи од *тежината* што ја носи со години и повеќе не го *нагрдува* актерот, туку го ослободува и прави физички поактивен. Костимот *постои* со цел да се **доживее времето и просторот**, но по својата функција е насочен кон **опишување на животот и стварноста на ликот и драмата, материјализација на скриените интенции и исцртување на субјективната драматика**.

Со реализираната костимографија Рада Петрова-Малкиќ на претставата *Коломба* (1965) и овозможува еден вид на продолжена стварност. Во оваа претстава таа костимографијата ја сфаќа и користи како можност историски да ја доближи поставката до суштината на драмското дело и да даде одредена информација за нејзината припадност, а начинот на кој ја осмислува и реализира се заснова на идејата на напредок и современие. Поради тоа таа функционира и како средство за постигнување на *ориентирана физичка стварност*, но и како средство за нов експериментален пристап кој се темели на неопределена стварност. Едновремено, таа и информира и обликува, таа е и статична како уметничко дело и динамична односно лесна за игра на сцена, целосно неоптоварена од интересот за уметничкото и естетското, но доволно вреднувана како историска уметност предадена во модерно ориентирана форма. На тој начин, Малкиќ се определува за два вида на метод на работа: еден кој е определен како реалистичка форма на изразување и со тоа реалистичко раскажување, и втор кој претставува обид за воведување на нова свест во театарот за *историска уметност надвор од историјата*.



Рада Петрова-Малкиќ: костимографски скици за *Коломба*,
Македонски народен театар, Скопје, 1965

Вообичаената хроматска определеност и поставеност на ваков вид драми (комедија), ја насочува во друг правец. Ги одбегнува јаките и контрасни бои и употребува смирени тонови на сива, виолетова, сина, зелена и жолта боја. Ова упатува на еден од начините на елиминирање на доминантноста на костимот како средство кое привлекува внимание со бојата, и можност на актерот да привлече внимание со својата игра и говор.

Истата година, на сцената е поставена и претставата *Македонска крвава свадба*, во режија на Петре Прличко, костимографија на Рада Петрова-Малкиќ и сценографија на Бранко Костовски. Костимографијата се движи во рамките на референтната функција доловувајќи ја на тој начин етно-фолклорната атмосфера во драмата, и е во рамките на прикажување на историско-националниот и социјален елемент. Костимите се изработени по примерот на народните и автентични носии и униформи кои директно го наговестуваат просторно-временскиот контекст. Изработени се во/од лесни природни материјали, со воедначена гама на бои, традиционални за народните носии на ова поднебје: црвена, бела, црна и сива. Машките ликови од турска националност се облечени или во своите типизирани униформи, или во елегантни црни костими со специфични додатоци во вид на турбани, фесови, бројаници, ленти и/или еполети.

Ваквиот костим го отсликува делумниот романтичарски дух кој провејува во драмата, но и сцените кои обилуваат со реалистички слики од животот и борбата на луѓето. Како и во секоја битова пиеса, и во оваа драма Петрова-Малкиќ користи

фолкорно-етнографски обележја кои се одраз на минатото, со примеси на современието (особено видливо кај машките костими). На тој начин историскиот простор егзистира, но и беспрекорно функционира на сцена. Притоа, таа не запаѓа во директно пресликување на традицијата и фолклорот, но, сепак, „не успева сосема да му *„избега* на неодоливиот шарм на наративноста“, која сама по себе ја носи оваа битова драма и која за Петрова-Малкиќ е одразот на националното. (Лужина, 2003: 118)

Пристапот на авторот во концепцијата за реконструирање на драмскиот текст во костим, може да се протолкува низ призмата на модерната, пришто се укинува времето и просторот. Таа ги користи инспирациите од традицијата и фолклорот, и интегрира хетерогени елементи на еднородни структури и декорации (повикувајќи се притоа на автентична презентација). Се враќа на овие симболи затоа што е во потрага по ново утврдување/поставување на традиционализмот, но пронаоѓа и средства за на сцена кои се и извор на вистината на драмскиот текст и матрица за културен идентитет и темел на сегашноста. Затоа таа прави делумно осовременување на костимот, во смисла на реорганизација на структурата на сфаќањето на костимографските проблеми во дотогашната театарска практика.



*Рада Петрова-Малкиќ; костимографски скици за **Македонска крвава свадба**, Македонски народен театар, Скопје, 1965*

Доколку порано беа користени прецизно изградени системи за прифаќање на традиционалната стварност во драмското дело и негово поставување на сцена, во овој период во претставите кои се работени според македонски битови драми започнуваат да се применуваат стилски формации кои укажуваат на тоа дека треба

да постојат специфични, а не типизирани системи на читање на состојбите. Тоа е оној систем на презентирање и имитирање на стварноста со толку знаци и матрици колку што е потребно да се замислат/увидат/поимат компонентите на времето и потеклото на традиционалните корени. Притоа не станува збор за спротиставеност или надминување на традицијата: модерните костимографски решенија произлегуваат од самите себе и *ја одредуваат* сопствената историја, односно нејзините граници и количини. Оваа нова физиономија на битовите драми се ослободува од историското значење и конзервативна догма и добива изградено чувство за воспоставено единство на целта (она што се поставува) и конструктивистичко-експресивниот израз (како тоа ќе биде поставено). Тоа покажува стремеж кон истакнување на специфичноста и познавањето на традицијата и историјата, од една страна, и реинтерпретирање на традиционално прифатените формулации, од друга страна. Тие не ја губат својата основна цел, но начинот на кој се третираат и начинот на кој го материјализираат драмскиот текст ја покажува интенцијата за употреба на нови материјали и отстранување на декоративните детали. Рада Петрова-Малкиќ ја користи формата и бојата за манифестирање и разбирање, и ги преобликува воспоставените структури на националното, политичкиот и социјалниот контекст, додека, Бранко Костовски користи чист простор со стилизирани фрагменти на декор и оригинални материјали како, на пример, вистински кори од дрвја.

Поради тоа, оваа костимографија влегува и во причинско-последичните историски рамки и ја воспоставува сценско-драматуршката функција на костимот, но делува и како современо естетичко уметничко дело. Тоа ја гарантира сигурната поставеноста на историјата и просторот, суштината и идејата на авторот, а го илустрира и концептот на режисерот за модерна/чиста сцена.

Целата визуелна естетика на *Драмата при Македонски народен театар*, Скопје, во периодот од 1963 година до почетокот на седумдесетите години, ја градат Рада Петрова-Малкиќ како костимограф и Бранко Костовски како сценограф. Освен нив, работат и: Јелена Патрногиќ која се јавува како костимограф на 6 (шест) претстави; Тома Владимирски, потписник на сценографијата за 2 (две) драмски претстави; и Драгутин Аврамовски-Гуте и Дарко Марковиќ, потписници на по 1 (една) сценографија.

При подготовката, авторите тргнуваат од драмскиот текст и во него го наоѓаат основниот двигател за решавање на просторот или костимот. Имено, костимографот и сценографот во соработка со режисерот, со прецизен однос кон текстот и разработена идеја, поставуваат претстава која е детерминирана од современото читање и толкување на делото. Тоа повлекува ист третман кон визуелноста и функционалноста на сцената – современо третирање на историјата и воспоставување на взамен однос помеѓу историјата и сегашноста. Поради тоа, авторите, со акцент на Рада Петрова-Малкиќ и Бранко Костовски, бараат начин на поставување на драмите кој ќе се реализира како вкомпонирање и усогласување на сите сегменти, со точно знаење и сместеност на вистинските акценти и користење на прецизни средства со кои нештото се кажува.

Се создаваат претстави како целина во која читањето на текстот на начинот на кој го гледа режисерот станува одредено правило за костимографот и сценографот, иако оваа практика се применува и порано, имајќи ја во предвид доминантноста која ја има режисерот во театарот. Во шеесетите години визуелните автори се раководат од *читањето* на режисерот, но едновременно, тие на извесен начин излегуваат од таквата шаблонизација, и нудат решенија кои, исто така, се резултат на нивното читање на текстот. Тие се изразуваат на својствен индивидуален начин преку што поголемо решавање на задачите/проблемите во текстот со јазикот на визуелното, за да постигнат ефект/слика дека тие ја *водат* и *условуваат* поставката. Се служат со бојата за да постигнат атмосферата и со големината за да постигнат метафоричност или обратно. Големината повеќе не се однесува само на *внесување* на елементи на сцената кои се големи по димензија или стил, туку и големина во однос на оптимално искористување на можностите за стилските диверзитети, во однос на поставување на големи и сложени конструкции и/или во однос на поставување на едноставни или мали знаци кои *говорот силно* и *моќно*.

Рада Петрова-Малкиќ и Бранко Костовски преку делата на кои работат, постојано ги отвараат и поставуваат прашањата за местото и функционалноста на костимографијата и сценографијата и прашањата за нивната спротивставеност и единство како една категорија.



Рада Петрова-Малкиќ; костимографски скици за **Образов**,
Македонски народен театар, Скопје, 1969



Рада Петрова-Малкиќ; костимографски скици за **Дабот и ангорските зајаци**,
Македонски народен театар, Скопје, 1969

Визуелноста во овој период, искажана преку креативната костимографија и сценографија како идејното, просторното и ликовното единство на театарската претстава, за своја главна карактеристика го има архитектонското конструктивистичкото градење на сцената. Ова не се однесува само на сценографијата и поставувањето на големи конструкции на сцената, туку и на конструктивистичко градење на костимот и негово осовременување.

Односот на театарскиот чин во поглед на сценографијата е на ниво на рамноправност а, во одредени случаи, и давање на поголемо внимание и доминантност на сценографското решение. Бранко Костовски, како доминантен сценограф во овој период, аналитички го проучува *говорот* на писателот/драматургот и во архитектонска конструкција го пренесува на сцена.

Работи во типичен просторен функционализам кој се движи во рамките на реализмот, натурализмот и мекиот лиризам. Впечатливо е користењето на скулптури, стилизирани сценски реквизити и/или геометризирани орнаменти со кои ги валоризира клучните точки. Го задржува духот на назначеното време и низ креативност и архитектура го материјализира текстот.

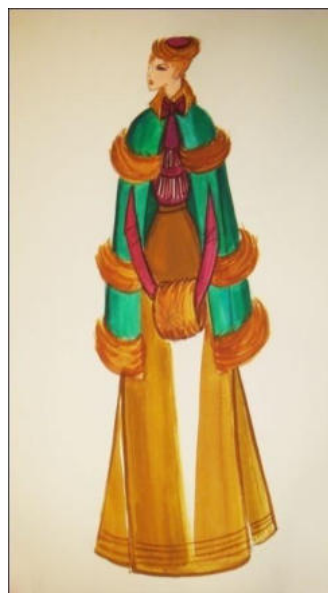


Рада Петрова-Малкиќ; костимографски скици за *Играта на наредникот Мазгрејв*, Македонски народен театар, Скопје, 1969

Театарската претстава, од друга страна, чекорот со современието го прави и по начинот на кој е осмислена костимографијата. Костимографите ги одбегнуваат шематизираните конципирани обработки, и пристапуваат кон дефинирање на претстава во која историјата/национализмот и монотоното реалистичко и автентично облекување се заменува со сè подоминантно и посовремено сместување на драмата на сцена. Се користат реални облеки, инспирирани од секојдневното битување на ликовите, без наметната театрализација и помпезност, обработени на начин на кој делуваат и влијаат на сцената преку нивната силуета и слобода. Претежно тоа се неутрални костими во пастелни нијанси и ненаметливи бои. Често се користат и реални униформи на професиите кои му одговараат на ликот, со цел да се постигне поавтентично и точно читање на драмскиот текст. Карактеристични по осовременета и чиста линија и ненаметлив колорит се *Сенка* (1967); *Вител* и *Без вина виновни* од 1968 година; *Образов*, *Играта на наредникот Мазгрејв* и *Дабот и ангорските зајаци* од 1969 година; и *Три сестри*, *Електра* и *Венецијанскиот трговец* од 1970 година.



Рада Петрова-Малкиќ; костимографски скици за **Венецијански трговец**,
Македонски народен театар, Скопје, 1970



Рада Петрова-Малкиќ; костимографска скица за **Три сестри**,
Македонски народен театар, Скопје, 1970

Костимографијата на *Сенка* (1967) претставува отелотворување на идејата за создавање на хармонија на симболички елементи што ќе предизвикаат чувство, атмосфера и нереален свет, или состојба што не може да се претстави поинаку освен со симболи. Имено, авторот Рада Петрова-Малкиќ има за цел да ја опише објективната стварност во делото, но и да предложи уникатни импресии на

стварноста, со минимален декор и комплексни асоцијации на знаци во детал, дезен и материјал. Како што авторот на делото/драматургот ги постигнува кулминацијата и ефектите преку употребата на зборот, така и авторот на костимите го редуцира костимот на неговите најосновни форми и се концентрира на прикажување на најдоминантни визуелни елементи кои имаат засилена моќ. Употребува силни бои и различни текстури на материјали со кои го привлекува погледот кон актерот и го истакнува неговото тело и држење.



*Рада Петрова-Малкиќ: костимографски скици за **Сенка**,
Македонски народен театар, Скопје, 1967*

Костимите се геометриски конструирани, изработени од ткаенина и парчиња неконвенционални материјали за костим/облека – пластика, со што се постигнати додатни ефекти. *Градени* се како објекти носени од актерите. На тој начин костимографот директно го применува во костимо слоганот на Конструктивизмот: *Уметноста во животот*, односно соединувањето на чистите уметнички форми со функционалните замисли за да се постигне субјективна и објективна реалност на сцена.

4.2.5. Костимографијата во драмската продукција од 1970 до 1985 година

Развојот на костимографијата и сценографијата во првата половина на 20. век го карактеризира процес со кој се пробива и открива ликовно-обликовниот израз и уметност на театарската сцена. Промената се случува кон крајот на педесетите години, кога се имплементираат првите авангардни движења и затоа овој период се смета за претходница на модернизмот. Во шеесетите години доаѓа до првите зачетоци на т.н. неоавангарда, карактеристична по критичкото, колективното, експерименталното и експресивното делување во рамките на воспоставената и доминантна култура на модернизмот (иако во овој период се забележува и доминација на стилскиот костим, кој се карактеризира без поголеми стилски промени од претходниот период).

Промена во костимографијата, во насока на функцијата на костимот, во македонската театарска продукција се забележува во првата половина на седумдесеттите години. *Македонскиот народен театар*, Скопје, и во овој период ја има доминантната улога на предвесник и носител на промените и случувањата во театарот. Со започнувањето на работата на *Вечерната сцена при Младинскиот-куклен театар* во Скопје (1960 година), подоцна преименувана и формирана како *Драмски театар*, и неговата сè поголема драмска активност во крајот на шеесеттите и почетокот на седумдесеттите години, го означува периодот кога театарот, полека, ја превзема улогата на носител на промени. Се создаваат услови за ново поглавје во професионалното театарско милје во Македонија и, преку тоа, воведување на нови начела и примени како општо во театарот, така и во улогата на костимографијата и сценографијата во градењето на сценскиот чин.

Драмски театар, Скопје, во седумдесеттите години станува поим за творечка виталност, истражување и афирмација на нови уметнички и естетски вредности во сценското изразување и искажување. Она на што го насочува своето внимание е градење на репертоар кој со својата оправданост, ансамбл и расположливи средства, ќе создаде простор за квалитет, нови идејни и уметнички вредности, како и градење на репертор кој привлекува нова публиката на која и пласира нови театарски тенденции. Се оди кон поставување на драми главно од домашни македонски, но и југословенски автори со современи и актуелни теми, и драми кои со своите поставки/визуелни слики привлекуваат внимание и кај публиката и кај критиката.

Во *Драмски театар* се поставуваат претстави кои се карактеризираат со квалитетно интерпретирање на драмските текстови и се посветува големо внимание на креативниот визуелен израз (сценографија и костимографија) реализиран од истакнати личности од областа на уметноста во Македонија. Дел од авторите кои работат како сценографи се уметниците Драгутин Аврамовски-Гуте, Димитар Кондовски, Миле Корубин, Глигор Чемерски, Владимир Георгиевски, Гинтер Кубе, Петар Мазев, Илија Пенушлиски, Тома Шијак и други. Доминантни костимографи чии решенија се реализирани за потребите на овој театар, но и во оние за *Македонски народен театар* се:

- Рада Петрова-Малкиќ, автор кој продолжува да ја создава костимографската естетика и низ чии дела може да се следи развојот на костимографијата низ целиот истражен период;
- Елена Дончева, автор кој започнува да се занимава со костимографија кон крајот на шеесеттите години, и во наредниот период создава некои од клучните костимографии;
- Ѓорѓи Здравев, автор кој работи активно од 1967 во 1986 година и чии костимографски решенија се сосредоточуваат на фолклорот како основа на сценскиот приказ/слика.



*Рада Петрова-Малкиќ: костимографска скица за **Фома**, Македонски народен театар, Скопје, 1971*

Во почетокот на седумдесеттите години репертоарот на *Драмата при Македонски народен театар, Скопје*, се состои од дела кои припаѓаат на класичната драматургија, поставени од познати и етаблирани режисери како Димитар Ќостаров, Илија Милчин и Петре Прличко. Се негува конзервативниот реалистичен театар, ограничен на традиционална театарност и сценско прикажување. Во костимографијата доаѓа до мал дисконтинуиет во однос на експериментите и подлабоките истражување и обlikовни модели. Преовладуваат типолошки елементи и тематски модифицирани креации на историски, национален и социјален костим, адаптиран и стилизиран со современ израз/речник и со доза на прочистена елеганција. Автор на најголемиот број на костимографии кои се обработени на ваков начин е Рада Петрова-Малкиќ, која при поставката на претставата, на суптилен начин, ја превзема улогата на носител на дејствието. Остварува решенија кои *незабележително* преовладуваат на сцената и на одреден начин се спротиставуваат на дотогашната доминантност на сценографијата.



Рада Петрова-Малкиќ: костимографски скици за *Животот на Галилеј*, Македонски народен театар, Скопје, 1971

Целокупната визуелната слика е ненаметлива, со големо чувство за драмското дејствие и неговото сместување на сцената. Во поглед на сценографијата, таа е сведена на чисто и едноставно решено место за игра во кое провејува доза на надреален амбиент и *нежно* вметнати детали и/или назнаки на просторот (дрвја, амбиентални назнаки на градби, композиции на скулптури, мебел што лебди...). Во таков чист простор, костимографот внесува костими инспирирани од постоечкото минато, односно сегашноста на драмата, и со соодветна силуета на облеката и

соодветната боја го материјализира дејствието. Рада Петрова-Малкиќ костимите ги обработува во хармонични нијанси и хомогени и комплементарни бои, спроведувајќи на сцената ликовен израз кој овозможува изедначен ритам на претставата, соодветна атмосфера и кохерентност на сцената. Со ваквата артикулација се искажува доследно портретирање на ликовите и драмските ситуации.

Анализирајќи ги претставите од овој период преку фотографии и костимографски скици, како посредни извори за реконструкција, се забележува дека во истите провејува видлив знак на еден заеднички унифициран стил. Стил воспоставен како систем во кој се опфатени и се соединети поетското, надреалното и/или романтичното во сооднос со современиот и реалистичен сценски израз. Односно, се креира **сублимиран поетски реализам** кој суптилно зборува за луѓето од едно време и простор. Тоа е слободна современа тенденција и креација на нова реалност, но едновремено и негирање на постоечката реалност и дематеријализација на театарското дејствие.

Естетиката на *Народен театар, Битола*, во однос на костимографијата, од самите почетоци се развива во еден стил кој се изразува како спој на реалистично прикажување и раскошно стилско обликување на костимите. Тоа овозможува костимот да биде единствено сфатен како поткрепа и слика на драмскиот текст и неговата функција да биде насочена само како сценско-драматуршката функција. Тој се движи во рамките на временско-просторниот контекст и претставува дополнителен опис на дејствието. Промена се случува кон крајот на шеесеттите години, кога Сотир Наумовски (автор на речиси сите костимографии за претставите во овој театар во обработениов период) започнува во костимографијата да се служи со симболи и на тој начин да *излезе* од дотогашната естетика. *Владимир и Косара* (1968) е пример за претстава во која костимографијата го отсликува и визуелизира времето на случување на дејствието, прикажано преку знаци. Станува збор за костими, едноставни по крој, со права линија и строго пропорционална форма, кои ја каналзираат во себе строгоста, моралноста, односите и моќта на времето. Доминантната точка и специфичност на костимите се согледува во нивната дообработка – декорациите кои се употребени во вид на апликации со симболи. Наумовски тргнува од потребата и начинот на толкување и *облекување* на ликовите

не само со основните, условно кажано, стандардни obleки или преработени модели на obleка, туку и со обработката на костимите со јазикот на знаците и симболите – „со оној вид на надворешни и визуелни форми со кои се разоткриваат внатрешните и невидливи реалности, традиции и наследство“. (Ferguson, 1989: 7) Авторот вешто пронаоѓа начин на синтетизирање на целокупната историја и традиција на апстрактен сликовит начин на приказ – со користење на геометриски облици како кругови и ромбови, и графички симболи како крстови, знаци на вечност и течение. На тој начин, без голема помпезност, раскошност и богатство на ткаенини или модни додатоци, симболот/знакот станува патоказ и слика, т.е. детаљ и декорација која со својата чиста и геометриска обработка упатува, од една страна, на минатото, и, од друга страна, на современото *читање/интерпретирање на костимот*. Истиот третман на костимот го продолжува и во седумдесеттите години, кога осовременувањето и чистината на костимот, од една страна, и функционалноста на костимот која се добива како резултат на тоа, од друга страна, прават костимографијата во ***Народен театар***, Битола, е веќе ненаметлив туку ликовно-естетски сегмент на претставата.



*Сцена од Владимир и Косара,
Народен театар, Битола, 1968*

Федра-71 (1971), *Омер и Мерима* (1974) и *Андромаха* (1975) се претстави во кои, иако дејствието им се случува во различен историски и просторно-временски контекст, третманот и начинот на креирање на костимот е сличен, па и идентичен. Имено, Наумовски излегува од рамките на општо познатите и традиционални obleки на местата каде се случуваат дејствијата и покажува извесна отстапка од дотогашното претставување на истите. Го користи знаењето/искуството од својата

претходна професија – модно кроење, конструирање и техники на работа, и со поставената конструкција на облека, го валоризира и истакнува телото на актерот и театарската костимографија ја доведува до степен на мода. Ги применува современите модни трендови во театарот – спој на театарската костимографија и модата, третман кој е актуелен во европскиот театарот уште од '20-те години на 20. век. Истовремено, со начинот на кој ги создава костимите, Наумовски наметнува држење на телото, елеганција и грациозност на актерите и ликовите кои тие ги толкуваат. Во начинот на кој ги решава костимографиите, Сотир Наумовски користи слободна современа интерпретација на тематските задачи и излегува од своите дотогашни костимографски третмани. Тоа резултира со создавање на костими кои го бришат историскиот и просторно-временски контекст и категоризацијата на поединечниот културолошки амбиент, и ги имаат сите можности да станат универзални и вонвременски.



*Сцена од **Омер и Мерима**,
Народен театар, Битола, 1974*

Во крајот на шеесеттите и почетокот на седумдесеттите години на театарската сцена во Македонија се појавуваат новите режисер како Слободан Унковски, Владимир Милчин и Димитар Станковски, кои излегуваат од утврдените матрици и практикуваат нова и поинаква театарска естетика. Тие поставуваат драми/претстави кои се мрежа/целина од взаемно испреплетени визуелни и аудитивни сегменти и можат да се детерминираат како театарски конструкции во кои сите сегменти се активни и носат одредена тежина/симболика.

На сцената на *Драмата при Македонски народен театар*, Скопје, во 1971 година, е прикажана претставата *Фарса за Храбриот Науме* – нетипична и поинаква за тој утврден *систем* и класичен репертоар, и со поетско реалистичен и стилизиран историски костим. Нејзината поставка отскокнува од сето она што е познато во дотогашната продукција на овој театар, колку во поглед на новиот израз во сите сегменти толку и во примената на нови елементи. Костимографијата и сценографијата, дело на истакнатиот карикатурист Дарко Марковиќ, се работени според концепцијата и размислувањата на режисерот Владимир Милчин и се дел од целосната конструкција на претставата. Градени се како „комична призма“, каде сè е асиметрично, хибридно, искарикирано и навидум импровизирано. (Стојановска, 2006: 59) Ништо не е случајно, сè е онаму каде што треба да биде и на начинот на кој треба да воспостави врска помеѓу драмската предлошка, актерот и неговиот лик: и костимите онакви какви што се, и архитектурата во позадина, и искарикираните и деформирани скулптури, и флуидните реквизити. Дарко Марковиќ, на барање на режисерот, *игра* со костимите, и типичните костими на ликовите ги трансформира, комбинира и/или рециклира како *ready-made* објекти од секојдневната употреба (антички шлемови како комбинација на тенцериња и четка за чистење и/или пердуви) или како нетипични комбинации на стилизирана и крајно едноставно сведена ренесансна облека со делови од традиционалната македонска носија (опинци и/или кошули). Со тоа претставата отстапува од традиционалните практики на театарот, изразот и типот на една претстава (во овој случај комиката) и истата ја гради преку сите нејзини сегменти: костимографија, сценографија, музика, светло, актер, текст и режија.



Сцени од *Фарса за Храбриот Науме*,
Македонски народен театар, Скопје, 1971

Костимот го материјализира драмскиот текст, но едновременно и **ја персонифицира и метафразира идејата, говори текст, изразува дух и практикува живот**. Ваквиот третман и функционалност го иницира, и подоцна и го дефинира и детерминира костимот во назначениот период како **концентрација/место на визуелен текст и тип/израз на претстава**. Тој не е само поддржувач на дејствието и пишаниот текст, туку и негов знак и симбол. Тој е и реквизит и целина и монтажа и колаж.

Ваквиот третман на костимот како колаж и комбинација, е делумно условен и поради сè поголемата практика на користењето на костими од фундусот на театрите, што за секој костимограф претставува принудна и непосакувана употреба на нешто што некој друг го осмислил и обликувал за некоја друга претстава. Тоа се должи, пред сè, на недостигот на финансиски средства со кои театарските институции се соочуваат. Од друга страна, ваквите услови генерираат практика на создавање на нови костими кои се колаж од стари костими, и каде може да се согледа имагинацијата и способноста на костимографот за комбинирање и рециклирање – создавање на ново од старо.

На костимографската сцена во Македонија кон крајот на шеесеттите години се појавуваат двајца автори кои овој визуелен сегмент го носат во нова насока. Тоа се Елена Дончева и Ѓорѓи Здравев, кои со својата специфична и индивидуална естетика воведуваат нова потреба и функционалност на сценскиот костим и негова нова позиција во театарскиот чин.

Авторите се концентрираат на костимот како на визуелен текст и израз/говор на претставата. За нив костимот е *приказна* која му овозможува на актерот да се движи непречено, да го *чувствува* ликот кој го толкува и да ја *пренесе/донесе* ликовната/скулпторска димензија на драмскиот текст на сцената.

Седумдесеттите години носат ослободување на актерот од богати и комплицирани сценски костими, костими кои се целина сама за себе, кои се доминантен и претставуваат *скулпторско* тродимензионално уметничко дело. Тоа овозможува сега при следењето на театарската изведба да се следи играта на актерите и драмскиот текст, наместо да се посматра декорот и костимот, односно просторот/сцената на која се игра претставата. Ова не претставува и негирање и

занемарување на костимот, туку добивање на негова нова улога, примена и/или задача.

Појдовна точка во неговото креирање го наоѓаат во ракописот на претставата, односно во нејзините визуелно-естетски знаци. Експериментите кои авторите како Рада Петрова-Малкиќ ги прават кон крајот на педесеттите и почетокот на шеесеттите години и се насочени кон надреалното, симболичкото и метафизичкото толкување, сега се трансформираат во насока на структурирање и градење на духот на времето и карактерологијата на ликовите со нивните посебни барања. Костимот органски се поврзува со претставата, во комплетна функција е на театарскиот чин и се бараат оние елементи и знаци кои ментално го градат ликот. Тоа не подразбира повеќе градење на ликот преку комплетен костим (со сите негови додатоци и декорации) и поради тоа се забележува отсуството на *големи* и *импозантни* костимски креации, туку се употребуваат костимографски решенија кои се темелат на доминантноста на додатоците или одделен одевен елемент.

Концепцијата и пристапот кон костимографијата во оваа насока најпечатливо се пременува во претставите кои се на репертоарот на *Драмски театар*. Уште од самите почетоци, театарот е ориентиран кон привлекување на нова театарска публика која ќе ги прифати новите *авангардни* театарски прецеси и ќе ја прифати неговата специфична уметничка физиономија. Овој пристап упатува на нужноста од исчитување и нудење на специфичен театар и визуелизација која излегува од дотогашните *восстановени* рамки кои се присутни во *Македонски народен театар*.

На сцената на *Драмски театар*, Скопје, во 1973 година е поставена претставата *Хамлет од Долно Гаштани*, и таа на метафоричен начин комуницира помеѓу пишаниот збор, дејствието кое се игра и актерот на сцената. Костимографот Елена Дончева уште со првите свои решенија ја осознава поврзаноста и потребата на текстот од костимот и обратно, неговата ненаметливост и функционалност, и потребата на актерот од нов тип на костим. Тоа е онаа потреба на актерот од пријатна сценска облека, лесна за носење и приспособлива на неговата физичка активност и на движењата. Затоа таа не создава накитени, крајно стилизирани или *тешки костими* кои претставуваат декор на актерот или, пак, костими кои му оневозможуваат слобода во актерската игра, туку костими кои го поддржуваат

актерот, неговата појава и место на сцената, а притоа му помага во изразувањето на улогата која ја толкува. Костимот во *Хамлет од Долно Гаштани* ја одразува токму таа поддршка, помош и нераскинлива врска на актерот и костимот.



Сцена од претставата *Хамлет од Долно Гаштани*,
Драмски театар, Скопје, 1973

Специфично за оваа претстава е создавањето на костимографија врз костимографија. Или двојно креирање на костими. Дончева, најнапред, како *основна костимографија* одбира типични секојдневни парчиња на облека (панталони, кошули, елечи, јакни и здолништа), изработени во природни материјали во н ијанси на сиви и кафени бои. Костимот, иако делува како да е изваден од веќе постоечкиот фондус на *Драмски театар*, сепак и припаѓа само на оваа претстава и само на ликовите на кои им е наменет. Тоа се обични/секојдневни парчиња облека, дискретно дезенирани и дообработени, на кои костимографот додава елементи на македонската народна носија како, на пример престилки од ткаена фута. Ваквиот костим станува дел од актерот и делува како да е негова сопственост. Тоа покажува дека Дончева ја почитува фигурата на актерот и за него одбира облека која е комотна, флексибилна и лесна за игра и движење.

За потребите на дејствието во претставата (подготовка на театарска претстава во селска задруга), Дончева на веќе постоечките костими додава/надоградува делови (од костим) со што создава нов костим врз стариот. Новите делови се суптилни и со симплифицирани вметнати знаци со историски и национални елементи, не доминираат и не го претрпуваат/блокираат актерот. Така, врз дискретно

дезенираниот костим, дел од машките актери носат парчиња облека работени врз основа на облеката од 13. и 14. век – палто дублет со засечени парчиња на ракавите.



*Сцена од претставата **Хамлет од Долно Гаштани**,
Драмски театар, Скопје, 1973*

Со тоа се поврзува драмското дејствие/приказната која е лоцирана во селска средина/задруга со градската, театарската, историската и национална облека. Како краен производ се добива костим кој е потреба, средство за означување (временски стил и период) и средство за игра кое се користи по потреба и со одредена намера. Дури и картонската кутија која ја носат на глава двајца од актерите (Милица Стојанова и Илија Цувалековски) и која треба да претставува круна, носи нова назнака и пренесува порака – поддржувач на состојбите, снаодливоста на човекот и патоказ на сиромашната средина. Таа на актерите, едновремено, им е и театарски реквизит кој ја поддржува идејата на режисерот за колективниот чин, и назнака за творечкиот индивидуализам и храброст на костимографот да создаде нешто *скапоцено* од нешто што е сосема (привидно) едноставно и евтино.

Од средината на седумдесеттите години во македонската театарска продукција евидентни се два нови тренда: наклонетоста кон поставување на дела од домашната драматургија и новиот импулс/интерпретација во користењето на фолклорниот и/или современиот автентичен материјал, традиција, наследство и живот. Станува збор за дела во кои е специфична адаптацијата и употребата на фолклорните и етнографските материјали, сведоштва и структура на драмските

текстови. Таквата илустративност дозволува komponирање на сценска изведба во која костимот и сценографијата играат клучна улога во илустрирањето на сите специфики на поставениот драмски текст.

Драмата *Јане Задрогас* од Горан Стефановски тргнува од потребата за реоткривање на фолклорот со нов пристап. Во неа се преплетуваат автентичното, оригиналното и ритуалното со експресивното и модерното за во прв план да се истакне митот и неговите етнографско-филолошки детали и материјали. Имено, јасна е определбата на авторот за komponирање на драмска структура која се темели на фолклорните материјали, без разлика дали станува збор за народното творештво, преданијата, легендите, наследството и/или реалноста. Драмскиот текст нуди можности за експлицитно и илустративно анализирање и обработување во поставка која се дефинира како моќна сценска целина, односно како единство на текст, актерска игра, кореографија, костимографија и сценографија. Сето тоа придонесува да се конструира претстава која за основа ја има творечката слобода за креативност и реинтерпретирање на историјата, традицијата и наследството.

Режијата на Слободан Унковски на *Јане Задрогас* (1974) остава доволно простор за градација на визуелниот сегмент и негово интензивирање до степен кој инсистира на точно определен и функционален ритам и *живот* на претставата/сцената. Затоа и претставата успешно комуницира помеѓу драмскиот текст и неговата сценска реализација, при што е постигнато оригинално трансформирање на материјалот на сцена во изразито моќен емотивен сценски облик.



*Сцена од претставата Јане Задрогас,
Драмски театар, Скопје, 1974*

Костимографот Ѓорѓи Здравев и сценографот Владимир Георгиевски се определуваат за систематичен приод во решавањето на целокупниот амбиент, со цел да прикажат слоевита структура во која фолклорот е во функција на драмското дело и сценскиот приказ. Токму затоа тие конструираат модел на сцена кој интерпретира и демонстрира вистинска театарска култура на ритуален театар во кој сè е митско и се спојуваат наивизмот и бајковитоста, сатирата и реалноста, комиката и фантазијата.



*Сцена од претставата Јане Задроган,
Драмски театар, Скопје, 1974*

Драмата/претставата е поделена на две нивоа, аплицирани во конструкцијата на просторот и костимот: горната платформа/накитеноста во *своина* на Царицата и долната платформа/едноставните костими/носи на народот, инспирирани од ритуалните обреди. Авторите се определуваат за ритуално-митски елементи исполнети со симболика, предимензионирани и конструктивистички градени за да можат за ги идентификуваат вистинските точки и акценти во драмата. На сцената доминира огромниот кип/тотем на Царицата, определен со голема глава со нагласени очи и предимензиониран стомак, аплициран, изедначен и протолкуван со ликот преку симболот на сонцето и светлината (поради начинот на кој сценографот асоцијативно и симболички ги обликува и интерпретира). На ова се поврзува костимот на Царицата, особено нејзината круна: висока, цилиндрично конструирана

капа, декорирана со ситни парички ставени лево и десно од лицето и стилизираниот симбол на сонцето поставен во предниот дел, на средина. На тој начин Ѓорѓи Здравев и Владимир Георгиевски ги носат моќните симболи и елементи во преден план и конструираат целина во која се испреплетуваат костимографијата и сценографијата. Костимот добива нова позиција во театарскиот чин, која одговара на функцијата на костимот каде тој не е само облека. **Костимот станува сценографија.** Тој расте во големина, во значење и во интерпретација; функционира како моќно средство и одраз, и како објект на иконичност и кохерентност на мета јазикот на костимографијата и на сценографијата.

Во 1979 година, на сцената на *Драмски театар* е поставено уште едно дело на Горан Стефановски, повторно во режија на Слободан Унковски – *Диво месо*. Во простор кој е лишен од било каква фолклористичко-етнографска реконструкција, приказната за едно семејство, состојба и историја, рефлексно се одразува во костимите на Елена Дончева. Тие претставуваат визуелизација на ликовите на кои им се наменети и на нивното размислување, и се движат во корелација со временската и социјална рамка, лоцирана во периодот помеѓу двете светски војни во Скопје. Тоа се типични секојдневни облеку на работничката класа, административни костими и вечерни свечени тоалети. Иако делуваат како да се директно извадени од плакарот, во нив се внесени елементи на многузначност, симболка, повеќеслојност и поетика – со остри акценти на психолошката слика. Дончева го *анализира* егзистенцијалниот проблем и суштината на рефлектирање на човечкиот живот преку квалитетите и структурите кои ги има, и истите ги користи за да *проговори* за нив преку костимот. Политичко-социјалната димензија несомнено се доживува и реконструира низ сивилото на сиромашната средина во кое живее семејството на сцената изразено преку бојата на костимите (бледо кафена, бледо сина и сива боја) и употребените материјали.

Разрешувајќи го на тој начин проблемот на, од една страна, времето и просторот, и од друга, типичноста на едно македонско семејство, на сцената се *гледа* борбата за опстанок, секојдневните радости и таги. Костимите се сведени на ниво на најелементарна опременост (стандарни машки и женски облеку), но актуелизирани во нивната функционалност.



Сцена од претставата *Диво месо*,
Драмски театар, Скопје, 1979

На сличен начин на кој авторот Горан Стефановски говори и ги структурира ликовите и нивните индивидуализирани профили, така и костимографот на *Диво месо* му дава на делото широк распон на карактери, професии, припадности. Тоа го прави со ставање на акцент на егзистенцијалните и психолошки детали на ликот, во насока на нивно директно и/или индиректно портретирање. Вниманието го насочува на суровата автентичност и постојано соочува со грубата реалност, стравовите, начинот на живеење и сензибилитет.

Во таков социјално-културен амбиент, дејствието е поставено во низа на две паралелни идентификувања на ликовите: од една страна се оние на/од семејството и околу нив/оние од пониските класи и, од друга страна, оние од повисоките класи/дојденците. Ликот на средниот син (Стефан кој го игра актерот Благоја Чоревски), облечен е во елегантно црно одело со бела кошула, широка црна вратоврска и лакирани чевли, што претставува рамка на неговиот надмен однос над домашните, самодовербата и огромната желба за успех. Во истиот манир се изведени и костимите на оние од повисоките класи, дотерани до совршенство, елегантни, добро моделирани, со строги линии и крој ја следат линијата на телото на актерите. Тие, пак, нив ги носат со надмен став. Во нив се согледува/одразува строгоста, доминантноста и власта на моќните над обикниот народ. На сцената делуваат богато што е во спротивност со костимите наменети за семејството на носечките ликови. На тој начин, Дончева со низа на знаци ја визуелизира и потенцира разликата во општеството и местото на секоја класа. Тоа е разликата во боја: елегантната и силна црна боја спроти бледата кафена и сива боја; и во моделот

на костимите: строгите и тесно скроени костими спроти опуштените и широки секојдневни парчиња облека.

Еден од драмските текстови кој во назначениот период во македонската театарска продукција доживува неколку поставки е *Ревизор* од Н. В. Гогољ. Поставен е во различни театри и според начинот на кој костимографите ја користат костимографијата во поставување на еден ист текст на четири различни сцени го маркира развојот и трансформацијата на костимографијата како театарски уметничко-обликовен сегмент и неговата функција во текот на времето. *Ревизор* е поставен во:

- 1969 година: во *Народен театар*, Битола, костимографија на Сотир Наумовски;
- 1978 година: во *Драмски театар*, Скопје, костимографија на Елена Дончева;
- 1985 година: во *Театар на народности, Турска драма*, Скопје, костимографија на Владимир Георгиевски;
- 1987 година: во *Македонски народен театар*, Скопје, костимографија на Владимир Георгиевски.

***Ревизор* од 1969 година** се игра во рамките на строго реалистичен театар, во типичен ликовно-обликовен амбиент, сместен во класична сцена-кутија со автентични елементи и реквизити, карактеристични за естетиката од првите години на формирањето на *Македонски народен театар*, Скопје. Во ист манир, костимографот Сотир Наумовски, доследно на својот стил и начин на облекување на актерите/ликовите, аплицира сценско-ликовна функција и не отстапува од знаците и временско-просторниот контекст на драмското дејствие. За поавтентично доловување на атмосферата, професијата и сталежот, актерите се претворени во *кукли* декорирани со перики, бројни облекувања, детали и реквизити. Имено, декор во претставата придонесува за пополнување на режисерската замисла, односно подреден е на идејата на претставата.



сцена од претставата *Ревизор*,
Драмски театар, Скопје, 1978

Следниот *Ревизор од 1978 година*, поставен во *Драмски театар*, Скопје, е граден како претстава која *треба* да и се допадне на публиката, аналогно на концепцијата кон која тежнее театарот. Таа е разиграна, богата, весела, разнобојна со динамични сцени и секој сегмет од театарскиот чин е ставен во нејзина функција. Реализирана е на класична театарска сцена како наративно-артистичка изведба, во која сите чинители се придржуваат до традиционалните изразни форми со доза на сарказам. За илустрирање на драмскиот текст и негово интерпретирање, костимографот Елена Дончева и сценографот Бранко Костовски *поставуваат* елементи кои ги зголемуваат интенцијата и идејата на авторот на делото со сите атрибути кои им припаѓаат: раскошен, тантелест мебел кој доминира на сцената и асоцира на огромна торта околу кој се игра претставата, поставена на под обложен со слама и со стилизирани, китнести и напумпани костими во разни бои. Негувајќи ваква стилско-жанровска линија и уметнички облик, се сугерира и нагласува функционален и разнообразен мизансцен кој провоцира и придонесува кон естетско-визуелното доживување на театарскиот чин.

Недефинираноста и симбиозата на костимографијата и сценографијата во својата најчиста и најочигледна форма, ја има во поставката на *Ревизор од 1985 година*, во режија на Бранко Ставрев. Театрален во својот визуелен израз, автентичен и препознатлив, сликарот Владимир Георгиевски, како сценограф и костимограф, на сцената креира изразено визуелно дело кое е комплементарен елемент на театарската претстава и дише со живот и ритам. Богата во визуелниот израз, но и внимателно и добро смислена во просторот, поставката посега по

поинаква констелација – прецизна визуелизација на сценската изразност. На сцената доминира огромен шинел кој пулсира, се отвара и затвара и ја урива класичната граница помеѓу костимографијата и сценографијата. Пренесувајќи ја симболично и драматично идејата и пораката на претставата преку **костимот виден и сфатен како сценографски реквизит**, авторот на сцената пренесува/изложува симбол/знак за лик кој гледа/надгледува и плаши, и механизам кој урива и голта сè пред себе. Костимот на тој начин станува доминантен елемент кој, иако не се носи на телото на актерот, носи суштина и функционира како фактор за реконструирање на сè она што го носат делото и претставата. Не само што е интегрален дел којшто генерира вистина, туку е и ицијално средство за разбирање, интерпретирање и демистификација, и процес на градење на концепција и рефлексива.



Сцена од претставата *Ревизор*,
Театар народности, Турска драма, Скопје, 1985

Владимир Георгиевски во поставката на *Ревизор* од 1987 година во *Македонски народен театар*, Скопје, и повторно во режија на Бранко Ставрев, оди поддалеку. Освен што ги облекува во нивните костими ликовите од драмата, Георгиевски трансформира и нивни двојници. Тоа се механизми на костимирани кукли кои постепено, во текот на претставата, се движат и полека доминираат со просторот за игра за на крај да се доближуат до публиката. Авторот симболично и метафизички *игра* со ликовите и нивните костими, за да прикаже целосно уривање на сцената, односно *бришење* на просторот за игра и целосна доминација на сценографијата и костимографијата во рамките на театарскиот чин.

4.2.6. Развојот на костимографијата во оперската продукција помеѓу 1950 и 1985 година

Оперската продукција во периодот од 1950 до 1985 година се одвива единствено на сцената на *Операта при Македонскиот народен театар*, Скопје. По стекнатото искуство од претодните две години на постоењето/формирањето, *Операта при Македонски народен театар*, Скопје го осознава сопствениот потенцијал и позиција на позитивно развивање и надоградување (мислејќи тука пред сè на соработките кои ги остварува со еминентни диригенти и режисери, изборот на *вистински* дела од музичката драматургија и можностите и растежот на постојаниот кадар и оперскиот солистички ансамбл). Сè поквалитетно се ангажира со сопствената естетика, театрализација и рецепција. Тоа подразбира одредување на суштината на оперската уметност на високо креативно и активно рамниште и поставување на дела кои упатуваат на специфичното место кое оваа сцена го има. Таквото *размислување* придонесува годишно да се продуцираат не повеќе од две или три оперски претстави. За сметка на тоа *неквантитативно поставување*, се оди кон *квалитативно поставување* – грандиозни и обемни музичко-драмски толкувања/остварувања. Тоа резултира со профилирана сценско-изведувачка уметност која, како колективна уметност и спој на музика, танц и глума, создава исклучителни изведби. Овој вид на амбиции води кон сеопфатност во поглед на поставувањето на делото: активно учество на сите учесници во реализацијата на претставата, со цел да се постигне соодветна и потребна грандиозност која секоја опера ја бара и колективноста и бројноста на изведувачи и статисти на сцена, од една страна, и индивидуалноста на секој солист и изведувач, од друга страна.

Во целата таа концепција од посебно значење е улогата на костимографијата која во зависност од авторот/изведувач на костимите е во состојба да ги истакне, продлабочи или дообјасни компонентите на поставеното дело. Изработката на голем број костими (како за оперските изведувачи така и за балетските играчи како дел од ансамблот на голем број поставени оперски претстави), нивната специфика и сооднос/поврзаност помеѓу сите нив, претставува вид на двигател/показател на имагинативното, вовед во *приказната* или средство за комуникација помеѓу оперското дело, концептот на режисерот, начинот на изведба на солистот/изведувач и креативноста/умешноста на костимографот.

Во овој период, во зависност од периодот во кој работат или нивната естетика, костимографи на оперските претстави се (хронолошко наведени): Ванда Павелиќ-Вајнерт, Мира Глишиќ, Ана Петрова, Рада Петрова-Малкиќ и Јелена Патрногиќ.

Со изведбата на операта *Орфеј и Евридика* (1950) се преиспитува и покажува координираноста помеѓу музичката изведба/подготовка на Годор Скаловски, сценската поставка на режисерот Ловро Матачиќ, сценски простор на Тома Владимирски и костимите на Ванда Павелиќ-Вајнерт. На сцената е создадена поставка во која сè функционира и уметноста се доживува без шаблон, со групни координирани сцени, смирени и лирски движења и драматични складни целини. Доколку поединечно се разгледуваат сите сегменти на поставката и аргументирано се пристапи кон нивно анализирање, во рамките на костимографијата (она што овој труд го разработува), *Орфеј и Евридика* е претстава која може да послужи како пример за референтната функција на костимот – подржувач на временско-просторниот контекст во делото изразено преку формата, бојата и елементите кои се употребени, но и соодветен пример за поставување на едно оперско дело. Со мала стилизација на носиите/облеките и леснотија во материјал, таа се наметнува со индивидуалните костими (костимот на Орфеј (Ана Липша-Тофовиќ) и лирски опишува со едноставен говор кој упатува на историско-општествената реалност. Истовремено дозволува и дозирано активирање на имагинацијата на восприемачот на делото (публиката) *провоцирајќи* ја да навлезе во либретото и слободно да ја восприема вокалната изведба.

Во оваа насока се движи и севкупната естетика на костимографијата во оперската продукција. За разлика од онаа за драмската продукција која претрпува промени во стилот и начинот на кој учествува во претставата, во оперската продукција се задржува референтната улога на костимот и се практикува како фактор кој го доловува и прикажува ликот во неговата вистинска и точна формулација. Од костимографијата се бара активно партиципирање во градењето на операта со цел поддржавање на либретото и доловување на атмосферата; постојано потврдување на егзистенцијалните идентификации на ликовите и конструирање на спектаклот на сцената.



Мира Глишиќ: костимографска скица за костимот на Станко Липша во улогата на Правосвештеникот во *Самсон и Далила*, 1957,

Спектакуларноста е значаен фактор за оперското сценско уметничко дело. Во таа насока и назначените автори кон креирање на костимографија ја истражуваат и ја остваруваат неколку нивоа. Бидејќи на сцената се појавуваат голем број на учесници, костимографите се решаваат за креирање на неколку нивоа на облекување на ликовите.

Носителите на главните улоги се оние кои се облечени во костим граден како комплетно тродимензионално и скулпторско дело со уметничка вредност. Костимите на Ана Липша-Тофовиќ како Амнерис во *Аида* (1957 година, костимографија на Мира Глишиќ); Станко Липша како Правосвештеникот во *Самсон и Далила* (1957 година, костимографија на Мира Глишиќ), Георги Божиков како Цар Самоил во *Цар Самоил* (1966 година, костимографија на Јелена Патрногиќ) или Миомир Тасиќ како Кнез Игор во *Кнез Игор* (1984 година, костимографија на Јелена Патрногиќ) ги карактеризира оригинално решение кои избилува со внимателна анализа на ликовите, нивната припадност, слој и професија; комбинација на различни парчиња облека; детално се разработени и се со ефект кој создава впечаток и доминантност. Тие се слоевити и раскошни, од една страна, и, од

друга страна, доминантно *наоблечени* и *тешки*, што придонесува кон вообичаената статичност на оперскиот солистот на сцената. Солистите кои ги интерпретираат пратечките партитури и хорот вообичаено се *облечени* во типизирани и познати униформи, облеку и/или костими, во рамките на содржинската суштина, историската припадност и стилска категоризација. Тоа придонесува овој дел од поставката да биде само нејзин придружен елемент, а оперските солисти да бидат ставени во преден план.

Општата слика која се создава на сцената од ваквото третирање на костимот која ја создаваат костимографите во македонската оперска продукција е последица на придонесот за доградување и надополнување на режијата и хармоничноста помеѓу гласот, музиката, режијата, костимот и сцената. Тоа прави оперската костимографија да ја има сценско-драматуршката функција која е дел од севкупната визуелна слика на целата претстава.



сцена од операта *Цар Самоил*, костимограф Јелена Патрнотик, 1966

4.2.7. Развојот на костимографијата во балетската продукција помеѓу 1950 и 1985 година

Балетската продукција, во периодот од 1950 до 1985 година се одвива единствено на сцената на *Македонски народен театар*, Скопје. Како единствена балетска сцена во Македонија, се согледува потребата од создавање на уметност која потенцира висока естетиката во балетот, а со тоа и потребата од создавање на целокупна визуелна слика: танц, костимографија, сценографија и светло. Водејќи се од оваа потреба, до 1957 година активно ангажирани костимографи се Ана Петрова и Мира Глишиќ. Тие и ги поставуваат темелите на развојот на балетската костимографијата. Во првите години тие работат на речиси сите поставени балетски претстави со исклучок на *Франческа ди Римини* (1951) во костимографија на Милица Бабиќ; *Болеро* (1951) во костимографија на Владимир Жедрински, *Ѓавол на село* (1954) во костимографија на Милица Бабиќ и *Лебедово езеро* (1957) во костимографија на Рада Петрова-Малкиќ.

Преку анализата на поставените дела од репертоарот на *Балетот*, може да се констатира дека не случајно изборот е ставен на овие костимографи. Иако двете работат во насока на реалистичкото прикажување, Ана Петрова, од една страна, носи смиреност и строгост во поставените претстави, а, од друга страна, Мира Глишиќ, со нејзиното карактеристично нагласување на деталите на костимот ја носи потребната грациозност и стилизираност во претставите. Со тоа, во *Балетот при Македонски народен театар*, Скопје, се негуваат и применуваат два различни костимографски стила кои ја претставуваат и трансформираат стварноста во креацијата. Тоа е објективна стварност, произлезена од општествените и временски насоки на делото, и реалистичен и поддржувачки начин при употребата на костимот. Директно се пренесува идејата, темата и просторно-временскиот контекст преку костимот, без поголеми експерименти во процесот на осмислувањето и разработка на костимот.

На сцената се негува класичниот репертоар и се поставуваат врвни дела од класичната балетска рисница: *Копелија*, *Заспаната убавица*, *Жизел*, *Штраусијада*, а во 1957 година *Лебедово езеро* и *Силфиди*. Поставувањето на овие дела им отвара можност на костимографите за суптилно уметничко изразување со лирска интонација и повремени смели интерпретации и нијансирање, како, на пример, во

Штраусијада. Костимите за тие балетски претстави се лесни, нежни и грациозни што им овозможува на играчите постигнување на ритмичка верност и лесни и мирни еластични движења. Тоа придонесува на сцената да се постигне ефект на воздушесто-романтична атмосфера и сигурен простор за игра, виталност и чистина. Почнувајќи од *Балетска импресија* (1953, костимограф: Ана Петрова) костимите се ослободуваат од секакви декорации и додатоци и се сведуваат на наједноставни основни балетски трикоа преку кои се следи и најмалото движење на мускулите и телата на играчите, и целото внимание се става на балетската игра.



Мира Глишиќ: костимографска скица за *Заспаната убавица*, 1956



Мира Глишиќ: костимографски скици за *Штраусијада*, 1956

Позначајните костимографии во овој период се на Мира Глишиќ за *Заспаната убавица* (1955) и *Штраусијада* (1956). Класичноста која ја носат овие балети ја подигнува и поместува костимографијата на ниво на бајковидност и смелост, пред сè поради живописните и елегантни костими, со декоративен изглед, што заедно ја доближува балетската костимографија до онаа на драмската.

По 1957 година како костимографи започнуваат да работат и Рада Петрова-Малкиќ и Јелена Патрногиќ, кои ја носат целата естетика во следните две децении и на кои по 1977 година им се приклучува и Елена Дончева. На репертоарот се забележува тенденција кон негување на три различни типови на претстави, кои ја условуваат и костимографијата во одржување на тој стил.



*Рада Петрова-Малкиќ: костимографска скица за **Ромео и Жулиета**, на Балетот при Македонски народен театар, 1963*

На сцената на *Балетот при Македонски народен театар*, Скопје, континуирано се поставуваат големите класични дела како *Заспаната убавица*, *Жизел*, *Лебедово езеро*, *Силфиди*, *Копелија* и *Ромео и Жулиета*. Работени се во класичен и стандарден стил на костим. Костиот е употребен во истакнување на танцот и движењето на телото. Се гради стил преку кој костимите придонесуваат кон истакнување на грациозноста и лириката на балетот, преку употребата на пачките кои носат ранотежа и складност во односот на танчерот и сцената на која тој игра. Претставите се создавани како спој на сцена ослободена за танц и стандардна класично-традиционална костимографија, која е посмирена и повоедначена. Со тоа костимографите со користењето на разните видови и варијации на пачки кои се симбол на лежерноста и етеричниот ефект на романтични и класични балети, ја

нагласуваат лиричноста, елегичноста, поетиката, складноста и суптилната балетска игра.

Класичноста која ја бара овој вид уметност, давањето на соодветен штимунг на претставата во насока на максимално искористување на музичката подлога која создава драмско дејствие и постигнувањето на ефект на националното, најсоодветно се согледува во балетите со автентичен национален предзнак се *Охридска легенда*, *Лабин и Дојрана* и *Македонска повест* или *Валпургиска ноќ*, *Половецки логор* и *Трирогата шапка*. Терминолошката одредница *националниот предзнак* се поставува поради нагласениот фолклорен елемент во инспирацијата, стилистиката и вметнувањето на народни/национални/историски елементи и мотиви. Дел од нив се вметнување на соодветни (национални или историски) танци и танцови чекори во играта, и создавањето на комплетна слика и сцена од страна на визуелните автори (костимографот и сценографот), на која, во голем дел, се *поттираат* режисерите/кореографите. Тие им овозможуваат на костимографите да ја изразат својата индивидуална творечка слобода но, сепак, соодветна и во рамките на потребите на претставата: доволно креативно *своја*, доволно раскошна и елегантна за балетска сцена и доволно потребна да се пренесе балетското либрето. Поради тоа, на сцената, гледано сценско-визуелно, е постигнато единство и целина во однос на врската помеѓу костимографијата, сценографијата и светлото. Тоа се чисти лирско-поетски и стилизирани решенија, и суптилни и уметнички ефекти, изработени со високо чувство и сигурност во однос на техниката.



Рада Петрова-Малкиќ: костимографски скици за *Лабин и Дојрана*
Балет при Македонски народен театар, 1958



Сцена од балетската претстава **Трирогата шапка**, 1970
костимограф: Јелена Патрногиќ

По 1960 година, на сцената на *Балетот при Македонски народен театар*, Скопје, покрај класични дела сè повеќе се јавува потребата од менување на односот кон танцот. Се негува нов естетски пристап, имплементиран преку современите музички дела кои се поставуваат и новите танцови форми и стилови. Поради тоа, се излегува од строгата класична руска балетска уметност и форма, и започнува да се прифаќа слободното и спонтано движење на сцената како последица на влијанието од западноевропската и американска танцова култура. Овој современ тренд својата естетска форма доведува промени во канонизираните хорми на обликување и наметнува потребата од нов пристап во опремувањето на претстави. Тоа резултира со поместување и промени во прилог на елиминирање на класичниот и утврден балетски костим и негово осовременување.



Рада Петрова-Малкиќ: костимографски скица за **Аболиција**
Балет при Македонски народен театар, 1965

4.2.8. Костимографијата во македонската театарска продукција третирана преку развојот на македонската драмска книжевност

Овој дел од тезата има за цел индиректна реконструкција и анализа на македонската драмска книжевност преку/низ македонската театарска продукција, односно реконструкција и анализа на претставите работени според дел од најизведуваните и најкарактеристични драмски дела, и видени единствено преку анализата на костимографијата и, делумно, сценографијата. Целта е да се види на кој начин костимографијата *живее* при поставувањето на делата од македонските автори, како таа влијае на претставата и како се менува во една иста драма во театарската продукција во периодот од 1950 до 1985 година.

Во овој дел ќе биде направена кратка анализа на костимографијата на претстави работени врз делата на дел од македонските автори, а во понатамошниот текст детално ќе бидат разгледани, реконструирани и анализирани најзначајните и најкарактеристични костимографии за одбраните претстави.

Во проучувањето на костимографијата во рамките на македонската театарска продукција, мошне важен е придонесот и нераскинливата врска помеѓу театарот и драмската книжевност. Со појавата и развојот на драмската книжевност, и драмските дијалози, едночинки и први драми, паралелно се развива и сценската уметност во Македонија, односно како се создава новиот театар, а го бележиме преку првите јавни претстави. Овој тренд генерално се лоцира во втората половина на 19. век, иако театарот и практиката на изведба на претстави на оваа територија се познати и пред овој период. Ова се совпаѓа и со почетоците на создавање на македонската драмска книжевност и појавата на првите драмски автори кои, едновремено, се сместуваат и меѓу основоположниците на македонскиот театар. Станува збор пред сè за првите драмски дијалози на Јордан Хаџи-Константионов-Џинот и драмските текстови на Војдан Поп Георгиев-Чернодрински. Со нивните творби, и со акцент на делото на Чернодрински, започнува да се развива битовата драматика/драматургија. Македонската драмска книжевност уште од своите почетоци, гледана преку делата на овие автори и преку делата на следната генерација автори, се развива во рамките на социјално и национално-политичка

смисла, со нагласена назнака на традиционалните елементи. Имајќи во предвид дека Чернодрински „е свесен дека драмскиот текст е наменет за театарска сцена“, тој своите драми ги насочува единствено во тој правец (ИД / Автори / Војдан Поп Георгиев-Чернодрински). Ова е присутно во најголем дел во неговата најпозната драма *Македонска крвава свадба*, чија праизведбата е на 7/20 ноември 1900 година, во салата на „Славјанска беседа“, во Софија, Бугарија.

МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА, во периодот од конституирањето на институционалниот театар на македонски јазик, во 1945 година, до периодот што го опфаќа трудот – 1985 година, е поставена 11 (единаесет) пати: четири пати во 1953 година (*Народен театар „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“*, Велес, *Народен театар*, Штип, *Народен театар* – Битола и *Драмата при Македонски народен театар*, Скопје); еднаш во сезоната 1954/55 (*Народен театар „Војдан Чернодрински“*, Прилеп); еднаш во 1955 година (*Народен театар „Антон Панов“*, Струмица); еднаш во сезоната 1964/65 (*Народен театар „Војдан Чернодрински“*, Прилеп); двапати во 1965 година (*Народен театар*, Штип и *Драмата при Македонски народен театар*, Скопје); еднаш во 1972 година (*Народен театар „Антон Панов“*, Струмица) и еднаш во 1975 година (*Народен театар*, Битола). **Во четири (4) од овие поставки има потпишан костимограф:** Сотир Наумовски ги работи костимите за поставките во *Народен театар*, Битола, од 1953 и во 1975 година; Ана Петрова во онаа во *Драмата при Македонски народен театар*, Скопје во 1953 година; Рада Петрова-Малкиќ е автор на костимите на изведбата во *Драмата при Македонски народен театар*, Скопје, во 1965 година. **Поставки во кои не е потпишан костимограф туку само сценограф, има две:** во *Народен театар „Јордан Хаџи Константино-Џинот“*, Велес, во 1953 година на која е потпишан Тома Владимирски, и онаа во *Народен театар*, Штип, во 1953 година, каде како сценографи се потпишани Павле Георгиев и Трајче Зафировски. Претпоставка е дека овие сценографи се и автори на костимографските решенија за овие претстави. На останатите претстави нема потпишан костимограф или сценограф.

Ваков тип на митска и историска приказна е пример на спој и интеракција на текст кој *бара* да биде поставен на сцена како претстава која ќе функционира врз текст што е обемен и со разни настани, со соодветна костимографска опременост и голем број на актери. Во костимографската реализација во сите поставки се следи концепцијата за реалистички пристап и верен *сликарски* приказ на просторот, времето и традицијата со урамнотежени и мирни костими, со одредени варијации во прикажување на автентично и не секогаш директно пренесување/предавање на традиционалните мотиви, ракотворби и белези. Поставките, од визуелен аспект (со акцентот ставен на костимографијата), претставуваат метод на пресликување и реконструирање на идејата и контекстот. Тие ја *пренесуваат* атмосферата и штимунгот од зборот/текстот директно на сцена, а свесноста за дејствието и барањата за драмата на авторот ги *продолжуваат/надополнуваат* со боја, текстура и форма.



Сцена од претставата *Македонска крвава свадба*,
Македонски народен театар, Скопје, 1965

Со текот на времето тие применуваат директно пресликување на традицијата и фолклорот, а понекогаш и ја одбегнуваат наративноста што ја поставува/бара Чернодрински. Проф. д-р Јелена Лужина во толкувањето/објаснувањето на поставките на *Македонска крвава свадба*, играни во текот на педесетите години, констатира дека е тоа „типично битовска и миметичка форма“, што е евидентно, на пример, во костимите на Ана Петрова за поставката во *Македонски народен театар – Драма*, Скопје, во 1953 година. (Лужина, 2003:130). Таа прави реалистична и мунициозна реконструкција преку која се осознава, толкува и *совладува* одреден

драмски текст и учествува во создавањето на класична рецепција на суптилна драмска структура (во компаративна актерска, сценографска и кореографска насока). Имајќи предвид дека режисери на оваа поставка се Петре Прличко и Димитар Ќостаров, а режисер на таа од 1965 година исто во *Драмата при Македонски народен театар*, Скопје, повторно е Петре Прличко, следственото продолжување е очекувано. Поставката од 1965 година ја следи истата концепција на таа од 1953 година, а, едновременно, е надополнета со извесно „ново читање ... и понови начини на театрализација“ (Лузина, 2003:130). Имено, костимографското решение на оваа поставка од 1965 година, чиј автор е Рада Петрова-Малкиќ, не се разликува многу во концептот (традиција, етнографија и етнологија) и, повторно е *патоказ за визуелно читање* на драмата. Новата транскрипција на Петрова-Малкиќ е во стилизираната трансформацијата и поприкладно прилагодување на вообичаената носија и униформа во сценски костим, со што се добива поедноставна сценска визуелизација и, секако, на актерите им е овозможено полесно движење по/на сцената.

Битовата драма во македонската театарска продукција на голема врата влегува со делата на другите основоположници на драмската уметност: Васил Иљоски (*Бегалка*, *Чорбаџи Теодос*), Антон Панов (*Печалбари*) и Ристо Крле (*Парите се отепувачка*, *Антица*, *Милион маченици*). Меѓу првите претстави работени според овие драми, во институционалниот македонски театар (или театар на македонски јазик) се *Чорбаџи Теодос* и *Парите се отепувачка*, чија изведба е во 1945 година, и *Бегалка*, чија изведба е во 1946 година. Интересот за ваквиот вид драма не опаѓа во ниту еден еден период и поради тоа во сите професионални театри кои функционираат на територијата на Македонија, од 1945 година, премиерно се поставени голем број на битови драми – на овие автори и битови драми на други македонски автори. Во некои од овие театри се бележи навраќање/поставување на истите драми како обнови или како нови поставки.

БЕГАЛКА/ЛЕНЧЕ КУМАНОВЧЕ (Васил Иљоски, 1928 година) во периодот од 1945 до 1985 година, во македонската професионална продукција е поставена 21 (дваесет и еден пат): еднаш во 1946 година (*Народен театар*, Куманово); еднаш во 1947 година (*Народен театар*, Битола); еднаш во 1948 година (*Драмата при Македонски народен театар*, Скопје); еднаш во 1949 година (*Народен театар* „Антон Панов“, Струмица); трипати во 1950 година (*Народен театар* „Јордан Хаџи

Константинов-Џинот“, Велес, *Народен театар, Штип* и *Народен театар „Војдан Чернодрински*“, Прилеп); еднаш во 1951 година (*Народен театар, Куманово*); еднаш во 1955 година (*Театар на народности – Албанска драма, Скопје*); двапати во 1957 година (*Народен театар, Штип* и *Народен театар „Антон Панов*“, Струмица); еднаш во 1964 година (*Народен театар, Битола*); еднаш во сезоната 1964/65 (*Народен театар „Војдан Чернодрински*“, Прилеп); еднаш во 1965 година (*Драмски театар, Скопје*); еднаш во 1968 година (*Драмски театар, Скопје*); еднаш во 1970 година (*Народен театар „Антон Панов*“, Струмица); двапати во 1972 година (*Народен театар, Битола* и *Театар на народности – Албанска драма, Скопје*); еднаш во 1976 година (*Драмски театар, Скопје*); еднаш во сезоната 1976/77 година (*Народен театар „Војдан Чернодрински*“, Прилеп); и еднаш во 1978 година (*Драмски театар, Скопје*). **На 7 (седум) поставки на оваа драма е потпишан костимограф:** Сотир Наумовски на трите поставки во *Народен театар, Битола*, во 1947, 1964 и 1972 година, и Рада Петрова-Малкиќ на три поставки: во *Драмски театар, Скопје* во 1965, 1968 и 1976 година и една поставка во *Театар на народности – Албанска драма, Скопје* во 1972 година.

ПЕЧАЛБАРИ (Антон Панов, 1936 година), во периодот од 1945 до 1985 година, во македонската професионална продукција се поставени 15 (петнаесет) пати: еднаш во сезоната 1948/49 година (*Народен театар Јордан Хаџи Константинов-Џинот*“, Велес); двапати во 1949 година (*Народен театар „Антон Панов*“, Струмица и *Драмата при Македонски народен театар, Скопје*); трипати во 1950 година (*Народен театар, Битола, Народен театар, Куманово* и *Народен театар „Војдан Чернодрински*“, Прилеп); еднаш во 1961 година (*Народен театар, Штип*); еднаш во 1965 година (*Народен театар, Битола*); еднаш во сезоната 1966/67 година (*Народен театар, Куманово*); двапати во 1967 година (*Народен театар, Штип* и *Народен театар „Антон Панов*“, Струмица); еднаш во сезоната 1968/69 година (*Народен театар „Војдан Чернодрински*“, Прилеп); еднаш во 1969 година, во (*Драмата при Македонски народен театар, Скопје*); еднаш во 1973 година (*Народен театар „Антон Панов*“, Струмица) и еднаш во 1981 година (*Народен театар „Антон Панов*“, Струмица). **На вкупно 3 (три) поставки е потпишан костимограф:** Сотир Наумовски на двете поставки во *Народен театар, Битола* во 1950 и 1965 година и Рада Петрова-

Малкиќ на поставката во *Македонски народен театар*, Скопје, од 1969 година.

ЧОРБАЦИ ТЕОДОС (Васил Иљоски, 1937 година) во периодот од 1945 до 1985 година, во македонската професионална продукција е поставен 20 (дваесет) пати: еднаш во 1945 година (*Драмата при Македонски народен театар*, Скопје); еднаш во 1946 година (*Народен театар*, Битола); еднаш во 1950 година (*Народен театар „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“*, Велес); двапати во 1951 година (*Народен театар*, Штип и *Народен театар „Антон Панов“*, Струмица); еднаш во сезоната 1951/52 (*Народен театар „Војдан Чернодрински“*, Прилеп); еднаш во 1952 година (*Народен театар „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“*, Велес); еднаш во 1954 година во (*Театар на народности – Албанска драма*, Скопје); еднаш во 1957 година во *Драмата при Македонски народен театар*, Скопје); двапати во 1962 година (*Народен театар*, Битола и *Народен театар*, Куманово); еднаш во 1963 година (*Театар на народности – Албанска драма*, Скопје); еднаш во 1965 година (*Драмата при Македонски народен театар*, Скопје); двапати во 1966 година (*Народен театар*, Штип и *Народен театар „Антон Панов“*, Струмица); еднаш во сезоната 1966/67 во *Народен театар „Војдан Чернодрински“*, Прилеп; еднаш во сезоната 1977/78 (*Народен театар „Војдан Чернодрински“*, Прилеп); еднаш во 1978 година (*Драмата при Македонски народен театар*, Скопје); еднаш во 1979 година (*Народен театар*, Битола) и еднаш во 1980 година (*Народен театар „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“*, Велес). **На вкупно 4 (четири) поставки е потпишан костимограф:** Сотир Наумовски на две што се реализирани во *Народен театар*, Битола во 1962 и во 1979 година и Рада Петрова-Малкиќ исто на две што се реализирани во *Драмата при Македонски народен театар*, Скопје во 1965 и во 1978 година.

ПАРИТЕ СЕ ОТЕПУВАЧКА (Ристо Крле, 1938 година), во периодот од 1945 до 1985 година, во македонската професионална продукција е поставена 6 (шест) пати: еднаш во 1945 година (*Народен театар*, Битола); трипати во 1961 година (*Драмски театар*, Скопје, *Народен театар „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“*, Велес и *Театар на народности – Албанска драма*, Скопје); еднаш во 1970 година (*Драмата при Македонски народен театар*, Скопје) и еднаш во 1976 година (*Драмата при Македонски народен театар*, Скопје). **На 2 (две) поставки потпишан костимограф е Рада**

Петрова-Малкиќ, двете реализирани во *Драмата при Македонски народен театар*, Скопје: во 1970 и во 1976 година.

АНТИЦА (Ристо Крле, 1940 година), во периодот од 1945 до 1985 година, во македонската професионална продукција е поставена 10 (десет) пати: еднаш во 1950 година (*Народен театар*, Битола); трипати во 1951 година (*Народен театар „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“*, Велес, *Народен театар „Антон Панов“*, Струмица и *Народен театар*, Куманово); еднаш во сезоната 1956/57 (*Народен театар „Војдан Чернодрински“*, Прилеп); еднаш во 1965 година (*Драмата при Македонски народен театар*, Скопје); еднаш во 1967 година (*Народен театар*, Битола); еднаш во сезоната 1967/68 (*Народен театар „Војдан Чернодрински“*, Прилеп); еднаш во сезоната 1978/79 (*Народен театар „Војдан Чернодрински“*, Прилеп) и еднаш во 1981 година (*Народен театар*, Битола). **На вкупно 4 (четри) поставки е потпишан костимограф**: Сотир Наумовски на три кои се во *Народен театар*, Битола во 1950, 1967 и 1981 година, и Јелена Патрногиќ на една поставка во *Драмата при Македонски народен театар*, Скопје во 1965 година.

МИЛИОН МАЧЕНИЦИ (Ристо Крле, 1940 година), во периодот од 1945 до 1985 година, во македонската професионална продукција е поставена 2 (два) пати во македонската професионална продукција: еднаш во 1949 година (*Народен театар*, Битола) и еднаш во 1980 година (*Драмата при Македонски народен театар*, Скопје). **На вкупно 2 (две) поставки е потпишан костимограф**: Сотир Наумовски на претставата во *Народен театар*, Битола: 1949 година, и Елена Дончева на поставката во *Драмата при Македонски народен театар*, Скопје во 1980 година.

Говорејќи/отсликувајќи го животот од некогаш, или времето во кое се создадени, овие драми се со различни теми/настани: автентична случка (*Бегалка*), интрига и исмејување (*Чорбаџи Теодос*), печалбарски живот (*Печалбари* или *Парите се отепувачка*), алчност (*Антица*), социјална тема (*Милион маченици*). Како битови драми, односно како „модел на речење на веристички ‘сликички од животот’... богато ‘илустрирани’ со етнотеатарски, фолклорни или (пак) типични/карактеристични социокултурни топоси...“, се драми напишани за на сцена, односно станува збор за дела кои колку што *живеат* на хартијата толку и *заживуваат* на театарската сцена. (Лужина, 2006: 148) Го интерпретираат начинот

на живот, традиција и фолклор и се движат во рамките на класичниот реалистички пристап, со цврста драматуршка структура и жив театарски јазик. Поради тоа, тоа се творби/дела создадени за на сцена и кои, во зависност од концепцијата и идејата, може да бидат крајно реалистично и традиционално поставени и визуелизирани, и/или, во друга крајност – целосно осовременети или со мали традиционално-фолклорни назнаки и симболи. Од една страна, овие драми нудат богата и раскошна визуелна слика а, од друга страна, костим и сцена кои илустрираат, имитираат, провоцираат и/или поддржуваат време. Поради тоа и во различен период поставките на овие драми, во однос на визуелноста, варираат во стилот, насочувањето и *предавањето* на самото дело.

Претставите работени во периодот од 1945 година до крајот на педесеттите години на 20. век, се класични поставки во кои актерите носат костими во кои се применува принципот на *пресликување* на националната/народна носија или староградска облека. Како медиум за масовна комуникација, кој се обраќа и на слухот и на видот преку пишан текст, актерски глас и тело, звук и визуелен сегмент (музика, сцена, костим, светло), театарот станува средство со кое драмскиот текст станува сценски текст. Тоа овозможува во зададениот период да се применува дескриптивната или миметичка практика.

Костимот е крајно логичен систем кој без скриени знаци и симболи директно визуелно го до/објаснува текстот на сцена и тој станува лесно *читлив костим*. Сценографијата и костимографијата, како визуелни сегменти, директно ги реконструираат и, на одреден начин, документираат формите, целите и идеите за кои *зборуваат* овие автори. Тоа ја прави костимографијата, како визуелен сегмент на претставата, *огледало* на автентичноста и *директен поддржувач* на пишаниот збор.

Периодот по 1960, и поинтензивно по 1965 година, има одредени поекспресивни и нетолку директни варијации на костимите наменети за овој тип на драми. Костимографите започнуваат полека да навлегуваат во еден вид на модификација и промена на автентичен театарски костим. Тоа е резултат на новите трендови и принципи на поставување на драмите на сцена, и новиот концепт што започнува да се применува во македонската театарска практика/продукција кон

крајот на педесеттите години. Новиот концепт подразбира и ново *читање* и нов начин на гледање. Во костимографијата тоа се одразува преку делумно осовременување, односно стилизирање на костимот. Иако сеуште трае речиси пресликувањето на автентичните носии во дел од поставките (*Чорбаџи Теодос* од 1962, 1978 и 1980 година;



Сцена од претставата *Печалбари*,
Македонски народен театар, Скопје, 1969

Печалбари од 1969 година; *Милион маченици* од 1980 година или *Антица* од 1981 година, се решаваат на понов начин: со вметнување на современи стилизирани елементи – костимот се *чисти* од навидум непотребните елементи кои се заменуваат со стилизираните детали со едноставни назнаки. Поради тоа, како делумно автентичен, костимот и понатаму го поддржува текстот, а како делумно поедноставен, ја следи модерната поинаквост во *новиот театар*. Забележително и карактеристично е што овој принцип е насочен/евидентен во поставките во *Драмата при Македонски народен театар*, Скопје и *Народен театар*, Битола. Во голем дел од поставките во другите професионални театри сеуште се практикува користење на автентичен костим кој директно пресликува текст – *костим без поттекст* (пр. *Печалбари* од 1968/69, во *Народен театар „Војдан Чернодрински“*, Прилеп).

Подрастични поместувања во костимографијата има по 1985 година, кога драмата концептиски и режисерски се сместува во совремието со што, повторно, костимографијата го следи овој тренд и принцип на поставување на драмата: таа, повторно, е реалистична и автентична, но во времето во кое е поставена, односно во сегашноста. Тоа подразбира употреба на современи облеки со што се постигнува ефект на *сегашност* во/на драмата и состојбите, а и делумно разголзување на актерите или ефект на *разголзување* на ликот – на неговата душа и/или состојба.

Уште од самите почетоци театарската продукција покажува интерес кон историски мотиви во драми поврзани со подалечното или поблиско минато на македонскиот народ. Во периодот од 1950 година па до крајот на '70-те години, повремено на сцената на професионалните театри се поставуваат претстави работени според драми кои се случуваат во Средниот век (*Ивац, Владимир и Косара* на Стефан Таневски, *Залез над езерската земја* на Томе Арсовски, *Алексијада* на Богомил Ѓузел, *Богунемили* на Петре М. Андреевски), од османлискиот период (*Кузман Капидан* на Васил Иљоски, *Ангелина* на Георги Сталев), како и од периодот пред или по Илинденското востание (*Окрвавен камен* на Васил Иљоски, *Црнила, Житолуб* и *Суд* на Коле Чашуле). Овој вид драма предизвикува нов интерес кај режисерите, костимографите и сценографите. Тие го следат принципот на употреба на автентичен и современ костим, со цел да се постигне лесно читање на драмата. Поместување се забележува во поставките на драмите во кои се третира Средниот век, при што се практикува отстапување од, условно кажано, традиционалната практика при поставувањето на битовите или историските драми. Тие најчесто се играни на чиста сцена или на архитектонско-сценска конструкција во простор и во костими кои се докрај стилизирани и модернизирани, со симболи, форми, знаци и елементи преку кои индиректно се алудира на временско-просторниот контекст. Во овој манир е реализирана поставката на *Владимир и Косара* од 1968 година (*Народен театар*, Битола, костимограф: Сотир Наумовски) и *Алексијада* од 1978 година (*Драмски театар*, Скопје, костимограф: Елена Дончева).

Во периодот по формирањето на македонскиот театар, како национална установа, започнуваат да се играат драми во кои доминираат соц-реализмот, борбата, актуелното здружување и колективизацијата: *За родниот кат* (Венко Марковски), *Една вечер* (Коле Чашуле), *Задруга* (Коле Чашуле), *Александра* (Томе Арсовски)... Естетиката која ја носат овие драми е помеѓу реализмот и романтизмот. Социјалното опкружување и обичаите, како и богатата илустративност, покажуваат блискост со битовите драми, што е доказ за продолжена присутност на овој вид драма преку интересот на режисерите и театарските институции. Примената на автентичен национален костим се заменува со костим кој е одраз на различните социјални и општествени класи, а навестува психологија и потенцира атмосфера и амбиент.

ЗАДРУГА (Коле Чашуле, 1950), во периодот до 1985 година, е поставена два (2) пати во македонската професионална продукција: 1950 година (*Драмата при Македонски народен театар*, Скопје) и 1951 (*Народен театар*, Битола). **Костимограф на поставката од 1951 година е Сотир Наумовски.**

АЛЕКСАНДРА (Томе Арсовски, 1958) во периодот до 1985 година, е поставена шест (6) пати: еднаш во сезоната 1957/58 (*Народен театар „Војдан Чернодрински“*, Прилеп); еднаш во 1959 година (*Народен театар „Антон Панов“*, Струмица); двапати во 1961 година (*Драмски театар*, Скопје и *Народен театар „Јордан Хаџи Константинов – Џинот“*, Велес); еднаш во 1971 година (*Театар на народности – Албанска драма*, Скопје), и еднаш во сезоната 1977/78 година (*Народен театар „Војдан Чернодрински“*, Прилеп). **На 2 (две) поставки е потпишан костимограф:** Рада Петрова-Малкиќ на поставката во 1961 година, во *Драмски театар*, Скопје, и Елена Дончева на поставката од 1971 година.

Она што овој период го најавува се применува во претставите што се реализираат од крајот на педесеттите и првата половина на шеесеттите години. Драмата *Вејка на ветрот* (Коле Чашуле, 1956) го означува, од една страна, крајот на битовата и социо-реалистичка драма и автентичниот и *читлив костим*, а од друга страна – почетокот на модерниот реализам преку психолошка драма, интимна тематика, како и новиот третман и функција на костимографијата и сценографијата во македонската театарска продукција. Костимот кој беше *директен костим* сега станува костим кој претставува *начин преку кој се навестува ликот*. Тука не станува збор за костим кој навестува одреден простор, време или амбиент, туку костим кој одразува однесување, начин на живот, карактер, внатрешен порив, психичка состојба, па и одреден внатрешен монолог/дијалог, коренитост, битие и/или копнеж. Овој третман и функција на костимот се остварува во поставката на *Вејка на ветрот* од 1958 година, во продукција на *Драмата при Македонски народен театар*, Скопје, во режија на Тодорка Кондова-Зафировска. За визуелниот сегмент на претставата се задолжени веќе афирмираните автори – сценограф Тома Владимирски и костимограф Рада Петрова-Малкиќ. Влијанието кое го има оваа костимографија, во однос на *пренесувањето преку костим*, е согледливо во поставката од 1976 година, во *Народен театар „Јордан Хаџи Константинов-*

Џинот“, Велес (сценограф Димче Мимов, нема потпишан костимограф), која во целост ја следи поставката од 1958 година.

ВЕЈКА НА ВЕТРОТ во периодот до 1985 година, е поставена осум (8) пати во македонската професионална продукција: двапати во 1957 година (*Народен театар* „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“, Велес и *Народен театар* „Војдан Чернодрински“, Прилеп); трипати во 1958 година (*Народен театар*, Штип, *Драмата при Македонски народен театар*, Скопје, и *Народен театар*, Битола); еднаш во 1973 година (*Театар на народности – Турска драма*, Скопје); еднаш во сезоната 1973/74 година (*Народен театар* „Војдан Чернодрински“, Прилеп) и еднаш во 1976 година (*Народен театар* „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“, Велес). **На 2 (две) поставки е потпишан костимограф:** Рада Петрова-Малкиќ на поставката во *Драмата при Македонски народен театар*, Скопје, и Сотир Наумовски на поставката во *Народен театар*, Битола.

Модерниот реализам кој започнува со *Вејка на ветрот*, продолжува со драмата *Пардоксот на Диоген* (Томе Арсовски, 1961). Јелена Патрногиќ како костимограф, и Василије Поповиќ-Џицо како сценограф, во поставката од 1961 година (*Драма при Македонски народен театар*, Скопје) создаваат визуелна слика која е прочистена од непотребни детали и која со својата строгост е персонификација на формата во која е напишана драмата (судски процес). На тој начин, авторите *отворено* ги изнесуваат *ставовите* на авторот на драмата, и укажуваат на човековите морални вредности и судбини, но и на критиката кон истите, а се присутни во текот на целото драмско дејствие. Едновремено се практикува како носечка веќе воспоставената отстапка или поместување од читлив костим кон костим кој толкува концепт кој започнува да се *употебува* по 1958 година. Покрај тоа, ова повлекува/упатува и на поврзаност со совремието и модерните текови во театарот.

Новите тенденции се детерминирани во уште едно дело на Коле Чашуле – *Вител*, поставено 1968 година (*Драма при Македонски народен театар*, Скопје). Сцената повеќе не го детерминира реалниот простор и сè станува имагинарно, апстрактно и симболичко. Сè на сцената е веќе илузија што ја илустрира распарченоста и затворот/кафезот во кој се јунаците на драмата. На тој начин

театарската претстава станува комплетно ликовно-естетско дело во кое сè коегзистира, сè е метафора и сите елементи го мултиплицираат *светот на драмата*.

Драмата *Јане Задрогас* (1974) на Горан Стефановски во поставката од 1974 година (*Драмски театар*, Скопје), е почетокот на нова фаза во македонскиот театар. Таа поставка е и почеток на нов тренд во визуелниот сегмент – костим како визуелен текст и костим како сценографија, односно претстава која *дише* преку визуелниот сегмент. Универзалната и иновантна индивидуалност, доминантноста на сегментите кои ги наметнува оваа поставка, ќе станат речиси вообичаена практика во понатамошниот развој на театарската продукција. Сцената која ја обликуваат костимографот Ѓорѓи Здравев, сценографот Владимир Георгиевски и режијата на Слободан Унковски, на драмата и даваат поинаков тек на *движење и комуникација*. Се креира ритуален театар со инвентивен разноведен мизансцен и вешто вкомпонирани сцени кој го следат специфичниот народен говор. Така, таа (драмата) станува архитектонска драма, односно костимска драма. Условена/изградена е врз конструкцијата на која целосно се темели, што и овозможува на претставата да стане сцена сама по себе, а секое движење на актерите да биде ритуално, нагласено и со специфично значење. Ваквото *вреднување* на сцената отвора простор за натамошни интервенции во просторот кои се видливи во идните продукции. *Меѓусебниот дијалогот што е воспоставен помеѓу текстот, актерот, сцената, костимот и светлото* во *Јане Задрогас* од 1974 година, се практикува и во *Пуреј* (1981, *Народен театар*, Битола) и *Ревизор* (1985, *Театар на народности – Турска драма*, Скопје).

Горан Стефановски е автор чие драми доминираат во македонската театарска продукција во периодот во кој се напишани и се играат во `80 години. Драмите *Диво месо* (1979), *Лет во место* (1981), *Хај-Фај* (1982), *Дупло дно* (1983) и *Тетовирани души* (1985), се спој на традицијата и современоста, минатото и сегашноста, реализмот и сиболиката. Поставени главно на сцената на *Драмски театар*, Скопје, анализирано според тековниот репертоар на професионалните театарски институции до 1985 година, драмите се изместуваат од своите историски и национални локации и добиваат универзално значење и размисла. Имаат сценска пластичност и се со симболичен набој што се искажува и низ вербални и низ сценски симболи, знаци и/или разни визуелни ефекти.

4.2.9. Костимот како иконичен знак на актерот

Во претходниот дел, видовме дека костимот за актерот/солистот претставува влез во светот на драмата/либретото и карактерот/ликот што го игра, но и дека костимот е тој кој го *изразува* телото. Театарскиот костим во одредени случаи е и уметничко дело само за себе, наспроти некогашната примена во која без актерот тој не е ништо друго освен парче облека, а некогаш преку костимографската скица најпрецизно и во детали се согледува начинот на кој костимографот преку костимот сака да го изрази/покаже ликот.

Во македонската театарска ризница се сочувани мал дел од автентичните костими од драмските, оперските и балетските претстави. Останати се само фотографии, костимографски скици и раскажувања преку кои може да се реконструира/анализира одреден костим... Само еден многу мал дел од нив ќе остане запомнат како дел од актерите. Или, пак, актерот во неговиот препознатлив костим! Колку што е важна функцијата на костимот во одредени театарски претстави, толку е важен и костимот со кој некои од актерите се идентификуваат, односно се поврзани со одреден костим. Имено, во македонската театрологија и поширока јавност некои од актерите дојдени на македонскиот театар останати се во сеќавање според нивниот најкарактеристичен лик, во костимот во кој одиграле некоја клучна или добро позната улога. На тој начин, ликот станува *слика* на актерот, а неговиот костим олицетворение на тој лик. Неговиот иконичен знак!

Растењето на актерите како *големи* актери и *растењето* на нивните улоги на сцена, на одреден начин, се преплетуваат низ начинот на кој тие играат, начинот на кој се движат на сцената, начинот на кој созреваат како актери и ликови. Тоа се улоги кои ги прославуваат овие актери, улоги кои се антологиски и легендарни за нив и кои стануваат иконичен знак за нив. Понекогаш се поставува и прашањето кога започнуваат и завршуваат овие актери, а кога нивните ликови. Во тоа *растење* се создава вистинска театарска уметност – тогаш кога актерот ќе се поврзе со ликот. На одреден начин, на ова поврзување влијае и костимот кој актерот го носи. Како актерот го носи костимот, дали костимот се менува или не, дали тој влијае на однесувањето на актерот, дали тој допринесува на карактерот? Која е функцијата на костимот кон актерот? Еден од начините за добивање на одговор на овие прашања е

реконструкцијата и анализата на дел од легендарните и антологиски ликови на некои од тие актери, кои се именуваат и како легенди и во својата кариера оствариле антологиски ликови. Врската помеѓу нивните ликови и *иконични* костими, на пример, се согледува низ:

- **Петре Прличко** и неговиот Јеротије Пантиќ во *Сомнително лице*: 1945 година, костимографија на Василије Поповиќ-Џицо (*Македонски народен театар*, Скопје);
- **Тодор Николовски** и неговиот Жика во *Сомнително лице*: 1945 година, костимографија на Василије Поповиќ-Џицо (*Македонски народен театар*, Скопје);
- **Мери Бошкова** и нејзината Живка во *Госпоѓа министерка*: 1953 година, костимографија на Ана Петрова, обнови во 1965, 1977 и 1983 година: костимограф Рада Петрова-Малкиќ (*Драма при Македонски народен театар*, Скопје);
- **Ана Липша-Тофовиќ** и нејзината Амнерис во *Аида*: 1957 година, костимографија на Мира Глишиќ (*Опера при Македонски народен театар*, Скопје);
- **Ненад Стојановски** и неговиот Пиги во *Среќна Нова 1949*: 1985 година, костимографија на Елена Дончева (*Драма при Македонски народен театар – Скопје*).

Петре Прличко е еден од најекспонираните и најпопуларни актери во историјата на македонскиот театар. Неговото актерско/театарско наследство театрологијата денес го вреднува како културно богатство од највисок ранг, чија кариера суштествено е одбележана со улогата на **Јеротие Пантиќ** во претставата *Сомнително лице*. Оваа митска претстава во историјата на *Македонскиот народен театар*, Скопје, за првпат е прикажана на 26. 10. 1945 година. Претставата е во режија на Димитар Ќостаров, а во сценографија и костимографија на Василије Поповиќ–Џицо. Непрекинато се игра од 1945 до 1987 година (последен пат е одиграна на 21. 05. 1987), и е одиграна вкупно 262 (двеста шеесет и два) пати, со што станува една од најизведените претстави на сите времиња. (Лужина, 2006: 74) Петре Прличко игра во секоја од нив и поради тоа станува нејзин најверен и најпрепознатлив лик.

Петре Прличко го игра Јеротие Пантиќ, срески/околиски капетан, облечен во српска полициска униформа од втората половина на 19. Век во темно сина боја со црвена внатрешна постава, црвени манжетни, златни еполети на рамениците и златни копчиња; бела кошула и високи црни чизми. Ваквиот костим не е карактеристична авторска креација, но типична униформа и Пантиќ/Прличко на сцената не е единствениот кој е облечен во ваков костим. Ист костим носи и ликот на Виќа, но Василије Поповиќ-Цицо со минимални знаци (раскопчан горен дел од униформата) на мошне суптилен и суштествен начин го одвојува Јеротије Пантиќ од останатите службени лица. Според начинот на кој го игра, интерпретира, толкува и оживува ликот, Петре Прличко е оној кој се препознава во овој костим. Тој се соживува со ликот кој го игра, се препознава во него, станува сè поблизок со него или како што вели Прличко „... јас грижливо од ден на ден навлегував во 'кожата на Јеротие' ... Јас и Јеротие никогаш не се разделуваме, зашто тој тоа сум јас.“ (Мазова, 2008: 211)



Петре Прличко како Јеротие Пантиќ

Петре Прличко го игра и живее Јеротие Пантиќ преку говорот, играта, движењата, мимиката, преку костимот, преку самиот себе. Иако ликот е навлезен внатре во кожата на актерот, костимот е медиум со кој тој се сосредоточува. Костимот е и медиум за кој му овозможува на ликот да живее на сцената, бидејќи преку него се открива ликот, неговата функција, времето и просторот на делото. Костимот за Петре Прличко е и елемент преку кој тој е препознатлив и прифатен од публиката, костим кој со текот на времето станува негова втора кожа и *неизоставна* слика за овој актер.

Врвот и препознатливоста на актерката **Мери Бошкова** се определени според нејзината антологиска улога на **Живка Министерка** во драмата *Госпоѓа министерка*, која во македонската театрологија станува *иконичен знак* на нејзината кариера. Оваа улога *живее* повеќе од триесет години и се игра вкупно 243 пати. Првата премиера/поставка е во 1953 година и истата се игра до 1957 година (до заминувањето на Мери Бошкова во Белград, Србија). Костимограф на оваа поставка е Ана Петрова. Преставата е обновена три пати. Првата обнова е во 1965 година, по враќањето на Мери Бошкова од Белград. Повторно е обновена и во 1977 и 1983 година. Костимограф на трите обнови е Рада Петрова-Малкиќ. Истата се игра до средината на осумдесетите години. Во сите овие поставки, постојани се само режисерот Димитар Костаров, сценографот Бранко Костовски и актерката Мери Бошкова со нејзината Живка.



1: Мери Бошкова како Живка во втор чин;

2: А на Петрова: костимографска скица за Живка, 1953;

3: Рада Петрова-Малкиќ: костимографска скица за Живка во прв чин, 1965/77;

4: Рада Петрова-Малкиќ: костимографска скица за Живка во втор чин, 1965/77;

Влегувањето на Мери Бошкова во Живка Министерка и нејзиниот развој делумно е условено и од костимот кој таа го носи на сцена. Во првата поставка од 1953 до 1957 година, Живка носи два костима. Првиот костим (на Живка) се состои од жолто-бела кошула со карнери и долги ракави, и долго темно кафено здолниште. Вториот костим (на Живка Министерка) е типичен староградски фустан од поднебјето на Македонија и Србија од почетокот на 20. век, со мала стилизација. Тоа е темно црвен долг фустан со дезен на *рибина коска*, карнер во предниот горен дел, закачен цвет како декорација и три-четврти ракави со карнер на краевите; црна перика; шапка со бел тул; бели ракавици; чевли на потпетица; чанта во вид на вреќа;

ладало и масивна шминка. Со тоа, облечена во *тежок* и *масивен* костим, таа однадвор е „драматично ’нагрдена’“, што делува крајно гротескно и сатирично. Играјќи во таков костим, на актерката, целосно под влијание на режисерот, не и се дозволува слобода во играта и се движи во рамките на одредени шаблони.

Со првата обнова во 1965 година, и втората во 1977 година, Мери Бошкова и Живка *оживуваат* преку слободата која ја стекнува актерката на сцената и *редизајнот* на костимот на Рада Петрова-Малкиќ, кој носи нова енергија и ефект на сцената. Во првиот чин таа е облечена во светло кафена кошула со руска крагња; долго црвено здолниште и бела кратка престилка. Во вториот чин, облечена е во долг лелеав фустан со зелено-бели риги, со шарени и големи карнери; голема шапка; мрежести ракавици и дамски чадор. Костимот добива на леснотија, *заживува* во/со новата боја, упадлив е и крајно кокетен, со бројни елементи и додатоци кои се исклучиво важни за потполно остварување на ваков карактер на сцена.

Актерката и ликот стануваат полесни и поефектни. Растат и се менуваат двете, и конечно го добиваат своето вистинско јас. Мери Бошкова ја менува и редизајнира Живка Министерка и Живка Министерка ја менува Мери Бошкова! Поради тоа, со сите права што ги има, се стекнуваат со целосниот статус на кокетност и парадност, права кои ги имаат секоја голема актерка и секој лик од типот на Живка. Тие, и покрај сите промени кои ги доживуваат, ја остваруваат својата *цел* и *победа* да станат единствените лик/актер во претставата кои се препознатливи и ја направат претставата *единствено своја!*

Актерот **Ненад Стојановски** во македонската театарска историја, меѓу останатото, ќе остане запомнат и по неговата појава во претставата *Среќна Нова 1949* каде го толкува ликот на **Пиги**. Премиерата на оваа претстава е оддржана на 09. 02. 1985 година, на сцената на *Драмата при Македонски народен театар*, Скопје. Костимот на Пиги, креација на Елена Дончева, се состои од бели панталони, бело сако, бел елек, сина кошула, вратоврска на риги (бела со сино), бел шешир од типот *федора* со широка трака на ободот и бели патики. Костимот е скроен според пример од американските мафијашки филмови – прототип на италијанските членови на мафијата, а Ненад го игра со доза на дебармаалско држење/однесување и шарм. На интензитетот на доживување на овој лик особено влијание и употребата и значењето на модните додатоци како вратоврска и манжетни. Актерот во играта

успешно ги користи овие додатоци, покажувајќи го на тој начин односот/потребата на актерот од костим кој совршено одговара на карактерот на ликот, а во случајов и ставата на актерот.

Првото појавување на сцена на Пиги/Ненад Стојановски во бел костум на сосема празна црна сцена и без никаков декор, ја најавува сликата која ќе остане запомната како слика за овој актер, појава за која се зборува, пишува, раскажува, коментира, анализира ... ставата на актерот и неговиот сигурен од/чекор и игра на сцената. Тоа потврдува и една од констатциите дека е доволно еден актер, празен простор и публика да има театар. Актерот Ненад Стојановски облечен во костимот на сцената се однесува како таа да е неговиот вистински дом, со нескротлива енергија, сигурност и леснотија. Тоа му дава можност за отсликување на сценска креативност и моќ на сцената, сугестивна игра и силна експресија на актер кој знае и умее, и истовремено лик кој се памети. На овој начин се создава и перцепцијата за состојбата во која е ликот: млад човек кој е во судир со околината и со себе, бунтовник, но и романтичар и личност која како магнет го привлекува вниманието на околината, на публиката и на времето во кое е создаден и игран. Едновремено, се создава и перцепција за големината на еден актер. Тоа резултира со конечната потреба на актерот од костимот и костимот од актерот.

Белото одело на Пиги во *Среќна Нова 1949* е еден од најпрепознатливите костими во македонската театарска продукција кој е доведен до ниво на перфекција и пример на знак во театарска претстава кој зборува, делува и симболизира лик, став и од. Пример е како типично парче машка облека се трансформира во костимографија. Потоа тој прераснува во препознатлива слика на актерот, и на крај – препознатлив синоним на една претстава, период, општество, концепт, па и идеологија и култура на живеење.



Ненад Стојановски како Пиги

5. ЧЕТВРТТИ ДЕЛ: КОСТИМОГРАФИТЕ ВО МАКЕДОНСКАТА ТЕАТАРСКА ПРОДУКЦИЈА ПОМЕЃУ 1950 И 1985 ГОДИНА

Најголемиот придонес во почетоците и развојот на театарскиот костим во Македонија, анализирано според пректходното истражување, го носат следниве костимографи:

- **Сотир Наумовски**, костимограф во *Народниот театар*, Битола (од 1945 до 1986 година), а како гостин-костимограф во *Народен театар „Војдан Чернотрински“*, Прилеп и *Народен театар*, Штип. До 1985 година има реализирано вкупно 232 костимографи, сите за драмски претстави;
- **Ванда Павелиќ-Вајнерт**, костимограф на 2 оперски претстави поставени во *Операта при Македонскиот народен театар*, во 1950 година, и една обнова на оперска претстава во 1956 година;
- **Ана Петрова**, костимограф во *Драма, Опера и Балет при Македонски народен театар*, Скопје, (од 1951 до 1954 година), Работи и во *Театар на народности – во Албанска и во Турска драма*, и во *Народен театар „Војдан Чернотрински“*, Прилеп. Има реализирано вкупно 24 костимографии, од кои 10 за драмски претстави, 6 за оперски претстави и 8 за балетски претстави;
- **Мира Глишиќ**, костимограф во *Драма, Опера и Балет при Македонски народен театар*, Скопје (од 1951 до 1959 година), која како гостин-костимограф работи во *Албанска драма при Театар на народности*, Скопје, во *Народен театар „Војдан Чернотрински“*, Прилеп и во *Народен театар*, Штип. До 1985 година, има реализирано вкупно 35 костимографии, од кои 17 за драмски претстави, 13 за оперски претстави и 5 за балетски претстави;
- **Рада Петрова-Малкиќ**, костимограф во *Драма, Опера и Балет при Македонски народен театар*, Скопје, од 1957 до 1992 година; периодично работи на костимографии на драмски претстави во *Народен театар*, Штип (од 1953 до 1989 година), *Народен театар „Јордан Хаџи Константинов-Цинот“*, Велес (од 1957 до 1989 година), *Драмски театар*, Скопје (од 1960 до 1986 година), *Театар на народности – Турска драма* (од 1962 до 1979 година), *Народен театар*, Куманово (од 1965 до 1981 година), *Театар на народности – Албанска драма*, Скопје (од 1965 до 1986 година), *Народен*

театар, Битола (1961) и *Народен театар „Војдан Чернодрински“*, Прилеп (од 1981 до 1985 година). До 1985 година има реализирано вкупно 257 костимографии, од кои 206 за драмски претстави, 21 за оперски претстави и 30 за балетски претстави;

- **Јелена Патрногиќ**, костимограф во *Драма, Опера и Балет при Македонски народен театар*, Скопје, (од 1960 до 1998 година), и периодично костимограф на драмски претстави поставени во *Народен театар*, Битола (од 1961 до 1980 година), *Театар на народности: во Албанска драма* (од 1964 до 1980 година) и во *Турска драма* (од 1965 до 1980 година), во *Драмски театар*, Скопје (од 1966 до 1988 година), во *Народен театар*, Куманово (од 1974 до 1977 година) и во *Народен театар „Војдан Чернодрински“*, Прилеп. До 1985 година има реализирано вкупно 122 костимографии, од кои 59 за драмски претстави, 30 за оперски претстави и 23 за балетски претстави;
- **Ѓорѓи Здравев**, костимограф е на театарски претстави во *Народен театар*, Штип (од 1967 до 1986 година), во *Драмски театар*, Скопје (од 1974 до 1996 година), во *Драма при Македонски народен театар*, Скопје, (од 1975 до 1986 година), во *Народен театар „Војдан Чернодрински“*, Прилеп (од 1984 до 1987 година), во *Народен театар*, Куманово (1981) и во *Народен театар*, Битола (1967). До 1985 година има реализирано вкупно 38 костимографи, сите за драмски претстави;
- **Елена Дончева**, костимограф е во *Драма, Опера и Балет при Македонски народен театар*, Скопје (од 1968 до 2004 година), а периодично работи и како костимограф на претстави во *Драмски театар*, Скопје (од 1973 до денес), во *Театар на народности – Албанска драма* (од 1975 до 1997 година) и во *Турска драма* (од 1979 до 1991 година), во *Народен театар*, Битола (од 1983 до 1990 година), работела и во *Народен театар*, Куманово и во *Народен театар*, Штип.

Како што може да се види, истражените костимографи работат или во своите матични театарски куќи, или како гости-костимографи во другите театри во Македонија. Тоа прикажано во табела изгледа вака:

(Табелата е поделена по вкупниот број на реализирани костимографии на истражените костимографи поделени по театри, изразена во бројки. Бројките се однесуваат за периодот од 1950 до 1985 година).

име на театар	вкупно реализирани театарски претстави (1950 – 1985)	име на костимограф	вкупно реализирани костимографии
ДРАМАТА ПРИ МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР	194	Рада Петрова-Малкиќ	95
		Јелена Патрногиќ	16
		Мира Глишиќ	13
		Елена Дончева	10
		Ана Петрова	7
		Ѓорѓи Здравев	1
ОПЕРАТА ПРИ МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР	113	Јелена Патрногиќ	39
		Рада Петрова-Малкиќ	21
		Елена Дончева	15
		Мира Глишиќ	14
		Ана Петрова	6
		Ванда Павелиќ-Вајнерт	2
БАЛЕТОТ ПРИ МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР	103	Рада Петрова-Малкиќ	30
		Јелена Патрногиќ	30
		Ана Петрова	8
		Елена Дончева	7
		Мира Глишиќ	5
ДРАМСКИ ТЕАТАР, СКОПЈЕ	215	Рада Петрова-Малкиќ	50
		Елена Дончева	25
		Ѓорѓи Здравев	21
		Јелена Патрногиќ	6
НАРОДЕН ТЕАТАР, БИТОЛА	248	Сотир Наумовски	226
		Елена Дончева	4
		Јелена Патрногиќ	2
		Ѓорѓи Здравев	1
		Рада Петрова-Малкиќ	1
НАРОДЕН ТЕАТАР „ЈОРДАН ХАЦИ КОНСТАНТИНОВ – ЦИНОТ“, ВЕЛЕС	179	Рада Петрова-Малкиќ	8
НАРОДЕН ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“, ПРИПЕП	174	Рада Петрова-Малкиќ	5
		Сотир Наумовски	2
		Мира Глишиќ	3
		Јелена Патрногиќ	1
		Ана Петрова	1
		Ѓорѓи Здравев	1

НАРОДЕН ТЕАТАР, ШТИП	225	Рада Петрова-Малкиќ	25
		Ѓорѓи Здравев	12
		Елена Дончева	2
		Сотир Наумовски	1
		Мира Глишиќ	1
НАРОДЕН ТЕАТАР, КУМАНОВО	121	Рада Петрова-Малкиќ	3
		Јелена Патрногиќ	3
		Елена Дончева	2
		Ѓорѓи Здравев	1
АЛБАНСКА ДРАМА	151	Јелена Патрногиќ	14
		Елена Дончева	7
		Рада Петрова-Малкиќ	6
		Ана Петрова	1
		Мира Глишиќ	1
ТУРСКА ДРАМА	167	Јелена Патрногиќ	17
		Рада Петрова-Малкиќ	10
		Елена Дончева	3
		Ана Петрова	1

5. 2. Листа на костимографи и останати изведувачи на театарски костими (сценографи и режисери кои работеле како костимографи)

Во периодот помеѓу 1950 и 1985 година придонес во реализирањето на костимографиите во претстави поставени на професионалните театарски сцени во Скопје и во Македонија, имаат и поголем број на режисери и сценографи, како и разни гости-костимографи од земјава и надвор од неа. Во најголем дел тие се потписници на костимографијата за своите драмски, оперски или балетски претстави (режисерите) или, пак, правеле и сценографии и костимографии, односно целосен дизајн на една претстава (сценографите). Со ова тие ја заокружуваат целосната слика на состојбите, приликите и достигнувањата во областа на костимографијата. Освен костимографите кои се наведени во претходниот дел, со свој придонес и широк дијапазон на стилови и идеи се претставиле и следниве автори и театарски творци:

- **Петар Ангеловски**, сценограф и костимограф во *Народен театар „Војдан Чернодрински“*, Прилеп и *Народен театар*, Битола;
- **Милица Бабиќ-Јовановиќ**, костимограф во *Драмата и Операта при Македонски народен театар*, Скопје (од 1949 до 1958);
- **Аленка Братлова**, гостин-костимограф во *Драмски театар*, Скопје;
- **Станислава Ваничкова**, гостин-костимограф во *Драма при Македонски народен театар*, Скопје;
- **Владимир Георгиевски**, сценограф и костимограф во *Драмски театар*, Скопје, *Драма при Македонски народен театар*, Скопје и *Народен театар „Војдан Чернодрински“*, Прилеп;
- **Љубиша Георгиевски**, режисер, автор е на неколку костимографии за претстави на кои тој е режисер, сите поставени во *Драмски театар*, Скопје;
- **Мјеч Ѓурѓевиќ**, гостин-режисер, костимограф е на две свои претстави во *Драмски театар*, Скопје;
- **Љиљана Драговиќ**, гостин-костимограф, во *Операта при Македонски народен театар*, Скопје;
- **Ан Кергис**, гостин-костимограф, во *Драмски театар*, Скопје;
- **Блажо Киров**, костимограф во *Народен театар „Антон Панов“*, Струмица;
- **Жељан Марковина**, гостин-костимограф во *Драмски театар*, Скопје;
- **Дарко Марковиќ**, гостин-костимограф на две претстави во *Драмата при Македонски народен театар*, Скопје;
- **Жана Кратовалиева**, гостин-костимограф во *Драмски театар*, Скопје;
- **Витомир Павловски**, гостин-костимограф на две претстави во *Драмски театар*, Скопје;
- **Павле Павловски**, гостин-костимограф во *Драмски театар*, Скопје;
- **Мирко Петров**, гостин-костимограф во *Драмски театар*, Скопје;
- **Василије Поповиќ-Цицо**, сценограф и костимограф, во *Драмата и Операта при Македонски народен театар*, Скопје;
- **Гордана Поповиќ**, гостин-костимограф во *Драмски театар*, Скопје;
- **Душан Ристиќ**, гостин-костимограф во *Драмски театар*, Скопје;
- **Бранко Ставрев**, режисер, костимограф за неколку претстави на кои тој е режисер – во *Народен театар*, Куманово и *Народен театар „Антон Панов“*, Струмица;

- **Мирко Стефановски**, режисер, автор на повеќе костимографии за претстави на кои тој е режисер, поставени во *Драмата при Македонски народен театар*, Скопје;
- **Душко Стојановски**, гостин-костимограф во *Народен театар „Војдан Чернодрински“*, Прилеп;
- **Миодраг Табачки**, гостин-костимограф во *Драмски театар*, Скопје, и *Драмата при Македонски народен театар*, Скопје;
- **Зорица Тодорова-Младеновиќ**, гостин-костимограф во *Драмски театар*, Скопје;
- **Јержи Торончик**, гостин-костимограф, во *Драмски театар*, Скопје;

Повремено со костимографија се занимаваат и ликовните уметници:

- **Газамфер Бајрам**, во *Драмата при Македонски народен театар*, Скопје;
- **Трајче Јанчевски**, во *Драмски театар*, Скопје;
- **Димитар Кондовски**, во *Операта при Македонски народен театар*, Скопје;
- **Петар Мазев**, во *Драмски театар*, Скопје;
- **Илија Пенушлиски**, во *Драмски театар*, Скопје;
- **Глигор Чемерски**, во *Драмата при Македонски народен театар*, Скопје;

5. 3. *Анализа на поетиките на селектираните костимографи*

5.3.1. *Мира Глишиќ*

Мира Глишиќ е автор кој се занимава со костимографија во македонската театарска продукција во период од 9 (девет) години и е автор со изградено чувство за театарност и сценска естетика. Својата творечка работа ја насочува подеднакво и кон драмската, балетската и оперската продукција, оставајќи зад себе дела кои се паметат и кои оставиле нејзин печат во театарот во Македонија.

5.3. 1. 1. Претставите на кои работи Мира Глишиќ низ бројки

Првата костимографија во македонски професионален театар Мира Глишиќ ја реализира во 1951 година. Во оваа студија се истражува нејзината творечка дејност до 1959 година, односно во текот на 9 (девет) години. Во тој временски период работи во 4 (четри) театарски куќи во Македонија и тоа: *Дрмата, Опера и Балет при Македонски народен театар*, Скопје; *Театар на народности – Албанска драма*, Скопје; *Народен театар*, Штип и *Народен театар „Војдан Чернодрински“*, Прилеп.

Во овој период реализира костимографии за вкупно 35 (триесет и пет) претстави, од кои 17 (седумнаесет) драмски, 13 (тринаесет) оперски и 5 (пет) балетски. Од нив 2 (две) се од македонски автори, а 33 (триесет и три) се работени по текстови на странски автори. За потребите на овие претстави, Глишиќ соработува со 13 (тринаесет) режисери на драмски и оперски изведби и 2 (двајца) кореографи на балетски претстави. Најплодна соработка има со режисерот Димитар Костаров со кого работи на 9 (девет) драмски претстави.

Во периодот од 1951 година до 1959 година, најплодна година за Мира Глишиќ е 1955 година. Во текот на таа година реализирала костимографии за 9 (девет) театарски претстави, од кои 6 (шест) се драмски, 2 (две) оперски и 1 (една) балетска. Во 1958 година нема реализирано ниту една костимографија.

5.3.1.2. Стилот и естетиката на костимографијата на Мира Глишиќ

Појавата на Мира Глишиќ во македонската театарска продукција го најавува новиот пристап во третманот на костимот во поглед на неговата визура, презентација и обработка. Костимот пред 1950 година претставува модифицирана и/или накитена варијација на секојдневната облека, прилагодена за театарската сцена, односно предвидената претстава. Мира Глишиќ со својата детална, ефектна и екстравагантна обработка, создава индивидуални авторски решенија кои го подигаат костимот на повисоко ниво: третиран како вистинска сценска уметност, односно како самостојна уметничка креација.

Костимографската работа на Мира Глишиќ е определена преку/низ нејзината естетско-ликовна и визуелна функција. Таа претставува сложено и комплексно дело, составено од мноштво елементи кои го прават костимот впечатлив и лесно приметлив. Тоа се должи, пред сè, на фактот дека тој не е третиран како комбинација на одделни парчиња облека кои постигнуваат одредена функција на сцената, туку како целина во која доминираат бојата, дезенот, текстурата, ткаенината, додатоците и декорациите. Секој од нив интерпретира логична претпоставка и создава стил кој се граничи со фантазијата.

Глишиќ, имено, *излегува* од стандардното *облекување* во класичната костимографија и во период во кој доминира реализмот и слепото следење на драмскиот текст, создава костими каде се меѓу реализмот, имагинацијата и стилизацијата. Во драмската продукција, дел од костимографиите на кои работи, ги решава со употреба на типизирани облекувања и униформи за назначените ликови. Она што ја карактеризира Глишиќ е стилскиот костим како посебна категорија во костимографијата. Преку него го достигнува својот врв и реализира креации со кои постигнува ликовно-изразна функција прикажана преку сложеноста во изразот, изборот на ткаенини и комбинацијата на боја. Објаснува со костимот за темата во делото, но во смисла на нејзино систематско развивање преку кокетноста, екстравагантноста и индивидуалноста на ликовите/карактерите. Употребува слоевитост и флуидност за да постигне на сцената костим кој интерпретира и сигурно потврдува очигледна форма на експлицитност и рефлексивност.

Оживувајќи го делото преку моделирање на неговите ликови, Глишиќ пласира хармонична коегзистенција и слика со пиктурални нијансирања. Иако драмите за

кои работи *бараат* и *условуваат* ваков тип на живописно сценско прикажување, таа не оди во имитирачко претставување, туку во поддржвучко покривање и позиционирање на костимот во драмата.

Костимите за балетските претстави покажуваат поинакво насочена естетика. Таа функционира и тргнува од позиција на создавање на театарска илузија, во мигот кога танчерот облечен во костим ќе заигра на сцената во ритамот на музиката. Начинот на игра условува креирање на точен тип на костим условен со модел и леснотија/флуидност, факт кој Мира Глишиќ ја детерминира преку својот дел од илузијата да го гради во боја, дезен и текстура. Таа реализира поддржувачки и раскошни реалистични разнобојни костими на сцената со кои создава *свет од бајки*, во кој сè е разнобојно, стилизирано, декоративно и докрај размислено и протолкувано. Сè е на свое место и сè има причина зошто е таму. Секој детаљ, текстура и додаток кој е употребен, станува дел од приказната, елемент кој додатно зборува за делото. Костимот е оној елемент од балетската претставата кој на сцената и ја носи потребната бајковидна и динамична елеганција и воздушесто-фантастична атмосфера.

Мира Глишиќ инспирацијата ја наоѓа во историјата на модата и костимот, но и во разиграноста и ритамот на музиката, во атмосферата и тематиката на делото/либретото, во карактерот и професијата на ликовите на кој тој им е наменет и во кој актерот/танчерот игра на сцената, од каде ги *превзема* начинот на презентирање, стилот, употребата на декорациите, бојата и линијата на костимот. Понатаму, одговорно и аргументирано, ги селектира оние фактори кои се најзначајни, за потоа нив да ги обработи и трансформира, да ги вреднува и на крај да ги дефинира како сценски костим од кој *зрачи* театарност.

Театарноста на костимот кај Мира Глишиќ започнува уште со изработката на костимографските скици. Тоа се прецизни, докрај разработени илустрации во кои е објаснет секој детаљ од костимот во неговата стилизација, доработка, декорација и тантелност. Уште во нив се наметува флуидноста, екстравагантност и раскошност, карактеристични за Мира Глишиќ а се согледани преку начинот на цртање, употребата на потенки и подебели линии за означување на текстурата, лесниот потез на четката кај балетските костими и ситните детали како дезени, нашивања, апликации и декорации. Тоа се скици во кои бојата (доминантни се светло сина,

зелена, жолта, виолетова, портокалова и црвена боја) игра значајна улога и го дефинира и детерминира крајниот ефект на костимот.

5.3.2. Ванда Павелиќ-Вајнерт

5.3.2.1. Претставите на кои работи Ванда Павелиќ-Вајнерт низ бројки

Ванда Павелиќ – Вајнерт во македонскиот професионален театар реализира 2 (две) оперски претстави. Тие се поставени во 1950 година, на сцената на *Опера при Македонски народен театар*, Скопје. Тоа се дела на странски композитори, реализирани од страна на 2 (два) режисера и диригента.

5.3.2.2. Стилот и естетиката на костимографијата на Ванда Павелиќ-Вајнерт

Ванда Павелиќ-Вајнерт е хрватски костимограф кој работи како гостин на две костимски решенија за *Операта при Македонски народен театар*, Скопје: *Боеми* и *Орфеј и Евридика*. Костимографијата за операта *Боеми* е пренесена костимографија, односно е изработена според нацрти на костими за истата опера, која таа ја работи во Загреб претходната година. Анализирајќи го стилот во двете опери, и споредувајќи го со некои костимографии работени во хрватските театри, Павелиќ-Вајнерт се *специјализира* на опери со голем број на вокални исполнители и статисти, со што се определува за создавање на големи спектакли на сцената. Костимското опремување го остварува со креирање на индивидуални костими изработени и третирани во уметнички реализам. Тие му служат на либретото и го илустрираат временско-просторниот контекст. Имено, познавајќи ја стилската формација и естетската насока на случување на либретото, таа *нуди* нагласена препознатлива историска обоеност. Во секој костим сублимира единство на театарност, ликовни и пластични вредности и репрезентативен реализам, притоа создавајќи сопствен автентичен печат. Костимите се изработени на тој начин што проникнуваат еден во друг и на сцената манифестираат ликовна координативност и хомогеност.

5.3.3. Ана Петрова

Ана Петрова е еден од авторите кој ги поставуваат темелите на македонската театарска костимографија. Во споредба со истражените автори, таа остварува најмал творечки опус за најкраток временски период – од 1951 до 1955 година. Во овој период таа ги реализира најголемиот број на костимографии за поставените претстави во *Македонски народен театар*, Скопје, со што придонесува кон градењето на естетиката на театарот.

5.3.3.1. Претставите на кои работи Ана Петрова низ бројки

Ана Петрова реализира костимографии во македонскиот театар во текот на 5 (пет) години и тоа во периодот од 1951 до 1955 година. Во тој временски период работи во 4 (четири) театарски куќи во Македонија и тоа: *Драма, Опера и Балет при Македонски народен театар*, Скопје; *Театар на народности – Албанска драма*, Скопје; *Театар на народности – Турска драма*, Скопје и *Народен театар „Војдан Чернодрински“*, Прилеп.

Во овој период, реализира костимографии за вкупно 24 (дваесет и четири) театарски претстави, од кои 10 (десет) драмски, 6 (шест) оперски и 8 (осум) балетски претстави. Од нив, 3 (три) се од македонски автори, а 21 (дваесет и една) се работени по текстови на странски автори. За потребите на овие претстави, Ана Петрова соработува со 9 (девет) режисери на драмски и оперски претстави, и со 4 (четири) кореографи на балетски претстави. Најплодна соработка има со режисерот Петре Прличко со кого работи на 3 (три) драмски и 1 (една) оперска престава и со кореографот Александар Доброхотов со кого работи на 4 (четири) балетски претстави.

Во периодот од 1951 до 1955 година, најплодна година за Ана Петрова е 1953 година кога реализира костимографии за 12 (дванаесет) театарски претстави, од кои 5 (пет) се драмски, 2 (две) оперски и 5 (пет) балетски.

5.3.3.2. Стилот и естетиката на костимографијата на Ана Петрова

Стилот на Ана Петрова се движи во доменот на воорамнотежена и мирна естетика која се темели на истакнување на фактичките искази на делото во нивен верен приказ на сцена. Таа ја остварува онаа стварна врска помеѓу драмскиот текст, режијата, времето и просторот, со директно следење на реализмот како основен двигател во креирањето на костимите. Имено, таа не отстапува во назначените фолклористичко, национални, општествени и/или историски фактори во делото и на сцената предава негов реалистичен одраз и традиционална академска форма на костим. Се фокусира на изедначувањето и идентификувањето на стварноста на драмскиот текст со онаа во театарот, односно на сцената преку минифестирање на стварноста на костимот кој го креира.

Во првата половина на педесеттите години во *Македонскиот народен театар* се практикува театар во кој доминира режисерската концепција и се е во негова служба. Во таа насока се придржува и Ана Петрова и слепо ги следи инструкциите на режисерите во облекувањето на актерите и се адаптира на целосната поставка. Несомнено прецизно ги проценува и *отсликува* толкувањето на режисерот, вредноста на драмскиот текст и неговата драатуршка функција, и оди кон јасно, автентично и соодветно истакнување на дејствието и идејата на текстот. Се движи во рамките на тројството – драмски текст, режисер, дејствие на сцена – со што креира костим кој директно ја воспоставува врската помеѓу нив. Костимот доминира на сцената, го привлекува погледот и вниманието и го следи режисерот. Тој е директен, го завзема најголемиот дел од просторот и преку него без поголеми толкувања се гради поврзаноста на сценската слика со делото.

Споредбено анализирани, костимографиите се работени во крут реализам и се миметички варијанти на препознатливи носии и облеки. Изработени се од крути или сјајни материјали, во повеќе слоеви. Во нив, авторот *игра* со боите кои ги користи за акцентирање на идентитетот на ликот и како начин за класифицирање и типизирање на истите. Својата естетика ја гради врз принципот на изедначен стил со кој се постигнува соодветна атмосфера, конструирана како еднообразно профилирање и изразување, и во која провладува сознанието дека индивидуалната авторска костимографијата е во сенка на драмското дејствие и режисерската поставка. Имено, се оди кон градење на визуелно доминантен театар, во кој е

редуцирана моќта на одделните елементи, за сметка на зголемената театарност. Целта на тоа е да постигне следење на претставата спознаена преку текстот на претставата, слушнат од гласот на актерот и виден од декорот на сцената (сценографија и костимографија).

Ана Петрова кон костимот пристапува како кон тродимензионално скулпторско дело кое е обемно во големина, во ткаенина и детална обработка и кое го исполнува сценскиот простор. Едновремено, тој е богат, тежок и накитен, со бројни додатоци и декорации, што прави актерот да биде ставен во втор план. Во таа насока, ваквото надворешното оформување на ликот придонесува кон потенцирање на изразната моќ на целосната визуелна слика на сцената и е во функција на сценската уметност и дејствието, а не во функција на актерот како носител на дејствието. Неизбежен дел од костимите на Ана Петрова е шминката и периките, кој ја дополнуваат комплетната слика на ликот. Во *напротив* на масивна шминка перика и костим се занемарува изразот и мимиката, се елиминира актерот и се нуди *објект* кој миметички го поддржава делото. Актерот станува извршител и слика на ликот во драмата, негов физички одраз на театарската сцена.

Анализирањето на костимографиите на Ана Петрова е направено преку фотографиите од претставите на кои таа работи и, подиректно, преку костимографските скици за истите. Тоа се натуралистички и наивни илустрации во боја (работени во техника на темпера или акварел на хартија), во кои се забележува акцентирањето на тексурите и видот на ткаенина преку потезот на четката. За разлика од скиците за драмските претстави кои се изработени на погруб, односно посистематизиран начин, скиците за костимите наменети за балетските и оперски претстави се поелегантни, со подетални и поголемо внимание посветено на самата обработка на костимот.

5. 3. 4. Сотир Наумовски

Сотир Наумовски е еден од авторите со најголем број на реализирани костимографии во македонската театарска продукција. Кариерата ја остварува во *Народен театар*, Битола, каде е вработен од 1945 година (најпрво како кројач, а подоцна и како костимограф) до 1986 година (до пензионирањето), и е автор на речиси сите костимографски решенија за поставените драмски претстави во овој

театар во тој период. Наумовски уште од првите решенија и со следната, односно целокупна своја естетика, учествува во создавањето на вкупната костимографска, визуелна и творечка естетика на овој театар, при што се констатира дека „... историјата на костимографската дејност во битолскиот Народен театар е, всушност, историја на овој наш истакнат костимограф“. (Ивановски, 2004: 169)

5. 3. 4. 1. Претставите на кои работи Сотир Наумовски низ бројки

Сотир Наумовски работи и реализира гостувања во вкупно 3 (три) театарски куќи: *Народен театар*, Битола; *Народен театар „Војдан Чернодрински“*, Прилеп, и *Народен театар*, Штип.

Во периодот од 1950 до 1985 година, Наумовски реализира костимографии за вкупно 226 (двеста дваесет и шест) драмски претстави. Од нив, 33 (триесет и три) се работени по македонски, а 193 (сто деведесет и три) по текстови на странски автори. За потребите на претставите, Наумовски соработува со 46 (четриесет и шест) режисери. Најплодна година му е 1960 во која реализира костимографии за 12 (дванаесет) драмски претстави. Најдолга/најбројна соработка остварува со режисерот Душан Наумовски со кој работи на дури 34 (триесет и четири) претстави.

5. 3. 4. 2. Стилот и естетиката на костимографијата на Сотир Наумовски

Сотир Наумовски е од ретките визуелни автори кој целиот свој костимографски век го поминува на еден театар, *Народен театар*, Битола, во кој создава опус од 218 (двеста и осумнаесет) костимографски решенија. Врз костимографската имагинација и постојаност на Сотир Наумовски, низ овој агол, се согледува и репертоарот на *Народен театар*, Битола, сметајќи на неговата естетика и развојот со која се препознава репертоарска костимографска компонента на овој театар..

Естетиката на Наумовски се движи во рамките на студиозен приод во откривањето на суштината на драмскиот текст со цел создавање на вистинска атмосфера. Тоа подразбира следење на строгата реалистичка школа и стил со прецизно градење на ликовите и изграден став за границите на костимографијата.

Анализирано единствено низ фотографиите од претставите на кои работи (како дел од посредните извори за реконструкција), Наумовски низ костимските решенија, од една страна, го употребува и нагласува идентитетот на субјектот на драмата, при што се сосредоточува на неговото присуство, моќ и карактеристичност, а од друга страна, ја истакнува современата интерпретација на минатото и посредува помеѓу барањето на современиот гледач, новите текови во театарот, актуелните случувања и современи текови во модата, културата и уметноста. Добро ги познава материјалите/ткаенините, го знае системот како да се искројат, како да се соединат и како на костимот да му се даде линија. Има и префинето чувство за спој на боите.

Имајќи го во предвид обемот на реализирани дела на годишно ниво, авторот ретко експериментира со дадените знаци и стил на делото и ретко кога се оддалечува од неговата структура. Стилот на Наумовски може да се разгледува во два различни периоди, во кои како појдовна точка ја има референтната функција на *директен приказ на стварноста* и индиректно реинтерпретирање и восприемање на истата, при што костимографијата ја има функцијата на индикатор на дејствието.

Во првиот период авторот ја пренесува низ костимот постапката и концепцијата на режисерските поетика кои доминираат во тој период и ја прикажува стварноста во делата онаква каква што е. Наумовски се придржува до знаењето дека уметничкото дело ја *подражава/имитира* природата и затоа и инсистира на таков третман на костимографијата. Создава костими според драмската предлошка и тие директно ја следат реалистичната постапка, остварува материјализација на драмскиот текст и станува комплементарен дел на режијата. Актерите носат конвенционални (типизирани) костими на назначената епоха, територијална сместеност и општествена припадност, во рамките на униформирани костими за одредени професии и лесно препознатливи и однапред познати костими за ликовите на кои тие им се наменети. Ова ги покажува авторовите познавања на историските и национални облеки и носии, ги спроведува на ист начин и од нив прави сценски костими. Костимите се обработени според назначените кроеви, најчесто слоевити и декорирани со детали, изработени во разновидни материјали со соодветна боја и нијанси, со голем број на набори, волуменозност и лелеавост. Поради тоа, актерот *декориран и накитен*, на сцената делува како кукла/марионета која говори текст. Наумовски од нив создава елементи или објекти на претставата преку кои се раскажува одредено дејствие и кои служат единствено како декор на претставата.

Во крајот на шеесеттите години се забележува промена во начинот на изработка на костимографијата и начинот на третирање на историјата и современото. Сега авторот покажува дека во театарската костимографија не постојат разграничувања на стилските и доследно визуелно прикажување на стварноста. Со одредени модификации и деконструирање на облеката прави исчекорот од стварноста која и натаму е лесно препознатлива, согледлива и визуелно и стилски адекватна. Тоа резултира со невозможност на одвојување на минатото и сегашноста, просторот и времето од едно комплетно костимографско решение и глобализација на секое од нив. Во секое од овие решенија, со акцент на оние во карактеристичен историско-географски-традиционален манир, ја пренесуваат на сцена потребната врска помеѓу минатото и сегашноста.

Иако во костимографскиот опус на Наумовски има и примери во кои тој речиси буквално применува елементи со историско-традиционален пристап, главна карактеристика на неговата остварена костимографска дејност е токму тоа осовременување на класичниот и историски костим. Во таа условно кажано стилска мешавина, се соединуваат два фактора кои директно влијаат на поставката на една претстава. Првиот се однесува на експлицитното толкување на минатото и кореспонденција на конкретното дејствие и она на сцената, а вториот на *читање* на делото *денес* и негова транскрипција и консумирање во современи услови. Временскиот распон кој се создава меѓу временскиот контекст во делото и поставувањето на делото на сцена, *денес* е предадена преку таа нагласена или суптилно назначена наративност во детаљ и современа/трендовска рецептивност и обработка. *Исчезнува* ситната обработка, слоевитоста и волуменозноста, а костимот станува едноставен во линијата, со детали сведени на минимум, чисти по форма, со рамен крој, а сепак, со историска точност, автентичност и препознатливост и симболичното претставување на локалното и националното. Наумовски традиционалните, националните и типичните костими ги трансформира и преработува како костими кои се од сега и тука, адаптирани на современото и модата која е актуелна во тоа време. Станува збор за нова современа, прочистена и стилизирана креација на костим, во која единствено преку ситни детали, додатоци, нашивања или ситни декорации, се создава спецификата на атмосферата, духот и времето во претставата.

5. 3. 5. Рада Петрова-Малкиќ

Рада Петрова-Малкиќ е истакнат автор во доменот на македонската театарска костимографија, со изградено чувство за креација и изразен професионален однос кон работата. Нејзината дејност како костимограф е разновидна, со оглед на фактот дека работела како костимограф за театар, телевизија и филм. На театарската костимографија и е посветена речиси педесет години, време во кое таа постојано истражува и се усовршува. На костимографскиот дел од претставите соработува/работи во речиси сите театарски куќи во Македонија. Има остварен опус и во претстави вон Македонија. Таа е творец со најплоден авторски опус и прв школуван костимограф во Македонија. Нејзината постојана ангажираност/работа и овозможува да го усовршува стилот кој е спој на истенчен естетски вкус, творечка креативност и одмерено и однегувано стручно ниво на работа.

5. 3. 5. 1. Претставите на кои работи Рада Петрова-Малкиќ низ бројки

Рада Петрова-Малкиќ првата костимографија ја реализира во 1953 година. Во оваа студија се истражува нејзината творечка дејност до 1985 година, односно во текот на 22 (дваесет и две) години. Во тој временски период работи во 9 (девет) театарски куќи во Македонија, односно реализира костимографски решенија во 11 (единаесет) ансамбли: во *Драмата, Операта и Балетот при Македонски народен театар*, Скопје; *Драмски театар*, Скопје; *Театар на народности*, Скопје, во *Албанска драма и Турска драма; Народен театар „Јордан Хаџи Константинов–Цинот“*, Велес; *Народен театар*, Штип; *Народен театар „Војдан Чернодрински“*, Прилеп; *Народен театар*, Кочани, и *Народен театар*, Куманово, како и во 1 (еден) алтернативен театар: *Естрада '59*, Скопје.

Во овој период реализира костимографии за вкупно 245 (двеста четриесет и пет) претстави, од кои 196 (сто деведесет и шест) се драмски, 20 (двесет) се оперски и 29 (дваесет и девет) се балетски. Од нив 49 (четриесет и девет) се работени по дела од македонски автори, а 196 (сто деведесет и шест) по дела на странски автори. За потребите на овие претстави, Рада Петрова–Малкиќ соработува со 58 (педесет и осум) режисери на драмски и оперски и 13 (тринаесет) кореографи на балетски

претстави. Најплодна соработка остварува со режисерите Тодорка Зафирова-Кондовска и Бранко Ставрев, со кои работи по 18 (осумнаесет) драмски претстави.

Во периодот од 1953 година до 1985 година, Рада Петрова-Малкиќ најмногу костимографски решенија создала во 1965 година. Во таа година реализирала костимографии за 21 (дваесет и една) претстава, од кои 15 (петнаесет) се драмски, 2 (две) оперски и 4 (четири) балетски.

5. 3. 5. 2. Стилот и естетиката на костимографијата на Рада Петрова-Малкиќ

Рада Петрова-Малкиќ дипломира костимографија и сценографија на Академијата за применети уметности во Загреб, Хрватска. Професионалната кариера како дипломиран костимограф ја започнува во 1954 година, на сцената на *Хрватско народно казалиште*, Загреб. Знаењето и искуството кое го понесува од образованието во Загреб, значајно го подига, во македонскиот театар, нивото на третман и примена на костимографијата во претставата. Пред нејзиното појавување во театарот – како образован костимограф – костимографијата главно се третира како придружен елемент кој е поддржувач на дејствието.

Присуството/работата и реализациите на костимографските решенија на Петрова-Малкиќ во македонската театарска продукција го означуваат новиот начин/стил на размислување, работа и место на костимот во севкупноста на театарскиот чин. Паралелно го создава и своето место во драмската/оперската/балетската претстава, како битен авторски елемент/алка во системот на создавањето на новото сценско дело.

Уште со првите авторски дела, во средината на педесеттите години, значително го менува третманот на костимографијата во реализацијата на претставата, при што постапно започнува да се применува европскиот и светски третман на костимографијата како исклучително важен и интегрален дел од создавањето на театарскиот чин, како театарска сфера која бара нагласен творечки дух, истражување и доследност во креирањето и изработката на костимот. Со тоа постепено се дефинираат суштината и моќта на размислувањата и реализациите на Петрова-Малкиќ, внесени преку новите и авангардни елементи и вредности, а со тоа и нејзиното место во театарот. Некои од нејзините реализирани костимографии се со елементи што ги карактеризираат како комплетно уметничко дело околу кое се

случува претставата, а некои стануваат своевидни носители на дејствието во претставата во која се применети.

Низ реализираните костимографски решенија Петрова-Малкиќ создава целина во која секое парче облека е точно одредно и сместено/поставено каде што во секој случај му е местото. Не применува *спектакли*, накитени и докрај раскошни костими со непотребни декорации, додатоци или вишок на облека. Практично, секој нејзин костим претставува суштина и хетерогено дело кое индиректно навлегува во коренот на суштината на ликот, карактерот/времето во драмата, операта или балетското либрето. Тоа е резултат на нејзината анализа на одредената епоха/време во кое е сместено дејствието, но и истражување низ сопствената имагинација и стремеж за пронаоѓање на нови изразни средства, нијанси и идеи. Она што во секој костим се забележува е, како што самата Петрова-Малкиќ го дефинира, „нова сценска надворешност“ или „нова креација ... вистинита, провокативна и точно сместена во она што се создава.“ (Лилјана Мазова, *Реминенсценција на естетската визија*, 1997, во ракопис) Костимот, од една страна, е медиум преку кој секојдневниот живот станува сцена и објект на постојано визуелно трансформирање, а, од друга страна, *дом* во кој и ликовите и актерите го наоѓаат своето место и медиум преку кој се проектира стварноста. Оттука, може да се каже дека костимите кои ги создава Петрова-Малкиќ ја проектираат естетизацијата на секојдневниот живот и претставуваат учебник во кој може да се *прочита* историјата, социологијата, психологијата, филозофијата, сензибилитетот, модата и начинот на живот на сите класи и сталежи на народите за кои се однесува делото.

Покрај обликувањето на костимографската целина во една претстава, најважното за Петрова-Малкиќ е координација на сите костими заедно, односно создавање на мноштво на визуелно моќни решенија воспоставени врз одреден елемент или начин на изработка. Во зависност од претставата, костимите во неа содржат нишка која е заедничка и која ја определува целосната визуелна креација. Дезенот, текстурата или севкупната слика која се емитува преку костимот е важен сегмент врз кој се темелат нејзините костимски решенија. Аналитичко проучување и синхронизација на атмосферата во делото/либретото, концептот на режисерот и духот на одреденото време, ги канализира преку користењето или доминацијата на еден сегмент во кој се вклопени сите нишки кои го прават делото.

Интерпретирањето на минатото и традицијата преточени во сценски костим е длабоко вградено во овој автор и секое негово навраќање претставува за неа потврда за вредностите на еден народ, епоха или историски период. Без разлика дали станува збор за историска костимографија од македонско или светско национално подрачје, костимографските остварувања на Петрова-Малкиќ зборуваат во прилог на наклонетоста на авторот кон националните и историски содржини. Во таа смисла, преку парчето ткаенина, авторот раскажува за одредената историја, нечија приказна или случување, и интегрално ја осмислува националната специфика и уметничка карактеристика. Тоа не мора да значи и секогаш користење на етнографски или национални знаци или симболи. Голем дел од реализациите, линијата и силуетата на костимот или одредените карактеристични додатоци или декорации, всушност, потсетуваат или го прават костимот да биде препознатлив за одредениот период. Тоа не е негово буквално пренесување, туку процес на преработка и ресоздавање на облеката. Во тоа е содржана не само голема истражувачка работа, туку и уверливост во креацијата и несомнена фантазија.

Следејќи го опусот на Петрова-Малкиќ евидентен е нејзиниот афинитет и склоност кон разработката и осмислувањето на костимографиите работени според дела од македонската драматургија. Бројката од 49 (четриесет и девет) претстави, зборува за интересот за разработка на богатата фолклорна традиција, но и подалечна и поблиска историја преточена преку знаци, народни елементи, везови и национални симболи од различни делови на Македонија. Во овие решенија се согледува вниманието на Петрова-Малкиќ во/за негувањето на традицијата, од нив таа црпи инспирација и преку нив успева да создаде сопствен и самостоен стил. Тоа е создавање на типски и декоративни одлики кои нашле одраз токму во изминатите епохи и наметнување на современиот гледач преку доближување на историјата и минатото до современата мода. Тие се мошне ефектни и, според Петрова-Малкиќ, тие се „докрај наши, тогаш кога во тој сценски универзум, сите елементи, од текстот до играта, сцената и костимот, ќе бидат одраз на националното.“ (Лилјана Мазова, *Реминенсценција на естетската визија*, 1997, во ракопис)

Наспроти историцизмот и националното, доминантни по изразот и начинот на изработка, се костимографските остварувања за претставите работени според драмите на 20. век. Современоста на драмите, на одреден начин, е пренесена како целина на машките и женски модели облека, инспирирани од модата од крајот на

триесеттите, четриесеттите, педесеттите и шеесеттите години. Строгата линија во кројот, силуетата која го следи обликот на телата на актерите и модните стилови кои надоаѓаат секојдневно, се главна карактеристика на тие сценски костими. Префинетата стилизација на периодот, делумната гламурозност и сосредоточеност на актуелните теми кои се обработуваат, го инспирираат овој костимограф на создавање *уметнички дела* со кои се постигнува елегантност на/кај актерите, а со тоа и на целата визуелна слика на сцената; широк дијапазон на распложенија, желби и мисли; строг реалистичен дијаграм; и моралната не/чистина.

Анализата на костимографијата на Рада Петрова-Малкиќ е работена врз основа на костимографските скици за претставите на кои таа работи, споредени и дополнети со фотографиите од истите претстави. Илустрациите најчесто се изработени во боја, во техника на темперни и/или водени бои на дебела хартија или картон, во кои се назначени некои од основните знаци за костимот: името на ликот и/или актерот кому му е наменет; информација за тоа дали е превземен целосно или делумно од фондусот на театарот, односно што се шие; парче ткаенина/ткаенини и/или хроматска градација на употребените бои на ткаенини во нијанси, доколку истите треба да се обојат. Изработени се со големо техничко познавање за кроевите, со акцентирање на текстурата на ткаенината и со високо чувство за естетското и визуелното. Илустрациите се карактеризираат со безвременска експресија на стил, елеганција и софистицираност, сулуејтата е издолжена, елегантна, со доза на гламур и карактеристично сенчење и врамување на истата, со цел да се истакне фигурата на телото. Исцртани е со сигурна и мирна линија на раката и потез на четката, со внимание посветено на сите детали и додатоци кои го прават костимот целосен. Мошне забележителна е вештината на Рада Петрова-Малкиќ во детектирањето на суштината на ликовите, нивниот карактерно-психолошкиот елемент и индивидуалните карактеристики на актерот на кој костимот му е наменет, во поглед на гестикулација, гримаса, мимика, држење и структура на облека.

5. 3. 6. Јелена Патрновиќ

Јелена Патрновиќ е автор кој во текот на својата творечка работа паралелно работи во драмската, оперската и балетската продукција. Остварува опус во кој се

забележува слобода во креацијата и изразот, неисцрпна инспирација од историјата на костимот, познавање на современата мода и технологијата и начините на изработка.

5.3.6.1. Претставите на кои работи Јелена Патрногиќ низ бројки

Јелена Патрногиќ првата костимографија во македонски професионален театар ја реализира во 1960 година. Во оваа студија се истражува нејзината творечка дејност до 1985 година, односно во текот на 15 (петнаесет) години. Во тој временски период работи во 6 (шест) театарски куќи во Македонија и тоа: *Драмата, Операта и Балетот при Македонски народен театар*, Скопје; *Драмски театар*, Скопје; *Театар на народности – Албанска драма*, Скопје; *Театар на народности – Турска драма*, Скопје; *Народен театар*, Битола и *Народен театар „Војдан Чернодрински“*, Прилеп.

Во овој период, реализира костимографии за вкупно 110 (сто и десет) театарски претстави, од кои 56 (педесет и шест) драмски, 32 (триесет и две) оперски и 22 (дваесет и две) балетски претстави. Од нив, 21 (дваесет и една) се од македонски автори, а 89 (осумдесет и девет) се работени по текстови на странски автори. За потребите на овие претстави, Патрногиќ соработува со 31 (триесет и еден) режисер на драмски и оперски претстави, и 10 (десет) кореографи на балетски претстави. Најактивна соработка има со режисерот Васил Ќортошев со кого работи на 13 (тринаесет) драмски претстави.

Во периодот од 1960 година до 1985 година, најплодни години за Јелена Патрногиќ се 1971 година (кога реализира костимографии за 9 (девет) театарски претстави, од кои 2 (две) се драмски, 3 (три) оперски и 4 (четири) балетски) и 1973 година (кога, исто така, реализира костимографии за 9 (девет) театарски претстави, од кои 6 (шест) се драмски, 2 (две) оперски и 1 (една) балетска). Во 1979 година, Патрногиќ нема реализирано ниту една костимографија.

5. 3. 6. 2. Стилот и естетиката на костимографијата на Јелена Патрногиќ

Јелена Патрногиќ е автор кој започнува да работи во македонскиот театар во период кога сè повеќе се прифаќаат модерните стилови во уметноста и истите се

применуваат во дизајнот, а следствено на тоа и во костимографијата. Костимите кои таа ги реализира се чисти и строги форми кои ја следат линијата на телото на актерот/танчерот, со внимателно одбрани и само назначени детали. Имено, таа тргнува од сознанието дека модернизмот е начин за *ослободување и прочистување* од непотребното и декоративното, и пристапува кон негово аплицирање на театарската сцена. Тоа го прави овој костимограф носител на модерните пристапи и концепти во македонската театарска костимографија, во насока на начинот на кој го третира костимот и што сака со него да оствари/покаже. За Патрногиќ, костимот претставува медиум кој толкува и раскажува, на апстрактен и симболички начин. Тој е строг и едноставен, во линија со телото на актерот, *обоен* во неутрална боја. Во секој дел на дадениот костим се вметнати најелементарните и најпотребни форми и елементи, кои со својата едноставност имплицираат и емитираат скриени значења и симболи. Тоа не го прави костимот медиум кој *крие* или треба дополнително да се толкува, чита или објаснува, но медиум кој во својата суштина и структура на симболички и мета јазик доловува идеја, концепт и размислување. Тој е осовремен до неговата основна структура, а експресивен во изразот.

Најчесто употребува дозирано конципирани и внимателно одбрани костими, кои не секогаш се дизајнирани и осмислени за дадената претстава. Она што ги прави костимите својствени за таа претстава е врската која ја остваруваат со сите чинители/сегменти на театарската претстава, а најмногу со сценографијата. Патрногиќ е во постојана комуникација со сценографот со цел создавање на хомогена и складно конципирана сцена и визуелна слика, во која, едновременно, и сценографијата е самостојно сценско уметничко дело и костимот е уметност сама за себе. *Уметноста* на Патрногиќ е и во умешноста да добие нов костим од веќе искористени костими од фондусот на театарот, а истиот, на сцена, да изгледа моќно, скапо и впечатливо.

Патрногиќ, со користењето на ваков тип на костим, му овозможува на актерот слободно да се движи на сцената, без никакви ограничувања и стеги околу него и да ја покаже својата актерска игра и говор. Како костимограф, стегнува голема почит кај актерите со фактот дека во осмислувањето и реализирањето на костимографијата, таа создава костими за актерот и ликовите во целост, без разлика на големината на улогата или важноста на ликот. За неа театарскиот костимот е костим за актерот и ликот, а не за главниот или носечки лик.

Додека во драмските претстави костимот е медиум во кој ги имплементира модернизмот, реалноста, симболиката и психологијата, костимите кои ги реализира за балетските претстави имаат поинаков пристап и концепција. Бидејќи балетот е уметност на игра, во кој телото ја има главната улога, и тука Патрногиќ го применува третманот и принципот на осмислување на минимален/едноставен костим, кој не го оптоварува телото на танчерот. Неговата функција и задача, според костимографијата која ја создава, е, на сцената, да создадат свет на илузија, свет на фантазија, нереален свет: свет создаден од разновидни дезени, светли нијанси на бои, и елегантни класични балетски костими.

Модерната линија, едноставноста и елегантноста на костимите на Јелена Патрногиќ се карактеристика и за нејзините костимографски скици. Без разлика дали станува збор за скици за драмските или балетските претстави, тие се нацртани со леснотија, сигурен потез на раката, со издолжена и стилизирана силуета на телото и избобилуваат со внимателно одбрани и насликани детали и дезени.

5. 3. 7. Ѓорѓи Здравев

Ѓорѓи Здравев е костимограф чии основни естетски параметри во костимографијата се темелат на идентитетот, културата и фолклорот, како компоненти кои ги потврдуваат вредностите и квалитетите на драмското дејствие. Неговиот ангажман во Институтот за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје, како истражувач на текстилната орнаментика, и на Институтот по географија при Природно-математичкиот факултет, Скопје, како професор по етнологија, ќе придонесе кон градење на високо квалитетни костимографии за претстави работени според делата на македонската автори.

5. 3. 7. 1. Претставите на кои работи Ѓорѓи Здравев низ бројки

Ѓорѓи Здравев првата костимографија во професионален театар ја реализира во 1967 година. До 1985 година тој работи во 6 (шест) театарски куќи во Македонија и тоа: *Драмата при Македонски народен театар*, Скопје; *Драмски театар*, Скопје; *Народен театар*, Битола; *Народен театар*, Штип; *Народен театар*, Куманово,

Народен театар „Војран Чернодрински“, Прилеп и 1 (една) во алтернативен театар: оној во рамките на Младински културен центар, Скопје.

Во овој период, Здравев реализира костимографии за вкупно 38 (триесет и осум) драмски претстави. Од нив 14 (четринаесет) се работени по текстови од македонски автори, а 24 (дваесет и четири) од странски автори. За потребите на овие претстави, Здравев соработува со 19 (деветнаесет) режисери, а најплодна соработка има со режисерот Ѓорѓи Трајанов со кого работи на 7 (седум) драмски претстави.

Во периодот од 1967 година до 1985 година, најплодни години за Ѓорѓи Здравев се 1974 и 1981 година кога реализира костимографии за 5 (пет) претстави. Во 1969, 1970, 1972 и 1983 година, Здравев нема реализирано ниту една костимографија.

5. 3. 7. 2. Стилот и естетиката на костимографијата на Ѓорѓи Здравев

Ѓорѓи Здравев, во македонската театарска костимографија, го зазема местото на проследувач, интерпретатор и толкувач на традиционалното. Компонентите од кои е составена неговата естетика се карактеризираат со дефинирање на специфичните структури на традиционалното и духовното, видливи на различни начини во секоја претстава на која работи. Аналогно на тоа, се *специјализира* на костимографии во кои се обработуваат националните и/или историски вредности, и во кои може да го покаже својот широк дијапазон на знаење и умење. Постојано *црпи* од европското и светско културно наследство за да ги прикаже спецификите и елементите кои го карактеризираат делото, и на тој начин да го предаде на сцената. Имено, преку костимот, тој го осмислува и вреднува карактерот и идентитетот на ликовите, а ликовно и обликовно го определува според неговото потекло и припадност. Користи силна боја, природни материјали, и изобилство на детали и текстури, за да може, со вештината и аналитичноста во пристапот кои ги поседува, да се доближи до егзистенцијалните корени на делото.

Здравев, во секое дело на кое работи, ги бара причинско-последичните врски кои го определуваат ликот и ги трансформира во костимски објекти каде клучните параметри за нивно материјализирање ги наоѓа во театарално и обредно. Тоа е онаа форма во која се генерирани материјалните и духовни верувања, и оние симболички системи кои на сцената комуницираат од различни аспекти. Костимот не е само

парче облека, но тродимезионален и скулпторски објект кој доминира со својата „ликовна димензија“ кон која Здравев тежнее, и на сцената емитира уметност во поширока смисла на зборот. (Лужина, 1998: 206) Костимот го третира и како конструкција во која актерот *живее* на сцената, но и како сценографски реквизит кој сложената структура на театарската сцена ја сведува на едноставен знак или симбол. Со формата која ја добива и појава на актерот на сцената облечен во тој костим, авторот симболизира и алудира на сите оние вредносни системи кои ги поседува ликот и народ на кој тој лик му припаѓа. Во секој костим што го реализира користи симболи за потенцирање на суштината, а, едновременно, предава костим кој е реален и единствено можно решение, преку кое ќе кулминираат и актерот и ликот кој тој го толкува. Се сосредоточува на неговото потекло, но алудира и на драматичните и експресивни елементи на неговиот карактер. Тоа го прави со цел прикажување и на надворешните и на внатрешните пориви, произлезени од конзервативните, социјалните, наследните или психички мотиви и наследства.

Здравев реализира голем опус на костимографски решенија во кои ги вреднува наведените културни и уметнички вредности и прикажува експлицитно и богато знаење за традицијата и фолклорот, не само на локалните култури и региони, но и на глобалните културни заедници. Тоа се согледува, преку фотографиите од претставите на кои работи, но и преку костимографските скици кои ги изработува. Тоа се силни и комплексни експреси во боја, со динамичен и брз потез на четката со цел *сликање* на сите оние карактеристики кои ги поседува костимот: текстурата, формата и материјалот. Во нив е забележлив, од една страна, темпераментот, а од друга страна, меланхоличноста, строгоста и духовноста, кои ги поседуваат ликовите кои ги носат неговите костими.

5. 3.8. Елена Дончева

Елена Дончева (1942) е една од најактивните костимографи во Македонија, со активна творечка дејност подолга од 45 години. Како костимограф работи од крајот на шеесетите години на 20. век до денес, за драмски, оперски и балетски претстави, како и за филмови, телевизиски емисии и ТВ драми. Од 1977 до 2001 година работи како костимограф во *Македонски народен театар*, Скопје. Последното нејзино

остварување е она за претставата *Архелаос, или Еврипид се враќа на Балканот*, во продукција на *Драмски театар*, Скопје (2012) и во режија на Владо Цветановски.

5.3.8.1. Претставите на кои работи Елена Дончева низ бројки

Првата костимографија во професионален театар Елена Дончева ја реализира во 1967 година. Во оваа студија се истражува нејзината творечка дејност до 1985 година, односно во текот на 18 години. Во тој временски период работи во 7 (седум) театарски куќи во Македонија: *Драмата, Операта и Балетот при Македонски народен театар*, Скопје; *Драмски театар*, Скопје; *Театар на народности – Албанска драма*, Скопје; *Театар на народности – Турска драма*, Скопје; *Народен театар*, Битола; *Народен театар*, Штип, *Народен театар*, Куманово, и 1 (една) во алтернативен театар, во *Театарската работилница при Филозофскиот факултет*, Скопје.

Во овој период реализира костимографии за вкупно 69 (шеесет и девет) театарски претстави, од кои 51 (педесет и една) драмски, 11 (единаесет) оперски и 7 (седум) балетски претстави. Од нив 32 (триесет и две) се од македонски автори, а 37 (триесет и седум) се работени по текстови на странски автори. За потребите на овие претстави Дончева соработува со 27 (дваесет и седум) режисери на драмски, 6 (шест) режисери на оперски и 8 (осум) кореографи на балетски претстави. Најголема соработка има со режисерот Владимир Милчин со кого работи на 8 (осум) драмски претстави.

Во периодот од 1967 година до 1985 година, најплодна година за Елена Дончева е 1979 година кога реализира костимографии за 9 (девет) театарски претстави, од кои 7 (седум) се драмски и 2 (две) балетски. Во 1971 и 1972 година, Дончева нема реализирано ниту една костимографија.

5. 3. 8. 2. Стилот и естетиката на костимографијата на Елена Дончева

Во списанието *Современост*, бр. 1 од 1981 година, во текстот под наслов *Костимографот како уметник*, проф. д-р Кирил Темков ќе истакне дека „костимите на Елена Дончева, кои се изработени во еден широк спектар на стилови и карактерности, овозможува да се согледа исклучителното уметничко значење и

знаење на овој костимограф. Тие го освоиа светот на уметноста, затоа што ... се уметнички објект.“ Имено, костимите на Дончева се истакнуваат со елементи на уметничка креација и ненаметливост, како резултат на грамадно собраното и аплицирано знаење и постојан опит во истражувањето, а во претставата се вклопуваат, пред сè, со својата функционалност. Нивната креација е вткаена во секој сегмент на дејствието/текстот, поддржувајќи ја секоја ситуација, атмосфера и случка на сцената. Во секое парче облека, без разлика дали станува збор за машки или женски костим, се забележува авторовото истражување и контекстот во кој треба да бидат сместени ликовите, за потоа систематски и детално да искреира автентични костими. Нејзините идеи и решенија се модерни варијанти на костими од некое друго време и контекст, систематски искреирани и педантно и посветено изанализирани. Дончева ја воспоставува историската врска потребна за текот на дејствието, и во секој костим се вчитува времето во кое се создадени, односно даденото време во кое е создадена таа претстава, опера или балет, онака како што таа го замислила и онака како што треба да му стои на оној на кој му е наменет. Истовремено, тоа е и костим кој е дел од сценската приказна што публиката треба да ја види.

Костимот на Дончева ја има референтната, карактерно-психолошка и сценско-драматуршка функција. Тој директно говори за дејствието во претставата, при што му овозможува на секој гледач да ги согледа и восприеми сите чувства, ставови и гестови. Уште во првите костимографии доминантен е природот и начинот на третирање и поставување на костимите карактеристичен за втората половина на 19. век – Реализмот. Во овој период костимите, сценографските елементи и реквизити се основниот елемент на театарската претстава и претставуваат „поединечни елементи, но пред сè се ставени во служба на актерот и неговата способност да го оживее ликот, затоа што театарската уметност е уметност на актерот“. (Molinari, 19: 286) Во тој правец се движи и пристапот на Дончева и нејзиното согледување на функцијата на костимот во театарската претстава: костимот му служи на актерот и е дел од него, неговиот лик и карактер. Костимот не е помошен декоративен инструмент на актерот во кој тој е само облечена кукла, туку облека која е носена и условена од актерот. Актерот во претставите работени во костимографија на Елена Дончева е слободно/комотно облечен човек кој се движи на сцената, игра одредена улога и *искажува* мисли, емоции и ставови. Во него,

актерот се трансформира во ликот кој го толкува и започнува да го живее неговиот вистински живот, или како да постои како тој. Тоа покажува дека Дончева ја почитува задачата и функцијата на актерот, и со цел да му овозможи целосен и вистински сценски живот, истражува во минатото, материјалот, формата и бојата. Поради тоа, функцијата на костимот ја сфаќа како театарска уметност, а не како ликовно-обликовна форма. Таа е свесна дека костимот не е самостојно уметничко дело, туку практично решение условено од актерот кој го носи и одредено од улогата на која му е наменет. Костимите на Елена Дончева претставуваат мали ремек-дела во насока на она што го нудат. Тие не само што го емитираат просторот и времето во делото, туку се и проникливо осмислени, квалитетно изработени, сценски впечатливи ама и ненематливи, и соодветни за претставата на која и се наменети.

Реалистичниот приод во костимографијата го надоградува и со други/нови сознанија. Развивајќи се во овој стил, таа ги користи современите текови во модниот дизајн, стил, техники и текстил, го осовременува костимот и му дава доза на локален *шмек*. Тој останува костим инспириран од времето на кое му е наменет, но со современ минималистички начин на изведба и доработка на деталите. Костимот е сосема осмислен, искреиран и реализиран како дело кое е спој на форма, боја, насоката на авторот на делото и карактерот на ликот на кој му е наменет. Со визуелно чувство за театар, Дончева секој костим го третира одвоено, го преработува и го трансформира во нова визура и естетика. Таа ја применува/истражува идејата дека *визуелната порака* која костимот ја има е една од доминантните алатки во презентацијата на ликот и во комуникацијата со актерот и со публиката. Проследена со добро осмислена и неслучајно одбрана боја и форма која носи признак на нешто познато, создава костими кои информираат, едуцираат и отсликуваат приказна, појава или имиџ и дела кои се паметат. Секој костим е изработен со знаење од областа на историјата на костимографијата и облеката, надополнето со фантазија и инвентивност. Како резултат на тоа, дава знаци на стил или време, и низ симболи овозможува перцепција и восприемање на нештата кои како силни знаци *говорот* и *пренесуваат* информации до публиката.

Со делата реализирани во истражуваниот творечки период, Дончева придонесува кон потребите и целите на театарските претстави. При тоа, таа знае точно да го почувствува стилскиот ритам и замисла на режисерот и на целата

претстава, преку костимот, да и даде адекватен надворешен изглед. Костимите и се склоп на елементи: визуелна хиерархија (истакнување на одреден лик пред другите, одреден дел од костимот), контраст (во однос на употребата на материјалите во една претстава), боја (доминантност на една боја) и облик. Во нивната реализација карактеристично е мноштвото на елементи преземени од едноставната животна препознатливост на времето на кое се однесуваат. Тие се мошне едноставни и современи: облека директно преземена од плакарот на ликовите во претставата – малите луѓе, и се костими кои директно раскажуваат за времето и просторот во кои тие живеат. Во секоја од костимографиите се истакнува одреден детаљ кој го носи главниот елемент во нив, без разлика дали станува збор за цел костим (белиот костим на Пиги во *Среќна Нова 1949*), или одреден детаљ (круната во *Хамлет од Долно Гаштани*).

На тој начин Дончева докажува дека токму едноставниот костим во кој е облечен актерот во ликот што го игра на сцената, станува театарски костим. Показува и дека идејата на авторот од парче облека да создаде театарски костим е тесно поврзана со идејата за креативност, создавање на уметност од едноставни нешта и давање нова функција на секое нешто при негово трансформирање.

6. ЗАКЛУЧОК: ФУНКЦИЈАТА НА КОСТИМОТ ВО МАКЕДОНСКАТА ТЕАТАРСКА ПРОДУКЦИЈА ПОМЕЃУ 1950 И 1985 ГОДИНА.

Оваа дисертација за предмет на истражување ја има **функцијата на костимографијата во македонската театарска продукција помеѓу 1950 и 1985 година**. Со цел да се одговори на ова истражување, беа анализирани повеќе авторски поетски разгледувани паралелно и наизменично преку поставените претстави на репертоарот на театрите во Македонија – првенствено анализирани оние кои се поставени на сцената на *Македонскиот народен театар*, Скопје, и *Драмски театар*, Скопје, во текот на наведениот период. Од целокупниот опус на претстави во македонската театарска практика, беа анализирани однапред селектирани претстави со костимографски решенија кои соодветствуваат на критериумите и спецификите за поинаков и/или нов третман на изведба и употреба на костимот во претставата, и поради тоа што македонската театрологија веќе во дел од нив детектирала нови поинакви пристапи. Истите се селектирани и поради достапноста и сочуваноста на доволен број на извори за реконструкција: фотографии и костимографски скици, кои овозможуваат доволно информации да се даде точна и прецизна анализа. При обработката се консултирани и некои од обработените автори.

Истражувањето е направено на неколку различни нивоа:

- Теорија: поради спецификата на истражувањето, поставена е потенцијалната теорија за костимографијата врз основа на истражувањата во театрологијата, историјата и социологијата на костимот, и развојот на театарот;
- Реконструкција: со обработка на костимите, реконструирани се дел од селектираните театарски претстави;
- Анализа: анализирани се голем број на костимографски решенија врз основа на нивната примена во театарската претстава, формата, кројот и бојата;
- Компарација: направена е компарација и разгледуван е соодносот на костимографијата со сценографијата во селектираната претстава, и односот на режисерот и актерот кон костимот и обратно.

Врз основа на целокупното истражување, може да се констатира дека се провлекуваат неколку факти/резултати кои доведуваат до одговор на прашањето: *каква уметност и каква функција има костимографијата во македонската театарска продукција помеѓу 1950 и 1985 година.*

Костимографијата во македонската театарска продукција се развива веќе седумдесеттина години, период во кој се проследува нејзината историска генеза. Појава на костимографијата е врзана со конституирањето на *Македонски народен театар*, Скопје, во кој и се поставуваат основните развојни и естетски параметри. Во текот на развојот, овој театар сè повеќе ја увидува потребата од костимот во театарската претстава, и вработува костимографи (Мира Глишиќ, Ана Петрова, Рада Петрова-Малкиќ, Јелена Патрногиќ и Елена Дончева) и постојано ангажира нови гости-костимографи во опремувањето на претставите. *Македонски народен театар*, Скопје, својот примат во развојот на костимографијата го има перманентно. Друга театарска институција која го доведува костимот во нова насока и му дава нова функција, е *Драмски театар*, Скопје. Со својата репертоарска и естетска определба, овој театар истражува со визуелното на претставите, во кои костимографијата и сценографијата се многу важен елемент во вкупниот процес на создавање на претставата. Поради тоа, исто како и *Македонскиот народен театар*, и *Драмски театар* постојано ангажира гости-костимографи од различни профили од земјата и странство, кои со своите естетики внесуваат новини во театарот. Останатите театарски институции во Македонија не нудат специфични и карактеристични третмани на костимот, и речиси слепо го следат примерот на театрите во Скопје. Единствено се издвојува *Народниот театар* во Битола, кој го вработува Сотир Наумовски како костимограф и нему му ја доделува задачата за постојано костимографско опремување на претставите од репертоарот. Овој театар ги ангажира и останатите автори како гости-костимографи.

Во македонската театарска продукција се вработуваат школувани костимографи, а како гости-костимографи се ангажираат костимографи, но и ликовни уметници и сценографи кои ги изведуваат и костимографиите за претставите на кои работат. Сите тие носат своја естетика која ја гради целосната визуелна слика.

Во македонската театарска продукција работат мал број на костимографи. Развојот на костимографијата во периодот помеѓу 1950 и 1985 година, пред сè, е условен од естетиката на неколкумина автори кои активно се занимаваат со оваа уметност. Поголем дел од нив активно/континуирано работат во текот на триесетина и четириесетина години за исти институции: Сотир Наумовски работи во *Народниот театар* во Битола вкупно 41 (четриесет и една) година, а во *Македонски народен театар*, Скопје, по 38 (триесет и осум) години работат Јелена Патрногиќ и Елена Дончева, како и Рада Петрова-Малкиќ која за оваа институција работи вкупно 36 (триесет и шест) години. Со својата естетика и творечка креација тие се наметнуваат како комплетни автори чии доминантни поетики одигруваат/демонстрираат клучна улога во целокупниот стил и визуелна слика на театарските институции за кои работат.

Македонската театарска костимографија во периодот помеѓу 1950 и 1985 година поминува низ два значајни периода: реализам и модернизам. Реализмот во костимографијата е датиран во периодот од 1945 до 1958 година, и е проследен со реалистично и сликовито прикажување и илустрирање на драмскиот текст во костим. Костимот претставува придружен елемент на претставата, објективна и доследна опрема; објект без поттекст, поголема авторска индивидуална креација и е работен во рамките на ликовно-уметничките методи. Тоа е периодот во кој работат првите костимографи во Македонија, Ана Петрова и Мира Глишиќ, како и гостите Ванда Павелиќ-Вајнерт и Милица Бабиќ-Јовановиќ/Андриќ. Оваа естетика е условена од реалистичниот начин на поставување на претставите од страна на режисерите, првенствено Димитар Ќостаров, Илија Милчин и Петре Прличко. Вториот период е означен како модернистички, кога се прави исчекор во функцијата на костимот – од костим кој раскажува во костим кој толкува и маркира, костим преку кој се открива, симболизира и доживува. Се карактеризира со експерименти во костимот, и прифаќање и вметнување на модернистичките принципи и стилови на уметност и дизајн. Овој период има две фази: фазата од 1958 до 1962 година, кога се појавуваат првите експерименти во обработката на костимот и костимот станува експресионистички и психолошки; и фазата по 1963 година, кога модернистичкото толкување и обработување на костимот е постојано применлив и костимот е

современ, искарикиран и симбол на дејствието кое се игра. Ваквиот третман и пристап на костимот е применет во претставите режирани од Димитрие Османли, Тодорка Кондова-Зафировска, но и од тогаш новите и млади режисери – Бранко Ставрев, Слободан Унковски и Владимир Милчин.

Според овие констатации може да се заклучи дека развојот на костимографијата во македонската театарска продукција помеѓу 1950 и 1985 година се одвива со мошне брзо темпо/тек. Во тој период театарот, воопшто, добива на значење како уметност која создава. Се создава целосен национален театар и сценска уметност, се отвораат институции и фестивали кои придонесуваат во развојот и афирмацијата на костимографијата како визуелен сегмент: се формираат и отвораат *Факултетот за драмски уметности*, Скопје; *Факултетот за ликовни уметности*, Скопје; се иницира *Македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернотрински“*, Прилеп; се реализираат гостувања на меѓународни театарски фестивали, сценографски и костимографски фестивали, биеналиња, триеналиња и симпозиуми; и се појавуваат голем број на образувани театарски работници со прогресивни идеи, концепти и пристапи – режисери, актери и други уметници кои учествуваат во реализација на театарски/сценски тврби. Ова особено влијае на местото и позицијата на костимографијата во поставувањето на театарската претстава и улогата на костимографот во неа.

Ако во периодот пред 1950 година костимографијата е само придружен елемент на претставата, костимот ликовен предтекст за сместување на драмското дејствие, актерот *закачалка* на костимот, а костимографот – избирач на костим од даден избор од фондусот на театарот, позицијата на костимографијата по 1950 година полака започнува да се менува.

Костимографијата во македонската театарска продукција помеѓу 1950 и 1985 година, најпрво, полака се дислоцира од маргините во процесот при создавање на претставата, а костимографот станува идеен творец на костимското опремување на претставата. Сепак, костимографот сеуште е личност која ги слуша и почитува режисерските замисли и концепти. Поради тоа, костимот сеуште ја има онаа улога на доминантно театарско-практично средство кое треба да илустрира и е

детеримирано, условено и дефинирано од желбите и потребите на режисерот. Актерот сеуште е негов *роб*, без своја слобода и творечки израз.

Костимографијата се развива во уметничко-естетска и изразна форма во почетокот на шеесеттите години, кога добива значење на медиум кој е активно вклучен во целиот процес на создавање. Односно, костимот станува средство кое функционира како рамноправен дел од целокупниот систем составен од драмски текст-режисер-актер-костим-сцена-светло-музика-публика. Се трансформира во сценско-визуелно остварување кое, во одредени случаи, и доминира на сцената и го носи *товарот на претставата*. Сепак, костимот во македонската театарска продукција помеѓу 1950 и 1985 година не прави поголеми отстапки од просторно-временскиот контекст на драмскиот текст, туку покажува тенденција кон изразена визуелна инвентивност во поглед на креација како индивидуален творечки чин/креација и спој на боја, форма, идеја и карактер на лик.

Костимот во македонската театарска продукција помеѓу 1950 и 1985 година во најголем дел е само парче облека која не функционира сама за себе. Меѓутоа, со негово облекување од страна на актерот, костимот станува средство кое му помага во искажувањето, поддржувањето и карактерното обликување на ликот. Тој му овозможува да се движи непречено на сцената и да се чувствува како ликот кој го толкува. Костимографот ја почитува функцијата на актерот на сцената и создава костим кој е лесен и флексибилен, флуиден и приспособлив, неотугив дел од актерот. Костимографот го има во предвид фактот дека актерот е носител на таа претстава и театарот е уметност на актерот, и притоа создава костим кој, пред сè, е знак на претставата, симбол на драмскиот текст и партнер на актерот. Актерот го носи костимот, игра на поставената сценографија, говори текст и реализира/оживува лик.

Костимографот во македонската театарска продукција помеѓу 1950 и 1985 година е свесен и дека театарот е претстава која трае од кревањето до спуштањето на завесата и дека костимографијата е дел од колективниот чин наречен театарска претстава. Тој е негов рамноправен чинител и придонесува со креирање на костимографија со свој идентитет и естетика.

Според начинот на третирање, изработка и обработка, според примената и улогата која ја има кај актерот и режисерот, и според соработката која ја остварува со сценографот во материјализација на драмскиот текст и креирање на визуелна слика на сцената, функцијата на костимографијата во македонската театарска продукција помеѓу 1950 и 1985 година е на позиција на модерен и реалистичен приказ на драмското дејствие, со елементи на спектакуларност и симболика, концептуален во пристапот, експериментален во одделни примери и доследен на својата улога во претставата.

7. БИБЛИОГРАФИЈА

7.1. ТЕОРИЈА

1. Абаџиева, Соња (2000), *Преобрази – модалитети на модерното и современото сликарство*, Скопје: Музеј на современа уметност – Скопје.
2. Алексиев, Александар, (1976), *Основоположници на македонската драмска литература*, Скопје: Култура.
3. Алексиев, Александар, (2001), *Потрага по традиција и континуитет (литературно - историски и театролошки истражувања*, Скопје: Гоце Делчев АД.
4. Аристотел (1990), *За поетиката*, Скопје: Култура.
5. Arto, Antonen (1992), *Pozorište i njegov dvojniki*, Novi Sad: *Prometej*.
6. Auerbach, Erich (1968), *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton: *Princeton University Press*.
7. Bart, Rolan (1971), *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd: *NOLIT*.
8. Bartels, Diane (2002), *Textile art*, London: *Apple Press*.
9. Batušić, Nikola (1991), *Uvod u teatrologiju*, Zagreb: *Grafički Zavod Hrvatske*.
10. Bauer, K. (1997), *Drugi dizajn: Knjiga o složenim problemima dizajna*, Zagreb: *CIP*.
11. Berberović, Milanka (1979), *Istorija kostima*, Beograd.
12. Bergström, Bo (2008), *Essentials of visual communication*, London: *Laurence King Publishing*.
13. Bialostocki, Jan (1986), *Povjest umetnosti i humanističke znanosti*, Novi Sad: *Prometej*.
14. Бичков Виктор (1992), *Естетскиот лик на битието*, Скопје: Табернакул.
15. Brecht, Bertold (1979), *Dijalektika u teatru*, Beograd: *Nolit*
16. Calderin, Jan (2009), *Form, fit and fashion*, USA: *Rockport publishers, Inc.*
17. Culler, Johnatan (1991), *O dekonstrukciji: Teorija i kritika poslije strukturalizma*, Zagreb: *Globus*.
18. Cunningham, Rebecca (2009), *The magic garment, principles of costume design*, Illinois: *Waveland Press, Inc.*
19. Čanković, Spaso. (1986), *Govor odjeće*, Zagreb.
20. Della Volpe, Galvano (1975), *Kritika okusa*, Beograd: *Nolit*
21. Derrida, Jacques (1976), *O gramatologiji*, Sarajevo: *Veselin Masleša*.
22. Drudi, Elisabetta 'Kuky' (2008), *Fabric textures & patterns*, Amsterdam: *The Pepin Press*.
23. Divinjo, Žan (1978), *Socijologija pozorišta / kolektivne senke*, Beograd: *Beogradski izdavačko – grafički zavod*.
24. Додовски, Владимир (1994), *Театарски временлов*, Битола: БИД Мисирков.
25. Dragičević-Šešić, Milica (1992), *Umetnost i alternativa*, Beograd: *Fakultet dramskih umetnosti*.
26. Џепароски, Иван (1998), *Уметничкото дело*, Скопје: Култура, Библиотека *Идеи*.
27. Џепароски, Иван (2003), *Естетика на играта*, Скопје: Култура..
28. Eliot, Tomas Sterns (1963), *Izabrani eseji*, Beograd: *Prosveta*.
29. Fergason, Frensis (1953), *The idea of theater*, New York: *Doubleday and Company Inc.*

30. Ferguson, Frensis (1979), *Pojam pozorišta*, Beograd: NOLIT.
31. Fergauson, George (1989), *Signs and symbols in Christian art*, London: Oxford University Press.
32. Fischer-Lichte, Erika (1992), *The semiotics of theatre*, Indianapolis: Indiana University Press.
33. Финци, Ели (1965), *Више и мање од живота*, Београд: Просвета.
34. Finci, Eli (1978), *Posle predstave: sarena domaća drama na sceni: (1948-1975)*, Novi Sad: Biblioteka Sterijnog pozorišta, Dramaturški spisi.
35. Flaker, Aleksandar (1976), *Stilska formacija*, Zagreb: Liber.
36. Flaker, Aleksandar; Škreb, Zdenko (1964), *Stilovi i razdoblja*, Zagreb: Matica Hrvatska.
37. Focht, Ivan (1972), *Uvod u estetiku*, Sarajevo: Svjetlost.
38. Foretić, Dalibor (1988), *Nova drama: svedočenja o jugoslovenskim dramatikama i njihovim scenskim refleksima, 1972-1988*, Novi Sad: Biblioteka Sterijnog pozorja, Dramaturški spisi.
39. Форцан-Вукелиќ, Љиљана (1987), *Сценски костим од Есхила до Орвела*, Крушевац: Народни музеј Крушевац.
40. Galović, Milan (2001), *Moda zastiranje i otkrivanje*, Zagreb: Jesenski i Turk - Znanost u džebu.
41. Gavela, Branko (1967), *Glumac i kazalište*, Novi Sad: Biblioteka Sterijnog pozorišta, Dramaturški spisi III.
42. Gligorović, Velibor (1977), *Biče pozorišta*, Novi Sad: Biblioteka Sterijnog pozorišta, Dramaturški spisi III.
43. Goldman, Alan (1998), *Realism and Aesthetics*, New York: Oxford.
44. Gombrich E. H. (1982), *The Image & the Eye: Further Studies in the psychology of Pictorial Representation*, New York: Phaidon Press Inc.
45. Grotowski, Jerzy (1968), *Towards a Poor Theatre*, Forlag: Odin Teatrets.
46. Grotowski, Jerzy (1973), *Revno gledaliče*, Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.
47. Gvozđjev, A. A. (1953), *Zapadnoevropsko pozorište na prekretnici XIX i XX vijeka*, Sarajevo: Svjetlost.
48. Hainaux, Rene (1956), *Décor – le décor de theater dans le monde depuis 1935*, Bruxelles: Elsevier.
49. Hainaux, Rene (1973), *Design, stage design throughout world since 1960*, New York: Theatre art books.
50. Harvud, Ronald (1998), *Istorija pozorišta*, Beograd: Clio.
51. Hećimović, Branko (1987), *Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj*, Novi Sad: Biblioteka Sterijnog pozorišta, Dramaturški spisi.
52. Hegedušić, Vlasta (1985), *Kostimografija, scenografija, 1955 - 1985*, Maribor: UMG.
53. Hold, M. (1993), *Stage design and properties*, London: Phaidon Press Limited.
54. Ibersfeld, An (1982), *Čitanje pozorišta*, Beograd: Kultura.
55. Ibersfeld, An (1996), *Ključni termini pozorišne analize*, Beograd: CENPI.
56. Иванов, Благоја (1999), *Поглед од гледалиштето*, Скопје-Мелбурн: Матица македонска.
57. Ivanac, I. (1970), *Najlepši posao na svetu: kako nastaje kazališna pretstava*, Zagreb: Školska knjiga.
58. Иглтон, Тери (1999), *Литературни теории*, Скопје: Тера Магика.
59. Jauss, Hans Robert (1978), *Estetika recepcije*, Beograd: NOLIT.

60. Jones, Sue Jenkyn (2011), *Fashion design*, London: Laurence King Publishers & Central Saint Martins collage of art and design.
61. Јованов, Љупчо (2000), *Архитектура на сценскиот простор*, Скопје: Факултет за драмски уметности.
62. Јовановиќ, Раško V. (1984), *Pozorište i drama*, Beograd: Vuk Karadžić.
63. Јовановић, Зоран Т. (2005), *Народно позориште Краљ Александар I Скопље*, Београд: Матица Српска.
64. Кајзер, Волфганг (1973), *Језичко уметничко дело*, Београд: СКЗ.
65. Костовски, Јован (1973), *Дела и изведби – бележки од театарски претстави*, Скопје: Култура.
66. Kralj, Vladimir (1966), *Uvod u dramaturgiju*, Novi Sad: Biblioteka Sterijnog pozorišta, Dramaturški spisi.
67. Kulundić, Josip (1965), *Fragmentio teatru*, Novi Sad: Biblioteka Sterijnog pozorišta, Dramaturški spisi III.
68. Laver, James (1951), *Drama: it's costume & décor*, London: Studio Publications.
69. Lazić, R. i Rnjak, D. (1976), *Estetika modernog teatra*, Beograd: Vuk Karadžić
70. Lešić, Josip (1984), *Savremena drama i pozorište u Bosni i Hercegovini*, Novi Sad: Biblioteka Sterijnog pozorišta, Dramaturški spisi.
71. Lotman, Jurij (1976), *Struktura umetničkog teksta*, Beograd: NOLIT.
72. Лужина, Јелена (1995), *Историја на македонската драма: Македонската битова драма*, Скопје: Култура.
73. Лужина, Јелена (1996), *Македонската нова драма*, Скопје: Детска радост.
74. Лужина, Јелена прир. (2000), *Македонска крвава свадба сто години подоцна*, Скопје: Матица Македонска и Факултет за драмски уметности-Скопје.
75. Лужина, Јелена (2000), *Театралика*, Скопје-Мелбурн: Матица Македонска.
76. Лужина, Јелена (2003), *Театралика, пак*, Скопје: Магор.
77. Лукач, Ѓерѓ (1976), *Есеи*, Скопје: Македонска книга, Култура, Наша книга, Комунист, Мисла.
78. Лукач, Ѓерѓ (1980), *Osobenost estetskog*, Beograd: NOLIT.
79. Мазова, Лилјана (2003), *Тој и тие. Театарски сложувалки.*, Скопје: Факултет за драмски уметности.
80. Матевски, Матеја (1987), *Драма и театар*, Скопје: Мисла.
81. Матевски, Матеја (1998), *Светлина на зборот*, Скопје/Мелбурн: Матица македонска.
82. Matthews, J. H. (1974), *Theatre in Dada and Surrealism*, New York: Syracuse University Press.
83. Mendes, Valerie; de la Haye, Amy (1999), *20th century fashion*, London: Thames&Hudson.
84. Mejerholjd, Vsevolod Emilevič (1976), *O pozorištu*, Beograd: NOLIT.
85. Melvill, Harold (1961), *Historic costume for the amateur theatre and how to make it*, London: Barrie and Rockliff.
86. Milanović, Olga. (1983), *Beogradska scenografija i kostimografija, 1868 - 1941*, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije i Univerzitet umetnosti, Beograd.
87. Milanović, d-r O. (1987), *Vladimir Žedrinski, scenograf i kostimograf*, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije.
88. Миловановиќ, д-р Олга (1991), *Владимир Маренић: сценограф и костимограф*, Београд: Музеј позоричне уметности Србије.
89. Miočinović, Mirjana, ur. (1975), *Moderna teorija drame*, Beograd: NOLIT.

90. Misailovic, Milenko (1990), *Dramaturgija kostimografije*, Novi Sad: Sterijno Pozorje – Dnevnik.
91. Molinari, Č. (1982), *Istorija pozorišta*, Beograd: Vuk Karadžić.
92. Парлиќ-Баришиќ, Слободанка (1981), *Тома Владимирски*, Скопје: Македонска книга и Музеј на современа уметност-Скопје.
93. Петковски, Борис (1998), *Василије Поповиќ-Цицо*, Скопје: Македонска книга
94. Pignarre, Robert (1970), *Povijest kazališta*, Zagreb: Matica Hrvatska.
95. Петковски, Борис (1989), *За македонската уметност*, Скопје: Наша книга.
96. Popović, Jovan (1974), *Pozorišne kritike*, Novi Sad: Biblioteka Sterijnog pozorišta, Dramaturški spisi.
97. Popović Vasić, Gordana; Subotić, Irina (2004), *Miodrag Tabacki*, Beograd: Clio.
98. Predan, Vasja (1983), *Kritičarevo pozorište*, Novi Sad: Sterijino pozorje.
99. Ribeiro, Aileen and Cumming, Valerie (1997), *The visual history of costume*, New York: Costume and Fashion Press.
100. Russell, Douglas A, (1973), *Stage costume design: theory, technique and style*, New York: Appleton-Century-Crofts.
101. San Martin, Macarena. (2009), *Field guide: How to be a fashion designer*, Beverly MA: Rockport Publishers.
102. Савковић, Милош (1980), *Позориште*, Београд: Народна библиотека Србије.
103. Selem, Petar (1978), *Kutija od vremena*, Zagreb: Nakladni zavod MH.
104. Souriau, Etienne (1982), *Dvesta hiljada dramskih situacija*, Beograd: Nolit.
105. Stajen, Dž. L. (1970), *Elementi drame*, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
106. Stanić, D. and Živadinović–Davidović, Zora (1979), *Scenografija i kostimografija*, Beograd.
107. Stanislavski, Konstantin Sergeevič (1988), *Moj život u umjetnosti*, Zagreb: Cekade.
108. Stanislavski, Konstantin Sergeevič (1988), *Sistem Stanislavski*, Ljubljana: Partizanska knjiga, Beograd: OOUR izavačko publicistička delatnost.
109. Станиславски, Константин Сергеевич (2003), *Самоизградба на актерот*, Скопје: Аз-буки.
110. Талевска, Маријана (2004), *Владимирски 1904 - 1971*, Скопје: Национална галерија на Македонија.
111. Ten, Ipolit (1990), *Filozofija umetnosti*, Beograd: Dereta.
112. Todorović, d-r Aleksandar (1980), *Socioloija mode*, Niš: Gradina.
113. Vasić, Pavle (1974), *Odelo i oruže*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
114. pred. Volk, Petar (1977), *Savremena srpska scenografija i kostimografija*, Beograd: Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzirić“, Udruženje likovnih umetnika primenjenih umetnosti.
115. Živadinović–Davidović, Zora (1989), *Estetika struke*, Beograd – Novi Sad: Zavod za izdavanje udžbenika.

7.2. ЗБОРНИЦИ, МОНОГРАФИИ, ХРЕСТОМАТИИ И КАТАЛОЗИ

1. Абаџиева-Димитровска, Соња (1995), *Бранко Костовски (сценографији 1952 – 1985)*, Скопје: *Музеј на современа уметност – Скопје и Македонска книга*.
2. *VITEF - 40 godina novih pozorišnih tendencija – dokumenta beogradskog internacionalnog teatrskog festivala /1967 – 2007/*, Beograd: *Istorijski arhiv Beograd*.
3. Clancy, Deirdre; Steer, Maxwell (2008), *A Costume Designer's Workbook*, [www.clancy.uk.com/cdw/cdw0b.html [12. 09. 2008].
4. Џепароски, Иван прир. (2005), *Убавина и уметност, зборник по естетика*, Скопје: *Магор*.
5. Грозданов, Цветан; Јаневски, Славко; Старделов, Георги etc (1984) *Уметничкото богатство на Македонија*, Скопје: *Македонска книга*.
6. прир. Ivanov, Blagoja, прир. (1982), *Savremena drama i pozorište u Makedoniji*, Novi Sad: *Sterijino pozorje*.
7. Ивановски, Иван (1993), *Методија Ивановски-Менде, сценографији 1967 - 1992*, Скопје: *Матица македонска*.
8. Ивановски, Иван (1996), *Драмски театар Скопје 1946 – 1996*, Скопје: *Драмски театар – Скопје и Ѓурѓа*.
9. Ивановски, Иван (2000), *50 години Народен театар „Војдан Чернодрински“ – Прилеп, живот, сцена, игра*, Прилеп: *Народен театар „Војдан Чернодрински“*, Прилеп.
10. Ивановски, Иван (2004), *50 години Народен театар Битола*, Битола: *НУ 50 години Народен театар – Битола*.
11. Кнјежевиќ, А. N. et al. (2006), *Dizajn u Bosni i Hercegovini 1951 - 2006*, Sarajevo: *ULUPUBIH*.
12. Lešić, Josip (1984), *Savremena drama i pozorište u Bosni i Hercegovini*, Novi Sad: *Sterijino pozorje*.
13. Лужина, Јелена, прир. (1995), *Теорија на драмата и театарот*, Скопје: *Детска радост*.
14. Лужина, Јелена, прир. (1997), *Македонската драматика/драматургија помеѓу традицијата и современоста*, Прилеп: *МТФ „Војдан Чернодрински“*.
15. Лужина, Јелена прир. (1998), *Македонската театарска критика, зборник на трудови*, Прилеп: *МТФ „Војдан Чернодрински“*.
16. Лужина, Јелена, прир. (1999), *Актерството и режијата во македонскиот театар*, зборник на трудови, Прилеп: *МТФ „Војдан Чернодрински“*.
17. Лужина, Јелена, прир. (2000), *Прилози за историјата на македонскиот театар*, зборник на трудови, Прилеп: *МТФ „Војдан Чернодрински“*.
18. Лужина, Јелена прир. (2002), *Шишков*, Струмица: *ФКТ „Ристо Шишков“*.
19. Лужина, Јелена прир. (2004), *Петре Прличко*, Скопје: *Магор*.
20. Мазов, Иван (1982), *Одбрани дела во 6 книги*, Скопје: *Култура*.
21. *Međunarodni trijenale scenografije i kostimografije*, Novi Sad (каталози од 1966. до 1984.)
22. Majumdar, Ramendu et al. (2004), *The world of theatre*, Bangladesh: *International Theatre Institut*.
23. Николиќ, Милена ed (1962), *Зборник музеја позоришне уметности*, Београд: *Музеја позоришне уметности, Београд*.
24. Ристовски, Гоце (1999), *Шишков*, Скопје

25. ур. Старделов, Георги, Лужина, Јелена, Џепароски, Иван (2005), *Театарот на почвата на Македонија од антиката до денес: прилози за истражувањето на историјата на културата на почвата на Македонија – книга 13*, Скопје: Македонска академија на науките и уметностите.
26. ур. Старделов, Георги; Лужина, Јелена; Џепароски, Иван, (2007), *Театарот на почвата на Македонија од антиката до денес: прилози за истражувањето на историјата на културата на почвата на Македонија – книга 15*, Скопје: Македонска академија на науките и уметностите.
27. ур. Стефановски, (1986), *Четириесет години на Македонскиот народен театар*, Скопје: МНТ.
28. Stojanović, Velimir (1974), *Šminka i znoj, pozorišne kritike*, Sarajevo: Veselin Masleša.
29. Вилиќ, Небојша; Димитровски, Валентино; Плавеvски, Лазо прир. (2000), *Прашања за македонскиот модернизам*, Скопје: 359⁰ – Мрежа за локални и субалтерни хереневтики.
30. Живадиновиќ-Давидовиќ, Зора (1984), *Изложба костимографије*, Београд: Музеј позоришне уметности.

7.3. РЕЧНИЦИ, ЛЕКСИКОНИ И ЕНЦИКЛОПЕДИИ

1. *Rečnik književnih termina*, (1992), Beograd: NOLIT.
2. *Речник уметности и уметника*, (2000), Нови Сад: Светови.
3. *Театарот на македонската почва – Енциклопедија*, (ИД ром), (2002), Скопје: Факултет за драмски уметности.
4. Biti, Vladimir (1997), *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica Hrvatska.
5. Boucher, François, (1996), *Histoire du costume en occident*, Paris: Flammarion.
6. Cottaz, Maurice, (1990), *Encyclopédie du costume*, Paris: Nouvelles editions latines.
7. Leventon, Melissa (2008), *Costume worldwide, a historical sourcebook*, London: Thames&Hudson.
8. O'Hara Callan, Georgina (2008), *Dictionary of fashion and fashion designers*, London: Thames&Hudson.
9. Pavis, Patrice (2004), *Pojmovnik teatra*, Zagreb: Izdanja Antibarbaris.
10. Rieff Anawalt, Patricia (2007), *The worldwide history of dress*, London: Thames&Hudson.
11. Tortora, Phyllis G. i Eubank, Keith (2010), *Survey of historic costume*, New York: Fairchild books.
12. Вујаклија, Милан (1961), *Лексикон страних речи и израза*, Београд: Просвета.
13. Živadinović–Davidović, Zora (1990), *Leksikon kostimografije*, Beograd.

7.4. ДРУГИ МЕДИУМИ

- весници, неделници: *Нова Македонија*, Скопје; *Вечер*, Скопје; *Екран*, Скопје и повеќе дневни и неделни изданија од просторите на поранешната СФРЈ;
- книжевна и театарска периодика: *Сцена*, Нови Сад; *Разгледи*, Скопје; *Театарски гласник*, Скопје; *Културен живот*, Скопје;

- Интернет изданија: www.mactheatre.edu.mk, како и поголем број на интернет страници поврзани со предметот на истражување;
- театролошка дата-база: *Институт за театрологија при ФДУ*;
- архиви, фондови и збирки: Музејска збирка на *Македонски народен театар*, Скопје; Архива на *Драмски театар*, Скопје; приватни збирки и фондови;
- Фотографиите и скиците искористени во дисертацијата се добиени од Музејската збирка на *Македонски народен театар*, Скопје; *Институт за театрологија при ФДУ*, како и приватни збирки и фондови.