

Ана Стојаноска

МАКЕДОНСКА ДРАМА И ТЕАТАР – СОВРЕМЕНИ РЕФЛЕКСИИ –

учебник

Скопје, 2023

CIP - Каталогизација во публикација
Национална и универзитетска библиотека "Св. Климент Охридски", Скопје

792(497.7)(075.8)
821.163.3-2.09(075.8)

СТОЈАНОСКА, Ана
Македонска драма и театар [Електронски извор] : современи рефлексии
: учебник / Ана Стојаноска. - Скопје : Универзитет "Св. Кирил и Методиј", 2023

Начин на пристапување (URL):
http://www.ukim.edu.mk/mk_content.php?meni=53&glavno=41. - Текст во PDF формат, содржи 125 стр., илустр. - Наслов преземен од екранот. - Опис на изворот на ден 30.01.2023. - Белешки: стр. 119-122. - Биографија на авторката: стр. 123. - Библиографија: стр. 117

ISBN 978-9989-43-480-8

а) Театар -- Македонија -- Високошколски учебници б) Македонска драма -- Високошколски учебници

COBISS.MK-ID 59255557

СОДРЖИНА

Откривање театар	5
Фолклорот и неговиот прототеатарски импулс	11
Балканските патувачки актери	21
Македонскиот театар на преминот – рефлексии, иницијативи, артикулации – на кризните деведесетти години од минатиот век	37
Деконструирајќи ја идејата на социјалистичкиот театар: Македонското театарско искуство	55
Македонската театарска алтернатива - Нова држава, нов театар, нов <i>мејнсѝрим</i> , нова алтернатива?	63
За македонската актерска игра – спецификите на менталитетот	81
Како је ргорао rock'n'roll - Драмскиот текст и политичкиот театар – амакедонската ситуација	91
Театарот и новите технологии - македонски искуства	105
Белешки	120
Биографија на авторката	124

Современиите рефлексии на македонската драма и театар како повој

Македонска драма и театар – Современи рефлексии е учебник по предметот Македонска драма и театар (од 1 до 4). Имајќи ја предвид потребата од современо толкување на некои од доминантните авторски поетики на македонската драма и театар, а во координација со наставната програма за предметот, во оваа книга презентирам неколку актуелни теми на македонската драма и театар. Од фолклорот како прототекст за битовата драма, до анализи на патувачките актерски естетики, преку доминантните авторски поетики на новиот век, па сè до театарот денес, на студентите им се обезбедува сериозна, автентична анализа потребна за учење на наставниот материјал. Имајќи предвид дека театарот е уметност која постојано се пресоздава, така се создавани и текстовите во книгава. Посебно последниот што се обидува да го дефинира денешниот театар создаван во услови на глобална светска пандемија.

Книгава е замислена како разговор меѓу професорот и студентите за темите што се важни во процесот на изучување на македонската драма и театар. Заедно со досегашните книги и учебници напишани за драмата и театарот кај нас, создава комплетна слика за тоа како театарот и драмата се развивале на овие простори.

ОТКРИВАЊЕ ТЕАТАР

Меѓу боиите на везовиите, звуциите на ораиа, ишшинаиа меѓу агеииие



Вез од Прилепско (Музеј на Македонија)

Вовед

Театарот во нашата земја е затскриен во секое камче што ќе го откопаат археолозите, во секоја изворна песна што ќе ја слушнете гласно испеана на која и да било свеченост, во секој гест, допир, слика што ќе може да ја видите. Бидејќи, секој од нас, што на овој или на оној начин се занимава со театар, тоа го знае, го гледа и го препознава, знае дека театарот не се само зградите (од оние античките што ги има и на ова тло до оние современите), туку дека е театарот скриен и во ритуалите, обредите, обичаите. Токму за тој затскриен театар, што сирка од овие нетеатарски форми, пишувам во овој текст, за театарот што е навезен во културната меморија на нашиот народ. Од етнотеатарската традиција, од зачуваните народни обреди и обичаи, од карневалските свечености, од приказните и од сите елементи на фолклорот на овој народ, може да се препознаат театарските/перформативните обележја и да се следи нивното влијание врз понатамошниот тек на драмата и театарот. Од примарното користење на фолклорот во битовите драми, до референците во современата драма или, пак, до колажирањето на интертекстовите преземени од народната традиција во постмодерната драма и театар, може да се следи влијанието на традицијата и нејзиниот однос кон театарот низ вековите.

Етнотеатарска традиција - поим

Етнотеатар е театралноста на народните обичаи и обреди. Не е организирана форма на театар, но ги има сите елементи за да може да се нарече театар.

Ритуалот, како свет танц, сакрален, во суштината на секоја религиска, магиска или митска матрица, го изведува секогаш лице кое е свето и однапред поставено да биде медијатор меѓу бог/боговите и човекот. Тоа се: свештениците,

врачовите, жреците, оците, дервишите и сите други свештени лица на одредена заедница. Кога делото го изведува лице што е определено од свештеното, со одредена функција, тогаш велиме дека станува збор за обред. Обредот го изведуваат: кумови, девери, старосвати, сведоци и сл. Кога делото го изведува целата заедница тоа е обичај. Во секој од народните обичаи и обреди на нашата територија има театарални елементи. Македонската традиција зачувала голем број етнотеатарски елементи во своите обреди и обичаи. Секој од нив оперира со основните параметри на една театарска изведба. Ако се согласиме со тврдењата на Виктор Тарнер дека тенка е нишката меѓу ритуалот и театарот, односно, дека корените на театарот се во ритуалот, тогаш можеме заедно да ја детектираме матрицата и на овие етнотеатарски традиции.

Секој ритуал се заснова на четири доминантни топоси – простор, текст, изведувач и учесници. Последователно на тоа и театарот се потпира на четирите основни параметри – актери/изведувачи, простор, текст и публика. Во мигот кога еден од учесниците ќе се одвои од толпата и ќе почне да гледа, станува театар, односно, публика, потврдува Тарнер.

Најважната позиција на етнотеатарот е начинот на кој опстојува низ вековите. Како своевиден вез, прецизно навезен на она што би се нарекло македонската кошула на времето. Тој вез започнува на бела основа. Големiot недоглед низ времето, кога одговорот на сите прашања се барал таму некаде, меѓу силите што биле невидливи, но именувани. Времето е праисториско, митско време, време кое зборувало во сегашност со тоа што го создавало, без разлика дали е бог, божества, хтонски или земски суштества, без разлика дали е големо, мало, високо, ниско. Во тоа време, *ин ило ѿемјоро*, би рекле антрополозите, се пресоздавала сликата на светот, а притоа изразот што бил најподобен за тоа е прототеатарски. Така е најлесно да се памети, со прикажување, вели стариот добар Аристотел, а не со кажување. Белиот вез го реметат црвени нишки. Редица ритуали што се сведоци на значајните мигови на секоја заедница – празник, раѓање, крштивка, свадба, погреб. Секој од тие мигови заедницата ги памети со силата на црвената боја. Страсни, стрвни, болни и сакани истовремено. Везот потоа е црн, во кој се преплетуваат игрите, молитвите, делчињата обредни елементи, сите погачи и вино и сета таа навидум непишана културна меморија. Решив на овој начин да го погледнам сето она што лично долго време го истражувам. За овој тип истражувања, хибридната синтакса е најверодостојна. Онаа што како и предметот на истражувањето се прелева меѓу границите и се меша меѓу жанровите.

Поврзана со доминантните циклуси што го координираат хронотопот на митскиот начин на мислење, етнотеатарската традиција се држи до големите промени, или кажано со јазикот на театарот со големите пресврти. Соларните циклуси, лунарните промени, промената на годишните времиња се времето

во кое доминира и кулминира ваквиот начин на прикажување. Анализирајќи ги познатите обреди и обичаи на македонската традиција се гледа нејзината поврзаност со традицијата на другите народи насекаде низ светот. Се разбира дека развива своја специфика и истата ја одржува низ вековите.

Етнотеатар - функција

Обредите и обичаите го докажуваат не само постоењето на театар на македонска почва туку и зошто е театарот искористен како медиум за нивно зачувување, односно за нивна базична потреба. Во геномот на секој човек е вкоренета потребата да се игра и да се прикажува. Комуниколозите докажуваат дека најлесно се памети кога комуникацијата е поставена на основни канали, преку неколку практични средства – повторување = ритмичност и директна поврзаност = интеракција = дијалог. Потребата да се игра, да се биде некој друг, да се стави маска и да се каже нешто што *не смее – не може – не сака* е исто толку привлечна, колку и потребата да се верува дека тоа кажаното има влијание – се шири – се распространува и останува во културната меморија на еден народ. Дека тоа е така докажува долгогодишното опстојување на тој начин на конзервација на културното наследство. Од позиција на театролог, истражувањето на етнотеатарската традиција на Македонија, докажува дека театарот е насекаде и дека како таков ќе опстои и понатаму.

Од интимните/лични прослави до оние што се доминантни во секоја заедница постојат разни форми на етнотеатарска традиција. Во првата група ги вбројувам: свадба, крштевка, погреб, слава... сите форми на заедништво поврзани со личната среќа или тагата на еден човек или една група луѓе. Во втората група, последователно на тоа ќе бидат, оние поврзани со самата заедница – прослава на празници, ритуали со одење, свечени поворки и сл.

Театарот е медиум кој оперира со повеќе различни медиуми и кој ја има привилегијата да е најмасовен сè до откривањето на новите електронски и широкодоступни медиуми денес. Паметењето преку прикажувањето, дијалошката форма, театралните гестови и навики, како базични театарски практикуми, докажуваат зошто театарот опстојувал и во овие нетипични и нестандартни театарски форми.

Театарот се открива, како што елаборирав претходно, во сите ритуални, обредни и обичајни свечености на ова тло. На кој начин можеме да го детектираме театарот? Ако внимателно ги следиме и ги анализираме истите и ако се обидеме да ја аплицираме формулата што претходно ја позајмив од Тарнер. Тргнувајќи од личните свечености, значајни за секој човек, од она митско, неолитско и праисториско време, до денес, можеме да го откриеме театарот во везот на онаа фамозна кошула за која претходно пишував. Тие нишки длабоко

забраздени во белата ткаенина опстојуваат долго и постојано. До денес и свадбите и крштеките и погребите, без разлика што денес имаат и религиозен предзнак се потпираат на тие важни четири топоси низ кои се привлекува сè она што е значајно за секој човек.

Театралноста на народните обреди и обичаи – пример

Ако земеме, на пример една свадба, ќе видиме дека од чинот на стројникувањето, до одењето по невеста, давањето на зборот, па сè до самата свадба (етнолозите тоа подобро го знаат од мене, дека во некои делови на Македонија свадбите траат и по неколку дена, да не речам недели), има типични театарски елементи. Почнуваме од текстот, се знае точно кој член на заедницата, или според функцијата во чинот на прославата, кој текст го кажува и во кое време и на кое место. Текстот се разбира дека ќе биде делумна импровизација (а во кој театар нема импровизација, макар во најмал процент?), но во основа се држи до одредени стандарди, не запишани, туку паметени и пренесувани од генерација до генерација. А како што сите ние знаеме овде денес, дека театар без текст нема. Не, само драмски текст (затоа што веднаш ќе ме демантирате дека има театарски претстави кои не подлежат на одреден драмски текст), туку текст на целата претстава, како ткаење, како своевидна вмреженост, која потсетува на самата ткаенина. Текстот што се пренесува од генерација на генерација се пренесува и чисто заради театарските елементи што се практикуваат за негово меморирање (дијалогичност, ритмичност, театралност). Така е и во стандардниот театар, на почетокот секогаш има текст. Потоа следува местото на изведба. Дефинирањето на просторот во театарот е една од главните одредници на истиот. Сите ние знаеме дека сме во театар со тоа што одиме во конкретен простор, на одредено место. И свадбените свечености се одвиваат на одредено место – од домот на младоженците, до црквата или до местото на прославата. Како и во секој ритуал, од оние најзатворените, езотеричните (за кој знаат мал број луѓе) до оние најотворените во кои е вклучена секоја заедница, така и во театарот просторот ја дефинира изведбата. Од просторот може да се прочита каков тип театар се игра, исто е и со ритуалот. По дефинирањето на просторот и текстот се детерминираат најзначајните елементи на секоја изведба, без разлика дали е театарска или ритуална – изведувач/и и учесници. Тука е разликата меѓу театарот и ритуалот, како што напоменав претходно, но и тука се гледа на кој начин опстојува театарот низ вековите. Повторно ќе ја споменам свадбата како пример. Главните учесници и изведувачите се поделени во однос на тоа кој елемент од чинот го изведуваат и притоа се подредени по важност. Во ритуалниот дел зетот, невестата и свештеникот (според христијанската традиција која има свои предхристијански влијанија) се главните учесници. Свештеникот ја изведува церемонијата и тој им е препознатлив на сите учесници во чинот. Облечен во посебна облека што соодветствува на самиот чин тој се дели од учесниците и по начинот на однесување, говорењето,

изгледот. Тоа се разбира дека нè потсетува на актерски костим и на гестус и говор што публиката ги препознава кога секој актер/изведувач е во таканареченото експресивно ниво (според детерминацијата на Барба). И зетот и невестата се посебно облечени, го знаат своето место и што се бара од нив. Сите роднини и гости на свадбата што се дел од обичајот се учесници во ритуалот, дека тоа не е театар потврдува отсуството на публика (макар што во денешни услови може да се зборува и за публика на свадби, или, пак, за официјална публика на свадби што се дел од туристичката културна атракција на една заедница, како што е примерот со Галичката свадба).



Свадбарски обичај - кумот ги менува прстените, фотографија од Галичка свадба

Заклучок:

Имајќи ги предвид сите овие елементи што се мал дел од сложувалката загатната во насловот, сакав да докажам и да покажам каде сè е скриен театарот во Македонија и на кој начин може да зборуваме за театарот како митска матрица на Македонија. Театарот се чува во етнотеатарската традиција. Етнотеатарската традиција потоа се манифестира како основа за театарската (конкретно користење на етнотеатарските елементи во битовата драма или реферирање кон истите во современите драмски и театарски текови).

Користена литература

- Аристотел. (1991). *За поетикиаа*. Скопје: Култура.
- *Театарот на македонската почва – енциклопедија*. (2001). Скопје: ФДУ.
- Turner, Victor. (1989). *Od ritual do teatra*. Zagreb: August Cesarec.

ФОЛКЛОРОТ И НЕГОВИОТ ПРОТОТЕАТАРСКИ ИМПУЛС

Почетни размисли

Единствената стилска формација во македонскиот театар која има логична завршена и заокружена поетика е битовата драма. Од првите драмолетки на Јордан Хаџи Константинов – Џинот напишани и изведени во средината на XIX век, до последните неколку битови драми во доцните педесетти години на минатиот век („2:1“ од Васил Иљоски, „Деветтиот бран“ од Никола Јонков Вапцаров, „Задруга“ од Коле Чашуле и др.) ја формираат уникатната битовска стилска формација која трае точно сто години. Тоа не значи дека македонската драма и театар не препознаваат други стилски различни формации, ниту, пак, дека еден автор останува „заробен“ во битовата театарска естетика (сепак има повеќе доминантни примери и во двата случаи), туку дека комплетно е дефинирана и реализирана уникатната театарска стилска формација. Александар Флакер, хрватскиот теоретичар, во студијата *Za realizmoj (O realizmu)*, објавена во списанието *Umjetnost riječi*, br. 2-1958 г., за прв пат го употребува терминот *стилска формација* со цел да го издели од термините **правец** и **метод**. Според него, стилска формација е поим со кои ги бележиме „големите историски настани стилски единства како надиндивидуални и наднационални книжевно-историски целини, за кои во недостаток на прикладен термин се зборува како за структура на структурата“ (Flaker, 1986: 27). Поради единството што го имаат повеќето драми во македонската драматика во периодот од 1848 до 1950 година, ги нарекуваме со заедничкото име битова стилска формација. Основните параметри на овој тип драмско писмо се препознаваат во заокружените квалитетивни како што се: користењето на фолклорот како база (етнотеатарската традиција – театарноста на народните обреди и обичаи), бинарните опозиции (старо – младо, машко – женско, ние – другите), фокусирањето на тематиката од традиционалната естетика и комбинацијата на „пеење и пукање“ што ја дава суштината на мелодрамската структура. Секој национален театар со европоцентрична традиција во својата основа ја има народната театарска форма од типот на нашата битова драма. Затоа предмет на интерес на ова истражување е фолкорот и неговиот прототеатарски импулс. Најрелевантниот познавач на битовата драма во македонската театрологија, д-р Јелена Лужина, во нејзината книга *Историјата на македонската драма – македонската битова драма* (1995) пишува дека битовата драма како жанр, означува „детерминиран модел на драмско писмо: редување на веристички ’сликички од животот‘; некои автори дури прецизираат дека тие се призори битно условени/моделирани со определените карактеристики на средината во којашто е ситуирано самото дело, како и со ’социјалните одлики на светот што е опфатен со самото остварување‘“ (Лужина, 1995: 23). За да продолжи нејзината елаборација на фактот што е земен

како темел на ова мое истражување дека: „Тие 'призори од животот' („драматизирани или сценски адаптирани односи меѓу луѓето... случки, обичаи и народни игри“), потоа, богато се 'илустрираат' со етнотеатарски и фолклорни елементи, за да може – најпосле – целиот тој 'материјал' да се структурира во драмска форма со неколку типизирани сиежа“ (Лукина, 1995: 23). Затоа, целта на овој труд е да прикаже на кој начин етнотеатарските и фолклорните елементи се дел од битовата драма, поточно, на кој начин преку битовите драми се препознава прототеатарскиот импулс на фолклорот.

Дијалогичноста и театралноста на фолклорната поезика

Македонската фолклорна традиција (песни, приказни, гатанки, преданија, верувања, соништа, обичаи и др.) има исклучително моќен театролошки потенцијал. Главните одлики дијалогичност и ритмичност се во основа примарниот конструкт на театролошкиот потенцијал. Дијалогичноста, онака како што ја дефинира рускиот теоретичар Бахтин, е поврзана со различното поимање на дијалогот и драмскиот дијалог, според него дијалогот е: „целина на заемно делување на неколку свести, од кои ниту една до крај не станала објект на друга“ (Bahtin, 1967: 70). Позицијата е во еквилибриумот на двата субјекти, што во дијалогичноста се препознава како еднакво учество на едниот и на другиот субјект во дијалогот што се води. Скоро секое дело од фолклорот, во својата традиционална матрица ја содржи и дијалогичноста. Без разлика дали станува збор за отворен дијалог (еден лик во разговор со друг – во приказните, еден јунак во прашање со народот или народот кон него – во поезијата, приказ на верувањето/сонот и др.) или, пак, за онтолошката дијалогичност во сите жанрови што се дел на орално пренесуваната народна книжевност, во самата основа на наративот секогаш е прототеатарскиот импулс. Реномираниот познавач на македонската фолклорна традиција, професорот Томе Саздов, во повеќето свои дела, анализирајќи ја книжевноста пренесувана со генерации, посочува (независно од предметот на неговата анализа) дека „композицијата на македонската народна песна се одликува со живост, динамичност и непосредност на поетското дејство. За тоа посебно придонесуваат бројните **дијалози** и поретките **монологии**. Додека монологот се среќава речиси исклучиво во лириката, дотогаш дијалозите се карактеристични за лирската и за епската народна песна“ (Саздов, 1997: 22-23). Ваквото потврдување на почетната теза на моето истражување, докажува дека и науката за книжевноста го препознава тој прототеатарски импулс и со истиот реферира на базичната дијалогичност. Она што, пак, театрологијата го надградува е премостувањето на значењето. Од основното значење дека базичната конструкција на фолклорната творба е полна со **дијалози** и **монологии**, и го објаснува со нејзината „живост“ и можност да се пренесува со векови, театрологијата го развива моделот, барајќи ги

сите елементи што подоцна ќе ги искористат и драмските автори и режисери. Затоа што освен во битовата драма, македонската театарска практика, покажува дека фолклорот може да се искористи исклучиво и на перформативен начин. Таквата практика беше нагласена во доцните седумдесетти години од минатиот век и следните децении, кога „Собраните дела“ на Марко Цепенков беа промовирани и го актуализираа фолклорот и народната традиција. Освен „Јане Задрогаз“ – уникатната прва драма на Горан Стефановски, во која ликовите говорат текст од книгите на Марко Цепенков (прв пример на интертекстуализација во македонската драма) и „Чук-чук Стојанче“ и „Сребреното јаболко“ на Оливера Николова; македонските театарски режисери – Бранко Ставрев, посебно, го користеше фолклорот, како драматолошка предлошка на неколку негови театарски перформанси. На тој начин од почетниот прототеатарски импулс што го сочинува народната книжевна традиција, се направи нејзино надградување во комплетни и комплексни театарски претстави.

Во интерес на главното истражување на овој труд, сепак треба да се фокусираме на дијалогичноста и театралноста на фолклорната поетика. Бидејќи, во почетоците театарот „се родил“ од митовите и ритуалите, не случајно е и јадрото на битовата драма е сочинето од фолклорот. Поради начинот на кои се отпеани, изведени и потоа запаметени, некои од песните на народната традиција се поврзани со обредите и обичаите на народот. Обредот, како една ритуална категорија, подразбира изведување на религиозен/култен/магиски чин во одреден временски период и со одредена намена и за разлика од ритуалот што го изведува свештено лице/врач/жрец и е наменет за затворен круг, обредот е посветен на народот и изведуван од народот. „Обредните народни стихови се речиси неразделни поетски состави од обредниот чин. Текстот на овие песни бил пригоден за односниот обред, на кој стиховите му биле наменети, посветени“ (Саздов, 1997: 28). На тој начин може да се препознае комплетната слика за театралниот потенцијал на фолклорот или поточно за нераскинливата врска меѓу фолклорот и театарот. Во својата суштина фолклорот вмрежува и театарски елементи (изведба – изведувачи, костим и маска, одреден временски период/циклус, дефиниран простор). Овие театарски елементи може да бидат искористени на два начина – да го „користат“ театарското за поедноставно паметење, изведување и презентирање на фолклорот во својата основна намена или да го вметнат фолклорното во драмски и театарски материјал. Дијалогичноста и театралноста се елементи на фолклорната практика кои најмногу го носат театарското и истото го користат независно од намената.

Етнотеатар – театралноста на обредите и ритуалите

Театралноста на народните обреди и обичаи се нарекува етнотеатар. Во таа смисла се анализираат театарските елементи на сите обреди и обичаи, од про-



цесиите, карневалските свечености, коледарските, џамаларските/бабарските, русалиските танци, до свадбите, крштивките, погребите. За етнотеатарот, а подоцна и за фолкорниот театар е пишувано во различни прилики, иако не многу опширно како што тоа го бара самиот феномен. Сите тие трудови посветени на таквата прототеатарска форма начелно се согласуваат дека повеќе е наративен отколку перформативен и дека главната перформативна активност може да се детектира во народниот „раскажувач актер“. Теоретичарот Ермис Лафазановски, пишувајќи за „Наративните корени на македонскиот фолклорен театар“ во екстензивниот проект на МАНУ – „Театарот на почвата на Македонија од антиката до денес“ (2004), посочува токму на тоа дека во својот развоен тек, фолклорниот театар минал низ две фази: едночлена и двочлена наративна изведба. Меѓутоа, тој пишува за дефинирана форма на фолклорен театар. При анализа на театралноста на обредите и обичаите не можеме да говориме за дефинирана форма на (фолклорен) театар. Она што го прави овој труд е анализа на игривата, перформативната и другите изведбени функции на фолклорната традиција и истите да ги препознава како елементи на театарската номенклатура. Меѓутоа идејата дека изведбата може да биде едночлена и двочлена може да се искористи при анализата на уште еден наративен феномен на македонската фолклорна традиција што носи прототеатарски импулс, а тоа е **раскажувачот актер**. Раскажувачот актер, вели етнологот Танаас Вражиновски во истоимената студија објавена во зборникот „Актерството и режијата во македонскиот театар“ (1999), за разлика од професионалниот

актер, „ги зема врз себе сите ликови коишто учествуваат во приказната, без оглед на тоа дали тие се луѓе или животни, или натприродни суштества, кои настапуваат како луѓе“ (Вражиновски, 1999: 51). За разлика од раскажувачот актер или другите форми на наративност, во етнотеатарската традиција може да се забележат и потенцијали на изведбеност што ова истражување има цел да ги детектира. Во таа смисла, читајќи ги народните песни, приказни, преданија, верувања и соништа, гатанки и пословици, може само да потврдиме дека постои и „скриена“ слика на фолклорот во која се препознаваат сите театарски потенцијали. Затоа и истите подоцна ќе може да бидат искористени од битовата драматика. Користењето на фолклорот во битовите драми е анализирано и презентирано многу пати досега, но никогаш конкретно не се зборува/пишува за фолклорот и неговиот прототеатарски импулс. Тоа го нагласува д-р Лужина, напоменувајќи дека **фолклорот се користи за театарски цели** „за користење (преземање, цитирање, рециклирање, **театрализирање**) на фолклорните елементи на кои им биле (при)давани функции на сценски изразни средства“ (Лужина, 2008: 11).

Македонската битова драма и нејзината релација со фолклорот

„Битовата драма, како театарски жанр, е – значи – само нова (медиумска) трансформација на фолклорниот материјал (на „вечниот“ етнографски мате-



Ентериер македонска кука (Музеј на Македонија)



ријал со архетипска вредност), негова креативна/авторска транзиција во нов модел на комуницирање“ (Лужина, 1995: 29). Битовата драма не може да постои без фолклорот. Од досегашните темелни истражувања на темата се евидентира непрекинатата врска меѓу битовиот, народниот театар и фолклорот. Освен претходно наведените причини, тука треба да се напомене и улогата на публиката. На ист начин како што во античкиот грчки театарски модел, публиката која ги знае античките митови и епови, сепак оди во театар да гледа претстави пишувани според истите тие антички митови и епови, затоа што сака да види како е направено, поточно да ја види изведбата (описот според Аристотел), така и во македонскиот театар, битовата драматика ја има најпосветената публика, затоа што тоа е светот во кој тие луѓе живеат, тоа е нивната традиција, нивното секојдневие, нивните обреди и обичаи. Публиката на овие претстави може комплетно да се идентификува со тоа што го гледа на сцена. Во првата половина на XX век кога доминира битовата театарска естетика, на преминот од рурална во урбана животна практика, главниот фокус е токму фолклорот и традицијата што е сосема очекувано. Бидејќи во основа, битовата драма покажува слики од животот, затоа истите може да ги препознае публиката и да ги популаризира. „Тие 'призори од животот' ('драматизирани или сценски адаптирани односи меѓу луѓето, случки, обичаи и народни игри'; (Момировска, 1977), потоа, богато се „илустрираат“ со етнотеатарски, фолклорни или, (пак), типични/карактеристични социокултурни топоси и/или стереотипи, за

да може – најпосле – целиот тој 'материјал' да се структурира во драмска форма со помошта на неколку типизирани сижеа“ (Лужина, 2008: 7). Без разлика дали станува збор за првите драмоделки на Џинот, кои од фолклорот го носат традиционалниот модел на секојдневието (во „Разговор или прави човек“ се препознава моделот, не затоа што е вметнат, туку затоа што тоа е секојдневно функционирање во патријархалниот модел, во кој фолклорот е сегашност, а не минато), или драмите на Чернодрински, каде што фолклорот е комплетно искористен и со поезијата и со верувањата и со соништата и со преданијата, во костимографијата и народните танци. Па сè до втората битова фаза, онаа што е најпозната денес на етаблираната тројка драмски автори – Ристо Крле, Антон Панов и Васил Иљоски, чија драматика е проткаена со фолклорните елементи на многу суптилен начин – и како дел од секојдневието, но и со зададена причина за таквото вметнување (на пример, „Парите се отепувачка“ е драма во која од самиот наслов – поговорка – преку знаците што се појавуваат уште од самиот почеток, па сè до крајот каде што традиционалната функција на семејството е прикажана низ призмата на посветеноста и чувањето на честа/чесноста). Во стогодишната битовска традиција фолклорот е сеприсутен дел, тој е еден од основните структурални елементи на битовата драма, и затоа поттикнува да се истражи структурата на јадрото на самиот фолклор во потрагата по театралните елементи.

Презентација на театролошките модели што го докажуваат тврдењето дека фолклорот поседува прототеатарски импулс

Фолклорот, пишува д-р Лужина, „не подразбира само/исклучиво она што би можеле да го именувеме како **етносупстрат**, туку го подразбира севкупниот начин на живеење и на мислење, сублимаат на севкупната култура којашто секогаш (во историите на секоја од одделните национални култури), во исто време (на преминот од патријархалниот во урбанизиран начин на живеење), се искажува на сосема ист начин“ (Лужина, 2008: 15). Во првата фаза на битовата драма, фолклорот се користи на иманентно ниво. Се подразбира во однесувањето, говорот, начинот на живот и во обичаите што се презентирани во драмските текстови. Тука би ги споменала сите драми на Чернодрински („Македонска крвава свадба“, „Робот и агата“, „Зло за зло“ и др.), Молеров (посебно „Змејовата невеста“), единствената драма на Марко Цепенков „Црне Војвода“, како и драмите на Брадина и на Ангелко Крстиќ кои се пишувани на српски јазик. Во втората, најрепрезентативна фаза на битовата драма, драмите на Васил Иљоски, Ристо Крле и на Антон Панов, фолклорот се презентира на едно напредното ниво. Се подразбираат елементите на традицијата, народните обичаи и верувања и истите се имплементирани во драмското дејство. На пример, во „Бегалка“ на Васил Иљоски народните обичаи, ора и верувања се структурата на драмското дејство,

Дел од македонска носија
(Музеј на Македонија)



заплетот/конфликтот и расплетот. Секој дел од текстот, без разлика дали е наменет за говорење или за изведба е дел од фолклорот од празниците на кои се случува дејствието (Прочка и верувањата поврзани со неа), патријархалната слика на семејството и посебно перформативните елементи на тие верувања (народните ора, свршувачката, обичаите проследени со бегањето и помирувањето). Последната, маниристичка фаза на битовата драма од фолклорот зема само по некој елемент колку да потсети на традицијата. Осиромашени од верувањата, обичаите, песните и празниците, овие драмски текстови содржат само елементи на традиционалните фолклорни карактеристични црти. Тоа е логично, поради промената на театарската естетика и културолошките и општествените промени.

Случајот „Силјан штркот“

Во прилог на тезата за прототеатарскиот импулс на фолклорот, македонската драматика и театар го имаат случајот „Силјан штркот“. Најдолгата приказна зачувана од Марко Цепенков во македонскиот театар е драматизирана неколкупати, а посебно е важно нејзината дисеминација во драмскиот текст на современиот автор Дејан Дуковски „Силјан Штркот Шанца“. За стилот на кој пишува Марко Цепенков, пишува повеќепати Томе Саздов, нагласувајќи дека неговиот стил „многу живо и раскошно го презентира токму народниот раскажувачки збор, мошне адекватно го репродукува усното кажување. Разновидно и богато нијансирајќи ја изразната фактура на нашата народна приказна, М. Цепенков забележливо ги разви можностите на нејзината експресија“ (Саздов, 1986: 204). Ова е примарната теза дека оваа приказна може лесно да се драматизира и да се театрализира, а со тоа и да биде лесно прифатлива од страна на публиката што ќе ја гледа. Нејзината актуелност и популарност се гледа во тоа дека е поставена седум пати од 1946 до 2001 г. Првата драматизација ја има направено и режирано Петре Прличко и таа е изведена како куклена претстава во 1946 г. Следната изведба е во 1948 г. на сцената на Народниот

театар од Битола, истата драматизација на Прличко, во режија на Петар Павловски. Во 1950 г., режисерот Димитар Колчаков, ја режира истата драматизација во Народниот театар „Антон Панов“ – Струмица. Оваа драматизација на Прличко се користи и две години подоцна во Народниот театар „Јордан Хаџи Константинов – Џинот“ од Велес, во режија на Стојан Сердарски и Димче Петров. Веќе наредната претстава „Силјан Штркот“ ја драматизира и ја режира Бранко Ставрев, огромен познавач на македонската фолклорна традиција, во 1988 г. на сцената на Народниот театар „Војдан Чернодрински“ од Прилеп. Оваа претстава го покажува и начинот на кој фолклорната естетика станува интертекст и цитат во современата модернистичка театарска практика, а со тоа истата ја пласира како вовед во постмодерната театарска практика.

Познатиот македонски драмски автор Дејан Дуковски во 1991 година ја пишува драмата „Силјан Штркот Шанца“ која ја посветува: „Со голема почит кон двајцата мои учители, чии мотиви и мудрост се користени: Марко Цепенков и Петре Прличко“ (Дуковски, 2012: 435). Драмата е произведена на 31 март 1991 година на сцената на Театарот за деца и младинци, во режија на Драгослав Тодоровиќ. Овој драмски текст и претставата комплетно ја докажуваат тезата дека фолклорот го содржи театарскиот импулс и истиот може низ времето да се надградува на ваков актуелен начин. Колку и да ја следи приказната зачувана и запишана од Марко Цепенков, колку и да ја користи базата на драматизираната верзија на Петре Прличко, Дејан Дуковски создава авторски и автентичен драмски текст во кој е испреpletена



Плакати од претставата

целата неговата драматика и поетика. Овој авторски текст покажува како традицијата може најкреативно да биде искористена во театраликата на една земја, а со тоа истата да стане и основа за понатамошни развивања на идејата, како што покажа втората верзија на истиот текст, поставен во режија на Срѓан Јаниќијевиќ, на сцената на Македонскиот народен театар со премиера на 20 октомври 2016 г. Ова е една од ретките претстави во македонскиот театар каде што и публиката и изведувачите уживаат во самата изведба. Прототеатарскиот импулс на фолклорот е поткренат на повисоко ниво, актуализиран и модернизиран, а со самото тоа и едукативен и креативен. Од денешен аспект најрепрезентативниот пример за тоа како македонската фолклорна поетика може да биде рециклирана и реактуализирана во современата театарска практика. Со тоа се покажува и влијанието и односот кон традицијата што се базните парадигми на фолклорот.

Користена литература

- Дуковски, Д. (2012). *Драми*. Скопје: Култура.
- Лужина, Ј. (1995). *Историја на македонската драма – Македонската бицова драма*. Скопје: Култура.
- Лужина, Ј. (прир.). (2000). *Прилози за историјата на македонскиот театар*, зборник на трудови. Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“.
- Лужина, Ј. (прир.). (2008). *Македонска бицова драма*. Битола: Микена.
- Поленаковиќ, Х. (1989). *Во екои на народното бугење. Избрани дела бр. 4*. Скопје: Македонска книга.
- Саздов, Т. (1986). *Фолклористички студии*. Скопје: Наша книга.
- Саздов, Т. (1997). *Усна народна книжевност*. Скопје: Детска радост.
- Старделов, Г. (ур.) и др. (2005). *Театарот на почвата на Македонија од антиката до денес: прилози за истражувањето на историјата на културата на почвата на Македонија*. Скопје: МАНУ.
- Стојаноска, А. (2018). *Театар: преизвик, студии и есеи*. Скопје: Универзитет „Свети Кирил и Методиј“ (електронско издание).
- Хаџи Константинов-Џинот, Ј. (1987). *Избрани страници*. Скопје: Мисла.
- Bahtin, M. (1967). *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: NOLIT.
- Counsell, C. and WOLF, L. (2001). *Performance analysis*. London and New York: Routledge.
- Flaker, A. (1976). *Stilska formacija*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Pavis, P. (1992). *Theatre at the crossroads of culture*. London and New York: Routledge.

БАЛКАНСКИТЕ ПАТУВАЧКИ АКТЕРИ

Вовед

Театарот од секогаш имал две развојни линии – институционалната, затворена во театарските згради и патувачката, отворена и насочена кон играње театар како насушна потреба. Низ Балканот се патувало, се патува и ќе се патува во насока на ширење на театарот. Од првиот патувач Теспис, па сè до денешните патувачи, низ Балканот пропатувале и просторно и временски неколку различни театарски патувачи. Почнувајќи од антиката со мимичарите и пантомимичарите, потоа со скомрахите низ средниот век, Караџоз – театарот на сенките малку подоцна, како и патувачите низ XIX и XX век, може да зборуваме за неколку различни типови патувачки театар што се сретнува на нашата територија. Главна одлика на сите патувачи низ сите времиња во Македонија и на Балканот е потребата да се игра по секоја цена и да се игра постојано. Театарот е насушна потреба и од античкиот период, кога мимичарите за време на прославите и забавите ја забавувале заедницата и во времето на средниот век, кога скомрахите носеле театар во местата каде што црквата забранувала, па сè до денес. Мимичарите на Балканот тргнале од Античка Грција и се рашириле. „На почетокот мимовите ги исполнуваа самите жители на селата или градовите. Во хеленистичкиот период постоеја повеќе трупи на глумци на мим“ (Јанакиевски, 1999: 23), забележува професорот Томе Јанакиевски во неговата книга посветена на античките театри на Балканот. За мимичарите нема конкретни докази, но со археолошките ископувања може да се направи реконструкција и да се потврди дека овие патувачи биле и мажи и жени, дека играле без маски, на дрвени подиуми или паравани. Од тогаш, па до денес, естетскиот концепт на патувачите е поврзан со забавата и со фокусот кон обичниот човек, независно од институционалниот театар кој се занимавал со боговите, кралевите, полубоговите и историски релевантните личности и настани.

Скомрахи

Патувачката традиција која продолжила низ средниот век, ја бележи појавата на скомрахите. За разлика

Оро од фреска во Лесново, 1349 г.



од историските податоци за мимичарите што ги наоѓаме во непосредна близина на театрите и другите градби од античко време, доказите за овие средновековни театарски патувачи ги наоѓаме кај нивните противници. Црковните лица во периодот на X век забележуваат дека се појавуваат трупи на изведувачи кои го спречуваат народот да присуствува на црковните дејанија. „Матија Властар, големиот византиски канонист и полемичар од Солун, во својот прочуен **Номоканон** (околу 1335 година) забележува дека игрите што ги изведуваат скомрахите се главно пагански (наместо христијанскиот дух, вели, тие ги слават поганите 'елински обичаи', пролетни, летни, зимски...). Притоа ги играат игрите што по својот карактер најчесто се 'разблудни', 'валкани', груби - не само поради 'содржината' туку и поради јазикот на кој се изведуваат ('простиот народен јазик' - вели Властар)“ (*Театароѝ на македонската почва/ѝприказна низ вековиѝе/средновековиѝе*).

Скомрахите, словенската театарска традиција ги евидентира под тоа име од етимологијата на зборот – скома што значи – патник, играч, комедијант, актер што носи маска. Според македонската театрологија, тоа се *вириѝуози* кои лесно ја премосѝуваат ѝраницаѝа меѓу обичниот ѝовор и умеѝничкоѝо кажување – ѝеење, свирење, иѓрање, реѝиѝирање, раскажување. Имѝровизаѝори од највисок ранѓ, околу кои ѝосѝојано се собираат ѝубоѝиѝни ѝледачи следејќи ѝи во чекор. (Театарот на македонската почва/приказна низ вековите/средновековието). Најчесто биле организирани во мали тајфи, од три, пет или седум чле-



Фреска „Шегување со Христа“, Михаил и Евтихиј (1342) Старо Нагоричане, Кумановско

нови и талкале постојано низ градовите. За постоењето на скомрахите во Македонија сведочат повеќе црковни фрески и графити, како што е најпознатата „Исмевање на Христа“, во фрескоживописот на црквата „Свети Ѓорѓи“, Старо Нагоричане, Кумановско, дело на двајцата браќа, познатите фрескописци и зографи – Михаил и Евтихиј. Како прв сериозен патувачки феномен, скомрахите пропатувале низ нашата земја и низ Балканот, оставајќи ја својата естетска концепција на наследниците – да се забавува, да се игра, да се прикажува театар. Народот сакал да ги гледа скомрахите, дури и скришум го сведочел нивното постоење, со тоа што цртал графити по црквите, како што сведочат графитите од XI век во црквата „Света Софија“ во Охрид. Сите докази, сите сведоштва од противниците, сите прикази кои се останати низ времето ја покажуваат исконската потреба на човекот да игра, да глуми, да танцува и да музицира, независно од строгите канони на средниот век.

Патувачките низ XIX и XX век

Македонската патувачка театарска традиција, значи, започнува уште во IX век, со скомрахите, но официјално се тронизира со **Војдан Чернодрински** и неговите седум театарски дружини. По Војдан Чернодрински, низ балканските патишта, од Македонија, познати се патувачките театри на **Димче Трајковски** и на **Петре Прличко**. Прличко во својот театар бил и управник, и актер и режисер и организатор, понекогаш и суфлер и реквизитер.

Од Теспис, па сè до последните патувачки денови на Прличко на територијата на Балканскиот полуостров поминале голем број на театарски патувачи. Нивните дружини-трупии-групи го формирале и го развивале феноменот што за театрологијата е од особен интерес, затоа што станува збор за специфичен театарски модел.

Анализа на феноменот

Патувачките театри најчесто лексикографски се елаборираат како *театарска трупиа или организација којашио своитие прејисџави ги изведува амбуланџно, движејќи се џосџојано од сцена до сцена, од џрад до џрад* (Театарот на македонската почва-Енциклопедија/Речник/Патувачки театри). Според српскиот театрограф Боровоје С. Стојковиќ (Borivoje S. Stojković), патувачките театри биле *голема кулџурна џоџпреба во оџшџесџивениоџ живоџ на срџскиоџ народ, во џ.н. џровинџија* (Stojković, 1979: 513). Патувачките театри стануваат еден вид алтернатива на националните театри, најчесто сместени во градските центри на новоформираните, но и на сè уште неформирани држави во XIX век. Иако станува збор за феномен чии почетоци досегаат уште од многу одамна (535 година пред нашата ера, според легендата за Теспис), сепак ова истражување е

ограничено на периодот од втората половина на XIX век, па сè до почетокот на Втората светска војна. Патувачките театри во овој период се масивизираат и се дисперзираат насекаде на територијата на Балканот, дали како гостувачки, или, пак, како матични театри од кои подоцна ќе се формира и националниот театар на одредена држава (примерот со театрите во Софија, Бугарија и во Загреб, Хрватска). Стојковиќ театрите ги поделил на неколку групи според начинот на изведбата за полесно да го објасни феноменот на патувачките театри. За потребите на ова истражување јас ја користев неговата поделба како иницијална за да направам прецизна анализа на феноменот. Значи, освен националните театри (како придобивка на масивизирањето на идеја за националност во XIX век) кои не патуваат, театрите во овој период, или имаат годишни турнеи, значи претстави со кои патуваат низ државата, како и (што за ова истражување е од особена важност), патувачки театри на определени територии, низ цела земја и надвор од неа. (Поделбата на српскиот историограф е направена врз примери од Србија, т.е. за неговата национална култура).

На територијата на поранешна Југославија крстосувале и *Повластени патувачки театри*. Ваквиот статус го добиле од државата. Според Законот за Народниот театар во Белград „што го потврдило и Народното собрание на 16.05. 1911 г., предвидено е основање на ограничен број на Повластени патувачки театарски дружини во внатрешноста на Србија“ (Stojković, 1979: 518). Според овие правила на територијата на тогашна Србија формирани се пет театри¹. Повластените театри биле активни во првата половина на XX век. Нивната активност се забележува по повеќето театрографски извори, зачувани и систематизирани во повеќето соодветни институции (музеи и архиви, како и лични фондови на конкретни актери, управници и режисери). Специфично во нивното систематизирање е начинот на финансирање и одговорноста кон репертоарот. Ако дотогаш стандардните патувачки театри се финансираа на свој начин (од тоа што ќе го одиграат, па финансиите го одредуваат и репертоарот), повластените театри се финансирани од државата и сносат одговорност пред Комисијата за театар. Тоа е пример во земјите од поранешна Југославија. Додека, пак, во Бугарија сите имаат таков строго канонизиран од државата статус, според „Дирекцијата за народна просвета и нејзиното Обласно собрание“ (Вазов, 1956: 14). Затоа во Бугарија нема голем број патувачки театри, туку само однапред одредени театарски дружини/здруженија формирани од обласните Читалишта, а врз чија основа подоцна ќе се формираат и државните театри. Уште една од причините за малиот број патувачки театри, не е само гостувањето на повеќето трупи од Русија, Германија и Србија, туку и постоењето на т.н. „Спор за или против театарот“, во периодот од 1863 до 1869 година. За овој спор елаборира Васил Стефанов во „Историјата на бугарскиот театар“, прв том.

На територијата на Бугарија, патувачкиот театар/трупа ја поставил основата на денешниот национален театар. Станува збор за трупата „Солза и смев“

(„Сълза и смях“), која од патувачка трупа со одлука на Министерството за просвета е преименуван во Национален театар. Тоа е во периодот што познатиот бугарски драмски автор Иван Вазов го поставува како желен за театар, значи „театарот како најголемо средство за образование на еден народ“ (Вазов, 1956: 9). Театарот ја презема просветителската функција, посебно во оние места кои се таканаречена провинција. Комисијата формирана од Дирекцијата за народна просвета (денес Министерство) со Обласното собрание донесува одлука да се формира национален театар финансиран од државата.

Во времето на Османлиското Царство на територијата на Балканот патувале и друг тип на патувачки актери, не дружини – Караџоз – театар на сенките. Караџоз – театарот на сенките се прикажува до денес, меѓутоа токму во наведениот период биле особено активни овие патувачи (најчесто еден изведувач и еден придружник - музичар) кои за време на свадби, прослави, панаѓури патувале низ целиот Балкан. И Караџоз – театарот на сенките, е патувачки театар, но се разликува од тие што се предмет на анализа на овој труд, затоа што се дело на еден, најмногу двајца уметници, и затоа што станува збор за различна естетика (театар на сенки). Иако донесен од Турците, овој театар се одомаќинува и останува како матичен театар на територијата на Балканот и „овој витален и исклучиво контактибилен театар многу лесно се прилагодува кон новите поднебја“ (Театарот на македонската почва-Енциклопедија/Приказна низ вековите/Караџоз-театар на сенките).



Петре Прличко во некои од изведбите на неговиот патувачки театар „Боем“

Патувачките театарски дружини, кои својот имагинарен/легендарен зачеток го бележат во далечното минато, во театарската јавност се актуализираат во последните децении на XIX и почетокот на XX век.

За разлика од средновековните патувачи, скомрахи, хистриони..., овие патувачки актери се обидуваат да функционираат како алтернативен театар на оној институционалниот. На балканската територија ги има (според анализата на изворите – дневните весници и дописите до Министерствата за култура/просвета од Директорите на официјалните театри) во сите земји. Некои од нив патуваат само на одредена територија, додека другите ги има и на повеќе места.

Патувачките театарски дружини се формираат со цел населените места што немаат свој театар да можат културно да се просветлуваат. Сепак и XIX век од историска перспектива е век на просветителство и преродбеништво. Овие патувачки дружини се на своевидна културна мисија.

Освен културната мисија некои од овие театри имаат и еден вид на прогресивна, ослободителна, политички ангажирана мисија. Пример за тоа се театрите на Војдан Чернодрински. Според Илија Милчин, еден од најдобрите македонски театарски уметници, Војдан и Марија Чернодрински со своите театарски дружини ја спроведувале и мисијата за ослободување на македонскиот народ. Во неговиот текст насловен едноставно како „Театарот на Чернодрински“ и објавен во зборникот „Прилози за историјата на македонскиот театар“ (2000), наведува дека Војдан и неговата сопруга Марија Чернодрински неколку сезони се професионални актери во Народниот театар во Софија, Бугарија, а потоа си отишле „за да се посветат само на мисијата на ослободителното дело, зашто никогаш не го сфаќале театарот, не само како средство за забава, туку секогаш исклучиво како дел, и тоа суштински, од борбата за ослободување на нашиот народ и земја“ (Милчин, 2000: 87-88). Сличен принцип имаат и патувачките театри во Бугарија. За Иван Вазов, познатиот бугарски автор, театарските трупи имаат просветителска и национализаторска функција, а до истата констатација доаѓаат и авторите на „Историјата на бугарскиот театар“. Во Бугарија од особена важност е активноста на патувачкиот театар од Русе, затоа што прави отстапки во репертоарот и се обидува да постави нов тип естетика.

И покрај благородноста на иницијалната идеја, овие патувачки театри го немаат статусот на официјални театарски уметници, како тие од националните, односно, државните театри. Како што наведува Прличко, кој е релевантен извор за истражување на македонските театарски трупи, „во тоа време артистите и покрај слава и 'големата фирма' спаѓаа во редот на победните луѓе“ (Прличко, 1967: 7).

Во својот луциден, емотивен есеј насловен како „Патувачкиот актер – искушение и одрекување“, објавен во зборникот на трудови „Актерството и режија-

та во македонскиот театар“, приреден од д-р Јелена Лужина, македонскиот драмски автор Трајче Кацаров напишал дека патувачките театри биле „група весели актери. За некои луѓе од дното на општеството, извалкани крадливци. За некои се поштени занаетчији кои не виделе големо фајде од занаетот. За некои пак, се професионални актери кои непрестајно патуваат, учат, се образуваат, ја усовршуваат својата уметност, а потоа ја пласираат низ играта, танцот и песната. Тие се мајстори на мимиката и комуникацијата со публиката“ (Кацаров, 1999: 180). Овој пообеман фрагмент од есејот на Кацаров на мошне едноставен и прагматичен начин ја експлицира моќта и можноста на патувачките актери, односно на нивната позиција како во општеството, така и во уметноста на која ѝ припаѓаат, воопшто.

Слична опсервација на овој феномен поставува и српскиот историчар на театарот – Ѓорѓе Ѓурѓевиќ (Đorđe Đurđević) во фељтонот што го објавува во списанието „Театрон“, со наслов *По ѿпраѓањето на српската драма и ѿеаѓањето* (*Tragom srpske drame i pozorišta*). Во вториот дел на овој фељтон тој ја детерминира проблематиката на патувачките актери, респектирајќи го пред сè нивниот однос кон публиката, или поточно подобрата рецепција на нивните претстави од тие на институционалните театри. Во тој контекст ја споменува и материјалната состојба на овие театри дека: „иако претставите на патувачките актерски дружини кај нас преживувале на секакви начини, и од ден во ден биле прогонувани од немаштија и неприлики, впрочем, тие успеваале со најразличната публика да воспостават однос на разбирања и заедништва кои биле и посестрани, и непосредни и спонтани од оние што ги остваруваат театрите денеска“ (Đurđević, според www.komunikacija.org.yu/komunikacija/saopisi/teatron/100/d13/document). Дури и ако во текот на изведбите, како што сведочат голем број патувачки актери, меѓу кои и Прличко, се случувало келнерот од кафеаната каде што се изведува претставата да се „уфрли“ во изведбата со редовната нарачка, дури и во тие изведби комуникацијата актер – публика била на ниво на „отворен канал“, односно со висок степен на рецепција (според стандардите поставени од Јаус [Jauss]).

- Податоци

Патувачките театарски трупи често биле основани (на територијата на целиот Балкан) брзо и импровизирано, понекогаш по договор на неколку актери, а поретко, како што е примерот со трупата „Солза и смев“ („Сълза и смях“) во Бугарија, организирано и плански. Траеле најчесто кратко. Боривоје Стојковиќ, смета дека тоа било до „првите сериозни финансиски проблеми, или при конфликти меѓу актерите, или меѓу нив и управниците“ (Stojković, 1979: 513).

На територијата на денешна Македонија феноменот на патувачките театарски дружини го иницирал Војдан Чернодрински по изведбата на „Македонска крвава свадба“ на 8/21 ноември 1900 година. Во периодот од 1901 до 1924 година, Војдан Чернодрински ги формирал и бил активен со следниве театарски групи: „Скрб и утеха“, „Столичен македонски театар“, „Македонски театар“,

Илустрации на третото издание на „Македонска крвава свадба“, 1928;
членови на трупата на Војдан Чернодрински



„Македонско-одрински театар со оркестар“, „Македонска трупа“, „Македонски илинденски зговор“ и Театар „Илинден“.

Во годините меѓу двете светски војни се бележат патувачките театри на подоцна респектабилните македонски актери: Петре Прличко (Патувачки театар „Сина птица“ и Повластениот вардарски патувачки театар на Перица Алексиќ-Велешанецот – „Боем“) и театарот на Димче Трајковски „Скопско мало позориште“. И двајцата подоцна мошне афирмирани македонски актери претставите ги играат по кафеани, дворови и пред сè отворени места. Театарот на Димче Трајковски е формиран како локален скопски театар, меѓутоа и тој патува по околината на Скопје.



Плакати од претставите на Државниот повластен патувачки театар „Боем“ на Петре Прличко



На територијата на денешна Република Македонија (поради официјалната српска администрација) доаѓале патувачки дружини од Србија, а една од нив станала и официјален градски театар на Битола од дружината „Тоша Јовановиќ“.

Постоеле повеќе патувачки театри на територијата на Балканот. Биле формирани околу еден центар (најчесто поголемо населено место) и имале определена територија за дејствување. Не ретко и ги преминувале границите на таа територија не само преку турнеите, туку и во потрага по подобро место за настап.

- *Репертоар*

Репертоарот на овие театри, не само на тие на територијата на Македонија, туку и оние во Србија, Бугарија, Босна, ..., е инспириран од репертоарите на националните театри, но има и претстави што се специфицирани за овој тип изведба. Најчесто како преземен репертоар се домашните национални драми кои имале успех на сцените на официјалните театри, како и драми од повеќе жанрови, како и сентиментални драми, водвиљи, фантастично-волшебни игри, забавни за гледање поради специфичните места на кои се игра претставата. Според анализата на театрографскиот материјал што се чува во оставнината на Петре Прличко (Институт за театрологија, архивски материјал Петре Прличко, кутии од 1.0-49.0, посебно 1.0 и 3.0) може да се заклучи дека Патувачкиот театар „Боем“ на својот репертоар има лесни тривијални жанрови, комедии, како и многу комични монолози и рапорти „врапчиња“. Од плакатите што се чуваат во неговата оставнина се гледа дека ги играл претставите

„Скамполо“ на Никодеми, „Госпоѓа Министерка“ на Нушиќ, „Џидо“ на Веселиновиќ и др. Ако се направи паралелна компаративна анализа на репертоарот на тогашниот државен театар Народно пзоориште „Краљ Александар Први“ во Скопје, ќе се заклучи дека овие репертоари имаат сличности во пиесите од тогашната национална, домашна драматургија и во комедиите и драмите со весели содржини (Театролошка дата-база [1999-2006]).

Според сите истражени материјали за патувачките театарски трупи на Балканот, следува дека репертоарот е инспириран од тој на националните театри, значи се пропагира домашната драматургија, како еден од елементите на културната мисија на овие театри.

Во претходно споменатиот есеј на Трајче Кацаров се дава и краток преглед на репертоарот на овој тип театарска уметност. Според него, „актерската мајсторија им се гледа низ сценските форми, како што се куплетот, скечот, пародијата, монолотот и конферансата. Од нив се бара нота и тон на силна импровизација и нагласена актерска индивидуалност“ (Кацаров, 1999: 180).

- Изведби

Изведбите на репертоарот на патувачките театри најчесто се во кафеани, плоштади, училишни дворови и сл. Средновековниот театарски простор – плоштадот како сцена на патувачките актери: скомрахи, жонглери, хистриони, мастерзингери, во XIX и XX век е заменет со кафеаните, полјаните, училишните дворови. Меѓутоа статусот на актерите останува непроменет. Во сите прочитани и истражени материјали се акцентира фактот дека овие театарски уметници немаат стабилен општествен статус (дури и оние што се финансирани од државата. Актерите на овие театри се „фахирани“, односно се специјализирани за одреден тип улога, на пример, комичари, трагичари, наивки, и сл.

Своевидна реконструкција на изведбите на патувачките театарски дружини пренесува во својот текст и претходно споменатиот српски театрограф Ѓорѓе Ѓурѓевиќ, при цитирањето на студијата од Михаило Ковачевиќ, насловена како „Повластен-кафански театар“ (*Povlašćeno-kafansko pozorište* [1928]). Патувачката театарска дружина однапред костимирана во костими што се разликуваат од секојдневната гардероба на жителите на едно населено место, доаѓа откако претходно некој од нејзините членови прошетал низ градот, селото, паланката и се запознал со најинтересните случки за да можат истите во текот на вечерта да бидат испеани во вид на „врапчиња“ (посебен жанр на рапорт кој е одлика на патувачките актери, со песна на еден хумористичен начин се нижат интересните настани). Театарот има најчесто звучно име на некој што го знаат сите од околината и се сместува во кафеаната која е подготвена да ги прими. Репертоарот најчесто зависел и од самиот кафеџија. Како што наведува во овој текст Ѓурѓевиќ: „самата појава на луѓе во разноразни костими и женски свет во старомодни фустани е доволна реклама за местото дека при-

стигнала театараска дружина“ (Đurđević, според www.komunikacija.org.yu/komunikacija/caopisi/teatron/100/d13/document). Во истиот текст се наведува дека бината се подготвува набрзина, додека актерите се шетаат низ местото, и тоа со голема брзина. „Едно 7-8 буриња од пиво, две-три греди, нешто штици и – готово. Декори има само два“ (Đurđević, *ibid.*), од кои едниот е за екстериер, другиот за ентериер. Не само овој текст туку и повеќето истражени студии за оваа проблематика, за патувачките театарски дружини на територијата на Балканот, се согласуваат за начинот на изведба и за изборот на претставите за репертоарот.

На импровизираната сцена во кафеаната, се простираат неколку завеси направени од веќе постоечки материјал (најчесто стари крпи и чаршафи), се облекува единствената облека што ја имаат и почнува претставата. Најчесто започнувале со рапорт или „врапче“ за околностите во градот/местото. На еден комичен начин се редат настаните за кои дознал некој од членовите на дружината. Потоа продолжува со скеч или со целовечерна изведба на претставата. Актерите играат миметички, „за публика“, фокусирани се на самата публика, со многу импровизации.

Од фотографиите што се чуваат во Музејот за театарска уметност на Србија (кој до 1990 година бил Музеј за театарска уметност на Југославија), како и фотографиите во Архивот на Бугарија во Софија, фотографиите и плакатите од личната оставнина на Прличко од Институтот за театрологија, Скопје и другите примарни и секундарни извори, и фотографиите и плакатите објавени во книгата „Репертоар на хрватските театри – 1840-1860-1980“, може да се евидентира поставеноста на сцената при изведбите на патувачките театарски дружини и да се направи реконструкција на претставите. За анализа на овој феномен во овој труд се користени и голем број студии и театролошка литература од Македонија, Србија, Хрватска, Бугарија, Босна и др. Користени се и театарските критики во дневните весници од периодот на првата половина на XX век. Оваа не многу обемна истражувачка материја/граѓа ми помогна во реконструкцијата на претставите на патувачките театарски трупи.

- Естетика

Во есејот со кој д-р Јелена Лузина ја „отвора“ монографијата посветена на најголемиот македонски актер – Прличко, детерминирана е и естетиката на овој вид театар, како **миметичка**, затоа што „неговата доминантна естетика може да се одреди како естетика на повторувањето, базирана на своевидното ’учење од животот““ (Лузина, 2005: 26). Патувачкиот театар на актерот му поставува друг тип естетика. Посебен, различен (од оној во институционалните театри) начин на игра, затоа што главен фокус е публиката, која бара забава, личен однос и висока, нагласена емотивност. „Публиката гласно се смее на шегите или скечовите на актерите, реагира на мелодрамските сцени и на

нагласената трагика, во зависност од репертоарот“ (Стојаноска, 2005: 172) и поради истата таа публика врз која е фокусирана целата активност на патувачкиот театар не може да станува збор за поинаква естетика.

Патувачките театри биле многу диспропорционални во однос на т.н. уметничка вредност. Нивниот ангажман во поглед на ширење и афирмација на театарската уметност зависел и од *способноста на членовите, улогата на целиот ансамбл, уметностите и составот на репертоарот од помалку или повеќе солидни организација, дисциплина и способност на Управниот*. (Stojković, 1979: 515). За повеќето патувачки театарски дружини естетиката била заменета со прагматика, поточно со забавноста.

Патувачките театри освен примарната просветителска функција имаат цел и да забавуваат. На некои од нив, може да се рече дека забавата им е и примарна иницијатива. Затоа и нивниот репертоар се базира на претходно спомнатите драмски текстови.

Балканските театарски традиции

По балканските театарски патишта крстосувале многу од овие театарски странствувачи. Некои од нив и надвор од формално зададените граници. Еден од тие примери е и патувачката група во која членувал и за која говори Петре Прличко – *Би Ба Бо*. Оваа комично жанрирана театарска дружина потекнува од Русија и е строго фокусирана на комедијата. Во неа членувал во текот на 1925 година (монографија/Хронологија) и учествувал во претставите. Претставите на овој хумористичен театар биле рапорти односно „врапчиња“.

Иницирани од потребата театарот да се пренесе и на оние места на кои немало официјални театарски институции, овие патувачки дружини се движат низ балканските патишта и од сопствената потреба за уметност, забава и креација. Затоа многу често нивните патишта се вкрстуваат и затоа и многу често дел од актерите работат во повеќето од нив, менувајќи го театарот и управникот, според потребите. Како што тоа ќе го експлицира Прличко во фелтонот од „Вечер“, насловен како „Јас, Петре Прличко“, дека: „во тоа време, покрај државните театри лоцирани во големите градови и центри, низ Југославија крстосуваа поголем број на такви театарски групи“ (Прличко, 1967: 18).

На територијата на денешна Војводина, според историјатот на Народниот театар – Суботица (Narodno pozorište – Subotica), се наведува дека: „во периодот од отворањето на театарската зграда, па до 1918 година, во Суботица гостувале и театарски дружини од Унгарија, Германија, патувачки театри и Српското народно позориште од Нови Сад (17 сезони)“.² Ова е уште еден податок дека освен балканските театарски дружини, гостувале и повеќе европски, од кои некои и биле инспирација за отворање на матични театарски групи, како што

е примерот со бугарскиот театар. Историографот на бугарскиот театар – Васил Стефанов, во првиот том на „Историја на бугарскиот театар“ забележал дека во модерната историја на бугарскиот театар, која започнува со 1856 година, ја започнале туѓинците, односно, луѓето што со своите патувачки дружини доаѓале, пред сè од Русија и од Германија и ја крстосувале Бугарија. Поконкретни елементи за патувачките театарски трупи, или за балканските театарски патишта се елаборирани во вториот том на истата таа „Историја на бугарскиот театар“, напишана од Галин Саев. Тој наведува дека инспирацијата за формирање на театарски дружини на бугарските уметници ја иницирало пристигнувањето на Српска театарска група во Софија во 1883 г. (не е наведена која група). На сличен начин и хрватските уметници, инспирирани од постоењето на *Лейпечкојѝо дилејантѝско ѝозориѝѝе* (*Лейпѝе дилејантѝско ѝозориѝѝе*) од Нови Сад, го формираат своето *Домородно ѝеатѝрално друѝѝѝво*. Поточно, склучен е договор со четиринаесет актери на *Лейпечкојѝо дилејантѝско ѝозориѝѝе* и тие дошле од Нови Сад во Загреб. (Подоцна истите тие актери, кога Домородното театрално друштво завршува со работа, одат во Белград и го формираат *Театѝар на Ѓѝумруку* (*Позориѝѝе на Ѓѝумруку*) (Лужина, 2003: 13-14).

Значи, патувачките театри немаат само забавувачка, културна и општествено ангажирана функција, туку дејствуваат како промотори и инспиратори за формирањето на некои театарски дружини, па дури и на национални театри. Во историјата на хрватскиот театар е забележано дека: „од последната идентификувана претстава на Домородното театрално друштво во ноември 1841 година, па до следната хрватска претстава во Загреб поминале две години. Со сцената, како и пред настапот на уметниците од Нови Сад, диминирале/владееле германските дружини“ (Hećimović, 1990: 23). Значи на оваа територија, како и во некои гранични предели патувале и други театарски дружини.

Во претходно споменатиот втор том на „Историјата на бугарскиот театар“, во поглавјето бр. 13, Саев ја анализира проблематиката на патувачките и на странските трупи што ги крстосуваат не само бугарските туку и балканските патишта. Иницијативата за нивна масовизација ја детектира во потребата од развивањето на театарската уметност во провинцијата и во намалувањето на материјалните трошоци.

Во сите анализирани материјали, потребни за пишување на овој труд, се истакнуваше дека освен што се формирани за активност на строго определени територии (на пример ако театарот е формиран во едно место, тој треба да патува во околината на тоа место), сепак патувачките театри кон крајот на XIX и почетокот на XX век сè повеќе патуваат и крстосуваат низ Балканот. Резултат на тоа е промоцијата на некои жанрови, симиларитет во однос на изведбата, како и методот на работа.

Како заклучок...

Во целото досегашно истражување се потврди дека феноменот има ист или сличен развој во повеќето балкански земји. Причината е во тоа што постојано комуницирале и биле инспирирани на ист начин, со доаѓањето на патувачките трупи од другите земји. Феноменот *џаџувачки џеаџарски дружини* потекнува од скомрашите, или уште од поодамна, од театарот во античко време (според легендата за Теспис, но и историските податоци за изведбите на античките театарски претстави). Заедничкото потекло на феноменот, како и можноста за комуникација (гостувања), како и истородноста на начинот на игра, однесување, специфично гледање на театарската уметност, *џаџувачкиџе џеаџарски дружини*, или поточно, *џаџувачкиџе џеаџри* се дел од заедничката интимна историја на Балканот.

Користена литература³

- Вазов, Иван. (1956). *Нуждаџа оџи бџлџарски народен џеаџџр во: Мииџов, Д.Б., Пенев, П., Тенев, Љ. (џрир.). Сџо џодини бџлџарски џеаџџр, Софија: Државно издаџелсџиво „Наука и изкусџиво“.*
- Институт за театрологија (1999-2006) *Теаџролошка даџа-база*. Скопје: Институт за театрологија при ФДУ.
- Јанакиевски, Томе. (1998). *Анџички џеаџџри и сџоменици со џеаџарска џемаџџика во Реџублика Македонија*. Битола: Завод за заштита на спомениците на културата, природните реткости, музеј и галерија.
- Каџаров, Трајче. (1999). *Патувачкиот актер – искушение и одрекување, во: Луџина, Јелена. (уред.). Акџерсџивоџо и режијаџа во македонскиоџи џеаџџр*. Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“.
- Луџина, Јелена. (2000). *Теаџралика*. Скопје-Мелбурн: Матица македонска.
- Луџина, Јелена. (2003). *Теаџралика, џак*. Скопје: Маџор.
- Луџина, Јелена. (прир.). (2005). *Пеџре Прличко-моноџрафија*. Скопје: Маџор.
- Луџина, Јелена. (уред.). (2002). *Теаџароџи на македонскаџа џочва – Енциклоџедија* (ЦД-ром). Скопје: Факултет за драмски уметности.
- Милчин, Илија. (2000). *Теаџароџи на Чернодрински*. во: Луџина, Јелена. (уред.). (2000). *Прилози за исџоријаџа на македонскиоџи џеаџџр*. Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“.
- Мииџов, Д.Б., Пенев, П., Тенев, Љ. (џрир.). (1956). *Сџо џодини бџлџарски џеаџџр, Софија: Државно издаџелсџиво „Наука и изкусџиво“.*
- Поџов, Иван. (1939). *Миналоџо на бџлџарскиа џеаџџр 1-2*, Софија: Печаџница Борисџ Ан. Кожухаровџ.
- Саев, Галин (1997) *Исџорија на бџлџарскиа џеаџџр 2*, Софија: Академическо издаџелсџиво „Проф. Марин Дриноџ“.

- Сѣефанов, Васил (1997) *Исѣория на бѣлѣарския ѣеатѣър 1*, Соѣия: Акаѣемическо изѣаѣиелсѣѣво „Проѣ. Марин Дринев“.
- And, Metin. (1986). *Karagoz – Turkish Shadow Theatre*. Istanbul: Yapi Kredi Yayinlari.
- Batušić, Nikola. (1991). *Uvod u teatrologiju*, Zagreb: Grafički Zavod Hrvatske.
- Hećimović, Branko. (prir.). (1990). *Repertoar hrvatskih kazališta 1840/1860/1980*, Zagreb: Globus; JAZU.
- Stojković, Borivoje S. (1979). *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)*, Beograd: MPUS.
- Živković, Dragiša i dr. (ured.). (1992). *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit.

Електронски извори

- Putujuća pozorišta (----) from: <http://www.ludus.sdus.org.yu/content/view/83/56/1/2> (16 jun 2006).
- Putujuća pozorišta (----) from: http://www.subotica.co.yu/yu/kultura/yu_nepISTORIJA.htm (16 jun 2006).
- Putujuća pozorišta (----) from: <http://www.komunikacija.org.yu/komunikacija/casopisi/teatron/100/d13/document> (16 jun 2006).

МАКЕДОНСКИОТ ТЕАТАР НА ПРЕМИНОТ – РЕФЛЕКСИИ, ИНИЦИЈАТИВИ, АРТИКУЛАЦИИ – НА КРИЗНИТЕ ДЕВЕДЕСЕТТИ ГОДИНИ ОД МИНАТИОТ ВЕК

Вовед

Македонскиот театар е конструкција која треба да го дефинира постоењето на театар на територијата на нашата земја. Тука може да се вбројат и институционалниот и патувачкиот, но и етнотеатарските практики. Во фокусот на ова истражување под терминот **македонски театар** подразбираме организирана и институционална форма на театар која континуирано постои од почетокот на XX век. До крајот на осумдесеттите години од минатиот век, театарот опстојуваше на слично рамниште со театрите од другите републики во заедничката држава. Со осамостојувањето на Македонија, деведесеттите донесоа поинаков театар и на тој начин се продолжи кон дефинирањето на специфичниот театарски феномен – македонски театар.

Овој труд ја истражува токму таа лиминална ситуација, на преминот од театар на заедничката држава кон сопствен, македонски театар. Истовремено, дава преглед на доминантните авторски естетики од авторски, режисерски, па сè до актерски или цели ансамбли. Во овој период македонскиот театар во светот е препознатлив по авторската естетика на Дејан Дуковски, како предводник на она што се нарекува *нова европска драма*, како и на редица нови, режисерски имиња кои се пробиваат надвор од границите на државата.

Македонски театар – обид за дефиниција

Историјата на македонскиот театар, почетоките на организираниот театарски живот ги детектира во почетокот на минатиот век⁴. Современата македонска театрологија феноменот *македонски професионален театар* го дефинира како институционален театар кој е формиран во почетокот на XX век и поради општествените околности, формиран е од страна на српската администрација⁵. Го користам овој краток историски преглед за да го прикажам македонскиот театар во неговото формирање, за полесно да може да се дефинира она што е и што ќе биде театарот на преминот од една заедничка држава во самостојната македонска држава, во периодот на деведесеттите години на минатиот век. Ако се направи преглед на репертоарот и се истражат историските околности, ќе се покаже дека македонскиот театар зависи од една страна од административната власт, а од друга од ослободителната борба (во текот на Втората светска војна) и поради тоа што станува збор за одличен медиум, истиот ќе биде искористен во примарните цели и на едната и на другата групација.⁶

Наспроти оваа институционална форма на театар која постои до фактичкиот крај на бугарската окупација на Македонија (1944), постојат и неинституционални форми на театар (партизански театарски трупи или културно уметнички друштва/групи со драмски секции) од кои подоцна е создадена основата на македонскиот театар. Партизанските театри на територијата на Република Македонија се појавиле во кон крајот на Втората светска војна. Може да се дефинираат како „специфичен вид театарско организирање и дејствување, детерминирано од воените околности во коишто и се практикува овој театар“ (*Театарот на македонската почва-Енциклопедија/Театри 1913-1944/Партизански театри [1943-1945]*). Партизанските театри како феномен се создаваат со настапите на културно-просветните групи, од нивните програми, посебно до кратките скечеви-агитки врз кои се поставува и самата програма. Овие агитки подоцна ќе бидат дел од современата македонска драматургија. Во Македонија со праизведбата на едночинката *Пейтоимениот Ѓоре* од Владо Малески, во с. Родово, Егејска Македонија, кон крајот на февруари и почетокот на март 1944 година започнува активниот партизански театар, преку работата на Културно-уметничката група „Кочо Рацин“. Групата е формирана на 27 јули 1944 г. од писателот Владо Малески на планината Караорман. Во текот на септември, поточно, кон крајот на месецот, групата пристигнува во Горно Врановци на слободна територија. Тогаш на групата ѝ се приклучуваат театар-



Фотографија од изведбите на Културно-уметничката група „Кочо Рацин“
од архивата на Илија Милчин

ските професионалци Петре Прличко (актер), Димитар Костаров (режисер), Илија Милчин (актер, режисер, преведувач), Тодор Николовски (актер), Крум Стојанов (актер) и др. Ова се имињата на основачите на Македонскиот народен театар⁷.

Партизанскиот театар е директен „виновник“ за создавањето професионален македонски театар. Со доаѓањето на групата „Кочо Рацин“ во ослободена Битола и играњето на претставата „Петтоимениот Ѓоре“ на 14 ноември 1944 година, ставени се темелите на денешниот Народен театар – Битола. Истата група во следните денови доаѓа во ослободено Скопје и во зградата на тогашниот Народен театар – Скопје, или претходно на Народно позориште „Краљ Александар Први“ почнува да ја создава историјата на македонскиот театар. Првата премиера е изведена на 3 април 1945 година. Станува збор за претставата „Платон Кречет“ од тогаш ултрапопуларниот украински/советски автор Алексеј Корнејчук, во режија на Димитар Костаров. Театарот активно работи од новогодишната вечер на 31 декември 1944 година. Неговиот ансамбл се професионализира и истиот ја создава својата театарска историја.

Во македонската културна историја од исклучителна важност е дејтерминирањето на театарот во годините на Втората светска војна. Од една страна се докажува фактот дека во Македонија, професионалниот/институционален театар се профилува директно од административната власт, и дека со нејзино менување се менува и репертоарот и односот кон домашната драматургија. Но истовремено се користат како главен/можен медиум за пропаганда. Театарот е и бил моќен и важен медиум. Затоа мислам дека не само македонската, туку и театарската/културната историја на овој дел од Европа мора да ѝ има предвид толку овие сознанија и истите ѝ дојдат да ѝ доистражи и естетски да ѝ валоризира. Тие треба да не насочат кон анализата на репертоарот и начинот на актерска игра во периодот од 1945 до 1990 година, кога македонскиот театар функционира во корелација со театрите во бившата заедничка земја СФР Југославија.

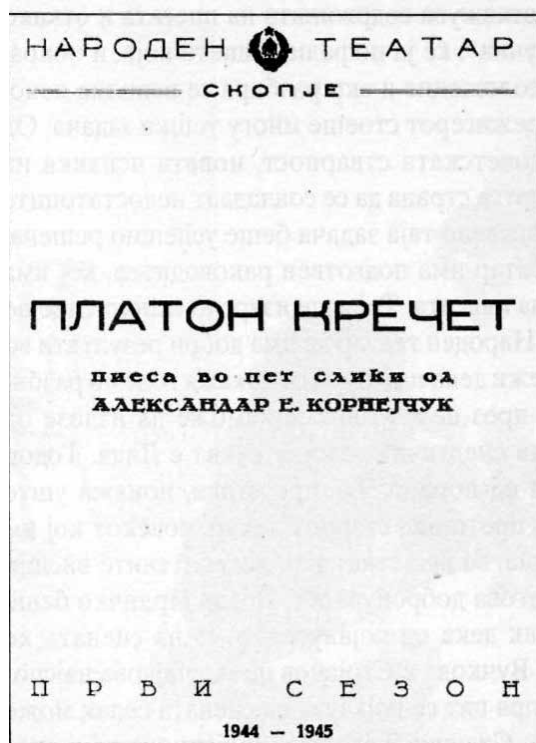
Македонскиот театар (1945-1990) – рефлексии

Македонскиот институционален театар се создава со создавањето на македонската република во рамките на СФРЈ. Македонскиот народен театар (МНТ) е првата институционална театарска кука (од 1945) во чија ингеренција се трите куќи – Драма, Опера и Балет. Потоа во период од пет години се формираат театри во скоро сите градови на Република Македонија. Народните театри во Македонија го базираат репертоарот врз репертоарот на најзначајната театарска институција, МНТ. Тоа подразбира играње на драмската класика, доминантните југословенски автори, новите македонски автори што ја наследуваат битовата традиција, како и тогаш актуелните драматичари на соцреализмот. Бидејќи театарот

се формира од недоволно искусен кадар, главниот режисер и директор на Драмата при МНТ – Димитар Костаров, се одлучува за позиционирање на репертоарот на познатата советска традиција, со што се оневозможува директно продирање на модерната во театарот. Поради тоа, група актери и режисери кои се фокусирани на создавање автентична, модерна театарска практика го формираат Драмскиот театар – Скопје (1960). Истовремено, причина за промена во македонскиот театар, треба да се бара во новите режисерски имиња кои се на студии надвор од Скопје и кои имаат прилика да ги гледаат современите театарски репрезенти на некои од најактуелните театарски фестивали во поранешна Југославија (*БИТЕФ*, *Сиџерино џозорје*, *МЕСС*, *Дубровнички лејџни игри* и др.). Правењето на анализа и синтеза на македонскиот театар, не треба да го исклучи контекстот на создавањето на

театарот во една федеративна држава, каде што сите театри се водени од иста репертоарска политика. Истовремено, тоа може да означува и судир со автентичното театарско наследство на земјата. Вториот судир ќе означува и потреба да се создаде поинаков театар од оној на главната струја во земјата. Лишени од можноста да експериментираат, да афирмираат и да креираат театар, што е различен од официјалната репертоарска политика на државата, македонските театарски уметници, поточно, некои од најкреативните, се решаваат за создавање на алтернативен театар. Некои од тие театарски трупи имаат и свој политички коментар и ангажман. Таквото вметнување во политичката ангажираност, реферира, на потребата да се направи исчекор од дотогашниот начин на третирање на театарската естетика. Ваквата потреба ќе доминира со осамостојувањето на македонската држава, кога сите врати кон светот, симболично се отвораат и кога дотогашната контролирана, стегната, затворена театарска средина „лакомо“ ќе почне да се отвора кон светот.

Театарот во Република Македонија и денес е под директно финансирање од Министерството за култура. Секоја година матичното министерство распишува конкурс за финансирање на Националната програма за развој на културата,



Програмката за првата претстава на МНТ „Платон Кречет“ од Алексеј Корнејчук, во режија на Димитар Костаров, 1945

на која учествуваат сите културни институции во земјата. Поради тоа, некои од театарските уметници, незадоволни од нивното нефинансирање, се обидуваат да создадат театар што ќе биде финансиски независен и кој ќе може директно да ја менува актуелната театарска естетика. За таа цел, овие трупи бираат нетеатарски простори, експериментираат со текстот и со начинот на изведба, а со тоа провоцираат промена и на некои од доминантните авторски поетики во македонскиот театар.

Во периодот од 1945 до 1990 година во Македонија, работат и се отворени (некои од нив подоцна и затворени) овие театарски институции: Македонски народен театар (Драма, Опера, Балет, денес функционираат одделно: Македонски народен театар и Македонска опера и балет), Драмски театар – Скопје, Народен театар – Битола, Народен театар „Јордан Хаџи Константинов – Џинот, Народен театар – Куманово, Народен театар „Војдан Чернодрински“ – Прилеп, Народен театар „Антон Панов“ – Струмица, Народен театар – Штип, Албански и Турски театар, Театар за деца и младинци – Скопје (сите работат до денес); Потоа во периодот од 1945 до 1954 година кога државата решава да ги затвори, активно работат театрите во: Гевгелија, Горна Џумаја (Благоевград, денешна Бугарија), Кочани, Охрид и во Тетово. Театрите во Охрид и во Тетово работат денес, откако се реоформени во последната деценија на овој век. Паралелно со нив, функционираат аматерски и алтернативни театри. Базичната анализа на репертоарот на професионалните театарски институции во Македонија, за



Зградата на Македонскиот народен театар пред земјотресот

овој период покажува дека за разлика од првите децении на постоењето, кога процентуално доминира советската и драматиката од заедничката држава, во втората половина на периодот (1970-1990) се поставуваат модернистички, современи текстови, како домашни, така и светски. Ова е период кога македонскиот театар ја реоткрива модерната и сите *-изми* на истата.

На територијата на Република Македонија во тој период има неколку клучни театарски фестивали, најстариот *Охридско лето* (опфаќа музички и сценски дел), МТФ „Војдан Чернодрински“ – Прилеп, Фестивал на камерен театар „Ристиво Шишков“ – Струмица, Мајски оперски вечери, како и еден од најзначајните фестивали за современ и прогресивен театар *Млад отворен театар*.

Овие факти укажуваат на сериозен однос кон театарот во Македонија, но и за потребата во рамки на дозволената естетика, да се развие нешто што тогашните современици ќе го именуваат како *македонска глума* и *македонски театар*. Главните одлики на тој тип театар се: експресивен актерски израз, користење на традиционалните етнотеатарски модели, емотивниот однос кон сцената, како и типичната дионизиска култура која се профилира искуствено низ патувачкиот модел. Во овој период доминираат неколку важни драматичарски практики – од битовиот драмски модел, преку дефинирањето на модернистич-



„Вејка на ветрот“ од Коле Чашуле, во режија на Тодорка Кондова - Зафировска, продукција на МНТ - Драма, 1958г. (од лево кон десно) Тодорка Кондова - Зафировска (Мејбл), Вукан Диневски (Џими), Вукосава Донева (Магда) и Тодор Николовски (Велко)

ката естетика: од реализмот на Томе Арсовски, преку експресионизмот и егзистенцијализмот на Коле Чашуле (чија драма *Вејка на вејроџи* ја втемелува македонската модерна драматургија) и на Бранко Пендовски, до поетската драма на Георги Сталев, Оливера Николова, Благоја Ристески-Платнар, како и современиот модернистички драмски текст на Горан Стефановски, Русомир Богдановски, Сашко Насев, сè до она што ќе биде нов модел на писмо во драмите на Јордан Плевнеш. Секој од овие драматичари има свој препознатлив ракопис, развиен независно еден од друг, според личните интереси на авторите. Горан Стефановски е најпознатото име во тој период. Со неговата прва драма „Јане Задрогаз“ инспирирана од македонското народно творештво, собрано од Марко Цепенков, се прави првиот обид за интертекст во македонската драматика. По таа драма, Стефановски ќе го профилира своето драмско писмо како типично модернистичко („Диво месо“, „Лет во место“, „Дупло дно“ и др.). Во овој краток приказ треба да се вметне комедиографскиот ракопис на Русомир Богдановски и користењето на античката комедија во комбинација со македонската народна традиција за да се создаде автентично комично оригинално решение преку драмите „Фарса за Храбриот Науме“ или, пак, „Ништо без Трифолио“.

Македонската драматургија во периодот од 1970 до 1990 година е поврзана со европската, ги следи трендовите, но не е истовремено создадена, исклучиво поради општествено-политичкиот контекст. Македонската современа драматургија, стартува во периодот по 1945 година, поточно 1958 година со праизведбата на „Вејка на ветрот“ драмата на Коле Чашуле. Современата драматургија е дефинирана како *актуелна, ѝековна, со – времето во кое живееме*. Современата драматургија во Македонија е некаде на полпат меѓу традиционалната (или поточно битовската стилска формација) и онаа која штотуку ќе доаѓа, која кокетира со времето и начинот на кој е напишана. Како што на едно место прецизно дефинира театрологот Јелена Лузина, дека да се дефинира современата македонска драматургија е мошне сложено прашање. Посебно затоа што во контекст на поставувањето во спрега на традицијата и современоста, според познатиот есеј на Томас Стернс Елиот (Thomas Sterns Eliott [1934]), тие прашања се повеќе „релативни, отколку апсолутни“ (Лузина, 1996: 88). Современата македонска драма е комплекс на драмски материјал пишуван низ повеќе од половина век од голем број македонски драмски автори. Таа ги опфаќа и драмите на модерната (со сите нејзини *изми*) и драмите на постмодерната. Овие автори се препознатливи преку своите лични поетски со кои градат препознатливо драмско писмо. Нивниот современ израз е модерен, адекватен и препознатлив.

Паралелно со институционалниот театар и современата македонска драматика, се етаблира и алтернативната театарска сцена во Македонија. Естетиката на алтернативните (вонинституционални) театри се разликува од таа на институционалните, поради константната тенденција да се истражува, да се експериментира, да се иновира, наспроти востановениот репертоар и прак-

тика на институционалните театри. Разликата меѓу овие два вида театар не е само според начинот на организација, туку, што е поважно според **естетиката** што се манифестира преку репертоарот на театрите. Почетоците на алтернативниот театар во Македонија датираат неколку години подоцна, од почетоците на *официјалниот* институционален, или „етаблиран“ театар во Македонија, или поточно во доцните педесетти години на минатиот век. Во периодот од доцните педесетти години на минатиот век, па сè до крајот на минатиот век, во Македонија е многу честа појавата на формирање на театарски трупи кои се вонинституционални, алтернативни и кои развиваат своја специфична естетика. Според утврдени податоци во Македонија се регистрирани над сто и седумдесет аматерски и алтернативни театарски асоцијации.

Оваа кратка ретроспектива укажува на неколку важни податоци за македонскиот театар:

- Поради општествено-политичките околности, македонската театарска естетика се развива под влијание на театарот од заедничката држава.
- Актерскиот и режисерскиот кадар, како и драмските автори развиваат поетика која може да се именува како хибридна (автентична и преземена)
- Специфичната, идентична македонска театарска естетика повеќе се детерминира во алтернативниот театарски простор.
- Некои важни театарски стилски формации доцнат со своето егзистирање, но се дел од авторската, а не од општата практика.

Затоа, овој период е мошне важен за да може да се разбере главниот топос на ова истражување – лиминалниот период од распадот на државата до создавањето на матичната држава и театарот што денес е доминантен во македонската културна практика. Во овој период, македонскиот театар ја дава основата за појавување на модерното и постмодерното драмско писмо. Истовремено тоа значи и дефинирање на одредени режисерски постапки кои ќе бидат препознатливи и надвор од матичната земја. Тоа се режисерите: Љубиша Георгиевски, Владимир Милчин и Слободан Унковски.

Контекст – преминот

Осми септември 1991 година е клучен датум за поновата македонска историја. На тој ден е одржан Референдум со кој граѓаните на Република Македонија одлучија да основаат своја самостојна држава, вон границите на тогашната Социјалистичка Федеративна Република Југославија (СФРЈ). Промената на општествената состојба значеше и промена на политичко ниво. Исто како и во политичкиот систем, и културата подлегна на голем број трансформации. Промените на културно ниво значеа и потрага по нов, автентичен, доминан-

Фотографија од претставата „Диво месо“ од Горан Стефановски,
во режија на Александар Поповски, продукција на Драмски театар - Скопје, 2000 г.



тен пристап во развојот на уметностите. За разлика од дотогашната потреба да се создава култура диктирана од центарот (Белград, како главен град и Загреб и Љубљана, како поголеми културни центри на заедницата), се појави потреба да се бара автентичен израз кој ќе биде дефиниран како типично *македонски*. И театарот не остана имун на целата таа комплексна турбуленција во културата и општеството. Тоа значеше потрага по автентичен пристап во театарот, исто како што тоа го направи современата македонска драматика. Интересен е феноменот дека побрзо од театарот, успеа драмата да се дефинира како автентична и специфично, токму поради театарското искуство во минатото. Деведесеттите години на минатиот век значеа и промена во современото македонско драмско писмо. Овие години паралелно со создавањето на она што се нарекува *нова европска драма*, а театрологијата докажува дека може да се зборува и за иницијација на тој тренд, македонската авторска драматика покажа зрелост и компетентност да се носи со најголемите европски театарски трендови. Премиерата на претставата *Буре баруџи* од Дејан Дуковски, што се смета за експлицитен пример за новата европска драма или *In Yer Face Theatre*, е дури и неколку месеци пред официјалниот почеток на овој европски тренд, со премиерата на претставата „Разнесени“ од Сара Кејн (премиерата на македонската претстава е на 15 октомври 1994 година, а на ова денес култно дело на англиската драматичарка е во јануари 1995 година во Лондон).

Освен силното авторско писмо на Дејан Дуковски (најиграниот македонски драмски автор на сите времиња, со повеќе од деведесет изведби во целиот свет, во реномирани театарски институции), во овој период активна е и Жанина Мирчевска (исклучително моќна драматичарка која прави комплетно изменување на драмската структура, денес живее и работи во Словенија). Тука треба да се спомене и Југослав Петровски со неговата автентична, прогресивна драмска експресија, фокусирана на рециклирање на театарското наследство (посебно неговите драми „Вазна од порцелан“, за која ја доби Шекспировата награда на меѓународен конкурс за драма во Лондон, (1996) и на домашниот фестивал „Војдан Чернодрински“, за најдобар драмски текст). Во овој период на македонскиот театар на премин, треба да се акцентира драмскиот ракопис на Сашко Насев, кој преку драмите „Чија си“, „Грев или шприцер“, „Позитивно мислење“, покажа дека македонската драматика се врзува со својата традиција, а истовремено нуди елоквентен драмски израз, кој е модерен и значаен за театарот. Неговите претстави беа апсолутни хитови на сцената на Драмскиот театар од Скопје, еден своевиден „блокбастерски“ бум кој дотогаш ретко се среќаваше во македонскиот театар. Од редицата автентични македонски драматичари треба да се спомене и писателот Венко Андоновски, чија драматика се конципира на лапидарниот, есеистички пристап, во кој се втемелени и наследството, но и современата постмодернистичка интертекстуалност.

Благодарение на овие драматичари, македонскиот театар од крајот на деведесеттите и почетокот на новиот милениум, создаде простор за разигрување на автентичниот македонски драмски потенцијал, во периодот кога почна да доминира режисерската поетика на новите македонски режисери.

За разлика од популарната тројка македонски модернисти – Љубиша Георгиевски, Владимир Милчин и Слободан Унковски, кои работеа и на сцените на театрите од тогашната заедничка држава, исклучително важни во создавањето на македонскиот современ театар, нивните наследници требаше да се формираат на ново тло, во нова држава и тоа во контекст со новото време, медиумски разнострано и различно од претходното.

Од редот на нови режисери во деведесеттите години на минатиот век треба да се спомене Александар Поповски, кој уште од студентските денови на Факултетот за драмски уметности – Скопје, покажа дека има осет за новиот модерен театар и има потенцијал да го создава. Денеска Александар Поповски режира на повеќе сцени надвор од Македонија и добива значајни награди. Режисерската поетика на Александар Поповски интригантно го користи македонското театарско и етнотеатарско наследство и притоа го инкорпорира во тоа што би се рекло дека е денешен театар.

Актерите од македонските театри, ретко се пробиваат по театарските сцени надвор од Македонија, нивниот ангажман е поголем на филмовите надвор од земјата. Во театрите најзначајно име е Никола Ристановски, кој и денес е еден

од најангажираните македонски автори надвор од матичните сцени, со награди и претстави што се меѓу најважните во Европа.

Освен тоа, театарот барајќи го својот автентичен изглед/форма, постојано експериментираше. Се појавија повеќе алтернативни и аматерски театри од кои некои работат и денес. Некои од овие театри имаат и политички контекст. Македонската театарска практика е специфичен случај, затоа што станува збор за истовремено развивање како на општествено-политичкиот, така и на културниот систем.

Иницијативи – театарот во самостојната држава

Она што го дефинира македонскиот театар денес е хибридната слика на театар кој ја промовира својата автентична, домицилна драматика и потребата да се држи во корелација со современиот европски театар. Тука треба повторно да се напомене тоа дека македонскиот театар се „бори“ за својата позиција од страна



Фотографии од претставата „Балканот не е мртов“ од Дејан Дуковски, во режија на Александар Поповски, продукција на МНТ - Драма, 2001 г.

на изградување естетика што ќе го препознава според културното наследство и естетика која е мешавина на она што е актуелно и етаблирано во сликата на европскиот театарски модел. За разлика од периодот до деведесеттите години на минатиот век, кога македонскиот театар можеше да се „оправда“ дека е во тек со театарот на заедничката држава, денес треба да стане збор за сопствен, автентичен модел на современ театар. Тука би сакала да споменам еден феномен кој го дефинирам како македонски постмодерен театар (во отсуство).

Македонскиот постмодерен театар е комплексна тема која треба внимателно да се презентира, затоа што станува збор за инцидентна појава. Паралелно со водечките, прогресивни драматичари од редот на Дејан Дуковски и Жанина Мирчевска, постојат и драмски автори кои негуваат традиционална форма на драмско писмо. Паралелно со активните, проевропски ориентирани режисерски ракописи, како она на Александар Поповски, работат режисери кои сè уште го повторуваат она што дотогаш беше сметано за модернистичка естетика. Меѓутоа, од друга страна, ваквата измешана театарска практика, доведе до етаблирање на неколку авторски естетики кои македонскиот театар го промовираат на современата театарска сцена.

Истражувањето на постмодернизмот во македонската театарска практика е временски поставено во период од триесетина години (од почетокот на седумдесеттите години од минатиот XX век, па сè до денес). Напоредно со тоа, во тој период во Македонија се создава театар, кој експериментира со *модерноста* (македонските режисери во тој период создаваат *поинаков* театар, модерен, авангарден и авторски уникатен). Но, овој театар експериментира и со *постмодерноста*, не само како преземена идеја од глобалните трендови, доближени до Македонија и до Балканот преку некои од големите фестивали (пример, БИТЕФ), туку и како лична практика базирана на сопствените истражувања на поединци.

Во македонскиот театар на овој премин, не може да се зборува за типичен постмодернистички стилистички израз, туку се детерминираат само некои од постапките на постмодерната. Употребата на тие постапки зависи од неколку фактори:

Фактор бр. 1. На македонскиот театар, поточно на македонските режисери, влијаат гледаните претстави од *западните театри/театарски групи* (на фестивали или на гостувања), како и присуството на работилниците на еминентните театарски режисери;

Фактор бр. 2. *Личен израз/поетика/практика на режисерот;*

Фактор бр. 3. *Македонската постмодерна драматургија - драмските текстови на: Јордан Плевнеш: „Еригон“, (1981); „Mazedonische Zustände“, (1984); „Ју-антитеза“, 1985; „Р“, (1987); „Слободен лов“, (1988); некои од драмските текстови на Горан Стефановски: „Јане Задрогаз“, (1974); „Тетовирани души“, (1985); „Лонг-плеј“, (1988); „Црна дупка“, (1988); „Кула Вавилонска“, (1990); „Чернодрин-*

ски се враќа дома“, (1991); на **Русомир Богдановски**: „На заборавениот остров“, (1968); „Фарса за Храбриот Науме“, (1969); „Панургие“, (1969/1970); „Чудото на Св. Ѓорѓи“, (1972); „Патенталие и Тентелина“, (1983); „Ништо без Трифолио“, (1986) и др.; на **Жанина Мирчевска**: „Каде е натемаго“, (1986); „Крчма на патот за Јевропа“, (1987); „Шуаби ап“, (1989); „Dies Irae“, (1990); „Крајот на атласот“, (1992) и др.; на **Дејан Дуковски**: „Балканска гротеска“, (1988); „Последниот балкански вампир“, (1989); „Силјан Штркот Шанца“, (1991); „Џинот и седумте цуџиња“, (1991); „Balkan is not dead или Магија еделвајс“, (1992); „Буре барут“, (1994); „ММЕ кој прв почна“, (1996) и др.; како и драмските текстови на **Венко Андоновски**: „Адска машина“, (1993); „Бунт во домот за старци“, (1993); „Словенски ковчег“, (1996); „Кандид во земјата на чудата“, (1998/99); „Црни куклички“, (1999). (Селекцијата е слободна и не претендира да биде конечна и дефинитивна)

Поради паралелното постоење на неколку различни видови сценско изразување, во македонскиот театар се создаваат претстави, во кои напоредно се аплицираат и постмодернистички и модернистички постапки. Тоа се случува дури и во работата на еден ист човек: режисер, драмски автор, актер.

Во македонскиот театар е карактеристичен односот што се воспоставува помеѓу еден драмски автор и режисер што ги режира драмите на тој автор. Ваквите „тандеми“ дејствуваат долготрајно и се препознатливи во совреме-



Никола Ристановски во сцена од претставата „Маме му ебам ккој прв почна“ од Дејан Дуковски, во режија на Александар Поповски, продукција на МНТ - Драма, 1997 г.

ната театарска практика (Горан Стефановски и Слободан Унковски, Јордан Плевнеш и Коле Чашуле, Јордан Плевнеш и Љубиша Георгиевски⁸, ...). Најчесто може да не кореспондираат практиките на режисерот и на авторот, односно, авторот да пишува драматика, која на режисерот не му е својствена во практиката. Таков е и посочениот пример на релацијата меѓу Јордан Плевнеш и Љубиша Георгиевски.

Во современата македонска театарска практика е препознатлив феноменот на **повторен режисерски прочит** на одредени драмски текстови актуелни во минатото на македонскиот театар. Во координација со „трендовите“ на постмодерната, да се **рециклира**, да се **реконструира** (деконструира) и да се **ремитизира** одредена претстава (или еден значаен феномен во уметноста), и во македонскиот театар се препознаваат овие обиди за **ионакво** режисерско интерпретирање на претставата. Режијата во тие постановки е насочена кон **ионаквиот** режисерски прочит, со цел да се рециклира, да се деконструира или да се ремитизира и драмската предлошка и целиот контекст во кој таа некогаш и била театрализирана. Но, и драмските писатели, имајќи ја предвид сопствената традиција во своите текстови ја рециклираат, ја деконструираат или ја ремитизираат.

Со појавата на драмските текстови предлошки (или „потенцијални“ напишани претстави) од **Дејан Дуковски**, македонската драматургија се „здоби“ со специфично драмско писмо, **постмодернистичко**, *par excellence!* Драмското писмо на Дејан Дуковски (заедно со она на Жанина Мирчевска), *за да го заштити авторството на сопственото писмо, се почесто мораат да развиваат цела една одбранбена стратегија: продолжувајќи го агресивниот „режисерски тренд“...* (Лужина, 1996: 223). Со тоа што авторот **интервенира** во текстот, драмската предлошка не е само „текст напишан во дијалоска форма“, кој ќе биде поставен на сцена, со свој почеток, средина и крај, туку е и „изрежирана“ (со помош на колажот и монтажата) од самиот автор — драмски писател.

Balkan is not dead или Маџија егелвајс од Дејан Дуковски е најрепрезентативниот **постмодернистички драмски текст** на авторот. Пишуван е како рециклажа и умешно колажирана авторска визија за големиот македонски театарски „митос“ **Македонска крвава свадба** од Војдан Чернорински. Затоа е толку значаен како текст. Говори за авторскиот **потенцијал** на еден драмски автор, кој е **сремен** да ги коментира своите **преходници** и учители, а од друга страна да „разговара“ со **циклите** од современата и **поп-културата**.

Според моите **истражувања**, во македонската театарска **практика**, но и на современата македонска **театрологија**, **пореко** се **истражува** и се **експериментира** со **актерската игра**, „**зборови** на **телото**“, со **невербалниот театар**, **исто** како **што** **постмодерниот театарски чин** **најчесто** се **сведува** на **внесување** на **различна техника** и **користење** на **овеќе медиуми** (**видео**клипови, **видеобим**, **присава** **што** се **снима** и се **прикажува** **истовремено** **и**тн.).

Артикулации – алтернативата во театарот

Во последните години, македонската алтернативна и независна продукција, бележи основање на неколку театри, кои се обидуваат да ја променат театарската естетика пропагирана и профилирана од македонската актуелна театарска продукција. За таа цел би ги споменала Независниот театар „Theatra“, кој е формиран во 2011 година, потоа *Wonderland Theatre*, формиран во 2012, Интимен театар – Битола (2013) и Мал драмски театар – Битола (2009), како и Театарот 007 од Скопје (1997). Секоја од овие институции се обидува да развие своја естетика со која ќе остане препознатлива во македонската театарска и културна јавност. Идејата на креативците кои стојат позади *Theatra* е да се направи прв и финансиски независен театар во Македонија, кој има свој простор, а по напуштањето на тој простор да ја истражува можноста за новиот, нетипичен театарски простор, како и да ја промовира и да ја активира идејата за „театар насекаде“. Поточно, нивната театарска естетика, продуцирана од младата македонска продуцентка Марија Зафирова, е водена од идејата да ги инспирира и да ги провоцира сите театарски креативци што не сакаат стандардна театарска форма. За таа цел промовираше нови драмски автори, ја активираше и ја реafirмираше радиодрамата како нова театарска изразност и бележи значаен успех како независен театар. *Wonderland Theatre* го водат двајца млади режисери, значајни по изразитата креативност и идејата да се прави урбан, актуелен и современ театар – Нела Витошевиќ и Васил Христов. Нивните претстави учествуваа и донесоа награди на неколку фестивали, посебно на познатиот фестивал Млад отворен театар, кој во Македонија ја носи, европската и светската актуелна и модерна театарска практика.

Некои од новите алтернативни/независни театри се „виновници“ за потрага по промената на естетиката и во главниот театар. За таа цел, некои од театарските институции ги викаат режисерите од независните театри да работат на нивните сцени, за да може да се етаблира и таквата естетика. Тоа е редок, но значаен пример во македонскиот театар и треба да се акцентира каковозможен. Поточно да се припишат заслугите на алтернативната продукција, која постои и за да може да менува некои од тенденциите во главниот театарски модел.

Македонскиот театар на промени – дали?

Македонската театарска практика во последните години на минатиот век, особено нејзините проследувачи (критичари, театрографи, интерпретатори, театролози), ја дефинираат како: *постмодерна, постпостмодерна, постдрамска, современа* и сл. Сепак, треба да се нагласи дека денешниот македонски театар сè уште го наоѓа своето место во рамки на современиот европски театар. Доминантните национални театарски институции својот репертоар го темелат или на корелација со европските модели (па на сцената на Македонски-

от народен театар, гостуваат редица етаблирани режисери Андриј Жолдак, Иван Поповски, или, пак, доминантните македонски режисери Александар Поповски, Дејан Пројковски, Зоја Бузалковска и др.) или се обидуваат да создадат своја препознатлива поетика, како што е работата на режисерот Мартин Кочовски во Народниот театар „Војдан Чернодрински“ – Прилеп, чија брехтијанска естетика е наградувана на некои од европските фестивали.

Македонскиот театар е тема за проучување, набљудување, изучување, која делува на два навидум контрадикторни начини. Од една страна, актуелноста на темата – современиот миг во корелација со европскиот театар, предизвикува, нуди можност за еден современ теориско-методолошки пристап со особеноста за креативни интервенции (кога активно е вклучен и оној што интерпретира, односно што го согледува и го анализира уметничкото дело), а од друга страна, претераното (надвор-од-секоја-мерка) користење на терминот *постмодерно*, како етикета на секојдневната експериментура во уметноста (театарот), ни нуди неблагодарен пристап: да се „одлепуваат“ етикети и да се образложува коректното дефинирање на толку истрошената референца (што при подлабоки анализи ќе докаже дека го изгубила примарното значење, поради големата фреквентна употреба на истата).

Она што може да се заклучи е дека тој премин сè уште трае и дека не е конечен или дефинитивен. Периодот на транзиција поради специфичните општествено-политички околности, како и тековната ситуација во Македонија, влијае и врз културата и театарот. Театарот во денешна Македонија има свој тек, можеби наместа несигурен, но сепак инспиративен. Не може да се говори за специфична естетика, туку за неколку различни театарски профили кои се актуелни денес. Во таа прилика сакам да нагласам дека новата македонска драма и новиот македонски театар не може да се унифицираат и да се согледуваат како целина. Токму затоа го потенцирам тврдењето од насловот на ова истражување, дека македонскиот театар е на премин и како таков сè уште го бара својот естетички концепт.

Користена литература:

- Институт за театрологија. (1999-2011). *Театролошка база-база*. Скопје: Институт за театрологија при ФДУ.
- Лужина, Јелена. (1996). *Македонската нова драма*. Скопје: *Детска радост*.
- Лужина, Јелена. (прир.). (1999). *Актерството и режијата во македонскиот театар*, зборник на трудови, Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“.
- Лужина, Јелена. (уред.). (2002). *Театарот на македонската почва – Енциклопедија* (ЦД ром), Скопје: Факултет за драмски уметности.
- Лужина, Јелена. (прир.). (2007). *Македонски театар: Балкански контекст*. Скопје: ФДУ.
- Лужина, Јелена. (2000). *Театралака*. Скопје-Мелбурн: *Матрица Македонска*.
- Мазова, Лилјана. (2003). *Тој и тие – театарски сложувалки*. Скопје: ФДУ.
- Старделов, Георги и др. (уред. одбор). (2004). *Театарот на почвата на Македонија од Антиката до денес*. Скопје: МАНУ.
- Стојаноска, Ана. (2006). *Македонски постмодерен театар*. Скопје: ФДУ.
- Schechner, Richard. (1988). *Performance Theory*. London: Routledge.
- Pavis, Patrice. (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost i Izdanja «Antibarbarus».
- Batušić, Nikola. (1991). *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički Zavod Hrvatske.

ршниот период на оваа фаза од македонскиот театар, значеше освестување на идејата за цензура и автоцензура на тематиката пред сè, на тогашниот современ театар и драма.

Институционализација на македонскиот театар – соцреалистична естетика

Македонскиот театар е институционализиран во 1913 г., кога е назначен Бранислав Нушиќ за прв управник на театарот и е дефиниран репертоарот. Меѓутоа, во 1945 година, по завршувањето на Втората светска војна, од актерите од патувачките театри, дел од ансамблот на Народен театар – Скопје (преку српската и бугарската административна управа), од партизанските театри, формирана е институцијата Македонски народен театар. За прв управник е избран Димитар Ќостаров. Актер и режисер од Бугарија, школуван од Николај Масалитинов, еден од директните ученици на Станиславски. Имајќи го Станиславски како патрон, Ќостаров, заедно со првовработените во театарот одлучува да го професионализира ансамблот и да дефинира репертоар што ќе наликува на репертоарите на сите тогашни советски театри. Соцреализам, малку домашна драма и малку класика. Во Македонија условите за театар се разликуваат од оние од другите држави во Европа и на Балканот, затоа што долги години театарот е воден од туѓа администрација (прво српска, потоа бугарска), но и затоа што професионалниот театар сè уште не е етаблиран според принципите на тогаш сличните театарски установи на Балканот.

За прва премиера на театарот е избрана „Платон Кречет“ од Алексеј Корнејчук, една советска соцреалистична драма. Меѓутоа, како се етаблираше социјализмот како општествена категорија така и репертоарот не отстапуваше од агитпроповската соцреалистична матрица. Сите обиди да се воведо нешто ново, доцнеа, пред сè, поради одлуката на режисерот и управник Ќостаров прво репертоарот да се дефинира, да се професионализира ансамблот, а дури потоа да се воведува новата драма.

Временскиот период во кој работи Ќостаров, поточно, кога се поставуваат основите на македонскиот режисерски театар е во паралела со една од фракциите на реализмот како стилска формација, поточно *соцреализмој* и *марксизмој*.

Соцреализмот како реализам во фундаментална, концентрирана форма го елаборира унгарскиот филозоф Ѓерѓ Лукач (Gyorgy Lukacs). Во своите есеи (1976) тој ја потенцира потребата од откривањето на суштинските човечки особини во општествен контекст во уметничкото дело, бидејќи ако ги нема уметноста е збир на „празни и бессодржајни случајности“ (Лукач, 1975: 108). За него е мошне важна општествената стварност, затоа што „сите патишта по кои се движи вистинската уметност потекнуваат од општествената стварност“ (Lukač, 1975: 235).

Соцреализмот како строго аплицирање на општествената стварност во уметничкото дело се конституира „во триесеттите години на XX век, првенствено во советските книжевности, а по Втората светска војна и во другите социјалистички земји“ (Flaker, 1992: 792). Ја нагласува „социјално-педагошката општествена функција“ на уметноста. Интересот за уметноста, а најмногу на книжевноста во марксизмот произлегува „од глобалниот интерес за промена на постоечката состојба во уметноста“ (Biti, 1997: 209).

Корените на овој вид реализам се бараат и во некои од студиите на Бертолт Брехт, како на пример, во *Пучкоси и реализам*, каде што познатиот германски режисер ќе потенцира дека реалистично значи „откривање на општествено-причинско-последичниот комплекс“ (Brecht, 1979: 179) во уметничкото дело.

Ако направиме базична анализа на рејерџаџот на Македонскиот народен театар во првите пет години од неговото создавање, ќе видиме дека доминира соцреалистичката естетика. Освен првата рејерџава „Платон Кречет“, работена според текстот на познатиот советски автор, поставени се и одиграни и: „Татков дом“ од Валентин Каџаев, во режија на Костаров (1945), „Мисијата на Мистер Перкинс во земјата на Бошевициите“ од Корнејчук, во режија на Костаров (1946), „Приказни за правда“ од Маргарита Алигер, во режија на Костаров (1946), „На секој мајрец може да му се случи“ од Островски, во режија на Костаров (1946), „Негде во Москва“ од Мас и Червински, во режија на Прличко



Фотографија од првата претстава на МНТ „Платон Кречет“ од Алексеј Корнејчук, во режија на Димитар Костаров, 1945 г.

(1947), „Доходно место“ од Осиповски, во режија на Костиаров (1947), „Рускојто прашање“ од Симонов во режија на Костиаров (1948), „За тие на море“ од Лавренков, во режија на Костиаров (1949) и „Неспокојна стварост“ од Леонид Рахманов, во режија на Костиаров (1949). Статистиката покажува дека во овие пет години, од 1945 до 1949 година, на сцената на МНТ биле премиерно изведени дваесет и четири претстави, од кои половина припаѓаат на советската социјалистичка естетика, а во другата половина се две драми на Васил Иљоски и една на Антонио Панов, четири драми на Бранислав Нушиќ и по една од Шекспир, Молиер и Гогољ. Дефинирањето на репертоарската политика на првите години на МНТ може да ја следиме преку работата на Димитар Костиаров и тоа и како режисер и како управник/директор. Костиаров е воден од идејата да постави театар – онаков каков што учел кај Масалиинов, и каков што мислел дека прави Станиславски, според неговите книги. Затоа и примарната селекција на драмските текстови ја водел според насоката што ја научил и за која бил и едуциран. Меѓутоа, тоа не е идеолошки клонско, онакво какво што среќуваме кај некои режисери низ театарската историја, туку тоа е, исто така, дел од неговото личен едукативен процес. Самокритичен во работата, а воден од силна желба да направи национален театар што се темели на реалистичката естетика, морал да го користи изборот на авторитетите кон кои имал најголема доверба. Ваквото тврдење го поткрепувам со повеќе лични сеќавања на Костиаров, како и од анализата на неговата театрографија. Односот кон националната драматургија за него е секундарен, затоа што мислел дека прво треба да се едуцира ансамблот, да се создаде репертоар што ќе биде првостепен за самиот театар, да се научи што е тоа реалистичен театар, а дури потоа да се развива и националната драматургија. Затоа и најчесто дека „чувствувањето на тулсот, уметничката позиција, нивото на зрелост на еден драмски колектив, објективната оцена на творечките можности на неговите членови, мора да бидат основен показател што треба да се стави на репертоар“ (од разговорот со Радослав Лазиќ, во Marjanović, 1989: 52). Затоа и репертоарот, изборот на авторите и драмските текстови го води токму врз концепцијата да се создаде реалистичен театар. Селекцијата во првите години на МНТ е водена според овој принцип. Подоцна, откако се стекнува со искуството, се води и од личните критериуми за избор, кои можеби и не соодветствуваат со критериумите од претходните периоди. Тоа е затоа што ја има предвид и специфичната состојба во македонските театри, едукацијата на актериите, театрите коишто се отвораат и во Скопје и во другите градови на Македонија. Токму затоа лично заклучува дека: „со радост ги режирал делата на оние актери (класични или современи) кои според моја оценка, во даден момент (многу е важен, всушност, зборот на сите околности кои влијаат при изборот на делото) ми нудеа и најдобри услови и можности за **педагошка работа со актерите**⁹, првенствено на линијата на барање што потполно живојна висина и борба против сценските шаблони и лажи“ (Костиаров, според Marjanović, 1989: 58). Во

последниве редови, Костаров прецизно и експлицитно го дефинира својот однос кон театарот – како го прикажа во **вистина и реалност**, наспроти „шаблоните и лажите“. Во тие неколку реда е поставена теоријата на неговата реалистичка режија и употреба од нејзино ионајмошно откривање.

Новата македонска драма – про/контра естетиката

Со маниристичкиот период на битовата драма заврши доминацијата на оваа стилска формација и почна да се истражува поинакувата, модернистичка, современа естетика. Во педесеттите години од минатиот век, конечно и македонската драма стана модерна и се фокусираше на доминантните актуелни теми и театарски форми. Сепак, постоеја автори што се обидуваа својата драматика да ја актуализираат во соцреалистички контекст, а со самото тоа да создадат автентична соцреалистична македонска драма. Таквите обиди, како што ќе покаже моето истражување се покажаа како недоволни од неколку причини:

- Наметнатиот модел на пишување, кој не можеше да се смета за автентичен, а со самото тоа не носеше природно, наследено креирање, како што беше примерот со битовата драма.
- Популяризирањето на советската драматика и маргинализирањето на домашната
- Дискрепанца меѓу драмата и театарот, поточно, начинот на игра, наспроти пишаниот текст.

Затоа можеби е логично тоа што дури во текот на седумдесеттите години од минатиот век, македонската драматика конечно ја дефинираше својата модернистичка страна во релација на претходната соцреалистичка естетика. Во овој период се напишани и изведени неколку драми што треба да бидат посебно анализирани затоа што водеа до она што следно се постави како логичен исход на ова истражување – цензурата и автоцензурата.

Цензура и автоцензура како обид да се дефинира нормата

Во претходниот период, во контекст на главното истражување би сакала да ја споменам претставата „Задруга“ од Коле Чашуле, која иако пишувана да одговара на амбиентот и целата политика, сепак завршува неславно, по премиерната изведба, никогаш повеќе не е одиграна. За тоа постојат архивски записи, како и неколку научни студии што го дефинираат проблемот со цензурата и тоа официјална и неофицијална.

Во овој контекст исто така треба да се споменат претставите/драмите „Адам и Ева“ и „Јов“ од Богомил Ѓузел, кои иако навидум имаат религиозна тематика,

Илија Џувалековски и Петре Прличко во праизведбата на „Задруга“ од Коле Чашуле,
во режија на Димитар Ќостаров, продукција на МНТ - Драма, 1950г.



сепак метафорично се однесуваат на системот на владеење и управување, како и рушење на целиот тогашен авторитет пренесен од само еден човек што ја водеше земјата. На тој начин може да се смета дека станува збор за автоцензура.

Театарот и деконструкцијата на идејата за социјалистички театар

Последниот дел од моето исфаурување се фокусира на деконструкцијата на идејата за социјалистичкиот театар. Точно употребаа да се пишува авторична македонска драматика, но и да се води сметка за социјалистичката естетика, направи една дивергентна слика за тоа што е и каков е театарот во Македонија. Националната драматика, свесноста за модерниот театар, големиот број на актуелни прејстии создавани по примерот на современиот театар, ги поставија основите на преиспитувањето каква е македонската театарска естетика и дали може да се вметне во идејата за социјалистичкиот театар. Тука се наведени примерите од неколку доминантни прејстии од деведесеттите години на минатиот век.

Заклучок

Ова беше обид да се направи реална слика за македонскиот театар во социјалистички контекст, да се назначат сите реални проблеми и да се дефини-

Фотографии од претставата „Адам и Ева“ и „Јов“ од Богомил Ѓузел,
во режија на Љубиша Георгиевски, продукција на Драмски театар - Скопје, 1970г.



рааиј клучниите појави на кои се реализира македонскиот театар во еден временски определен период. Од најравеноото исфажување кое во целост ќе биде приложено подоцна, се гледа дека македонскиот театар развива своја верзија за соцреалистичкиот театар, а при тоа бидејќи е во перманентна битка со модернистичкиот театар, ја деконструира идејата за социјалистичкиот театар.

Користена литература:

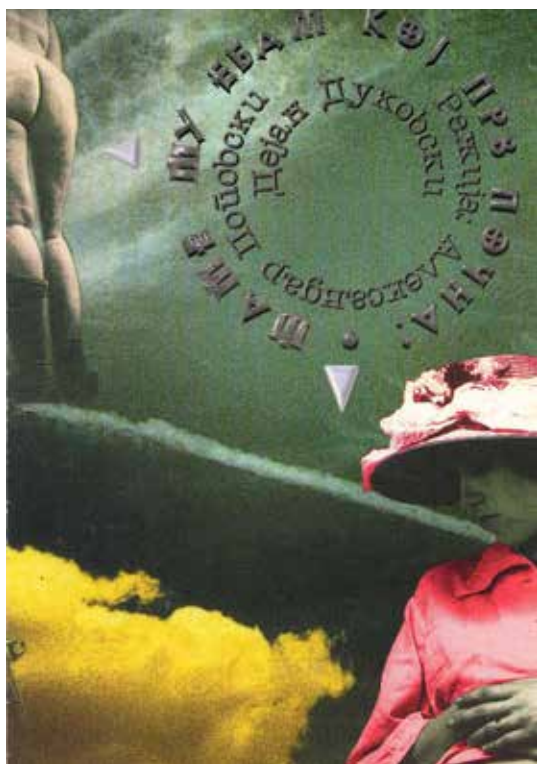
- Лукач, Ѓерѓ. (1976). *Есеи*. Скопје: Македонска книга, Култура, Наша книга, Комунист, Мисла.
- Стојаноска, Ана. (2014). *Димитар Ќосћаров – реалистичката поетика и естетика на еден режисер*, Скопје: ФДУ.
- Biti, Vladimir. (1997). *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Brecht, Bertolt. (1979). *Dijalektika u teatru*. Beograd: NOLIT.
- Marjanović, Petar. (prir.). (1989). *Dimitar Kjostarov*. Novi Sad: Sterijino pozorje i Akademija umetnosti.

МАКЕДОНСКАТА ТЕАТАРСКА АЛТЕРНАТИВА

НОВА ДРЖАВА, НОВ ТЕАТАР, НОВ МЕЈНСТРИМ, НОВА АЛТЕРНАТИВА?

Вовед

Осми септември 1991 година е клучен датум за поновата македонска историја. На тој ден е одржан Референдум со кој граѓаните на Република Македонија одлучија да основаат своја самостојна држава, вон границите на тогашната Социјалистичка Федеративна Република Југославија (СФРЈ). Промената на општествената состојба значеше и промена на политичко ниво. Исто како и во политичкиот систем, и културата подлегна на голем број трансформации. Промените на културно ниво значеа и потрага по нов, автентичен, доминантен пристап во развојот на уметностите. За разлика од дотогашната потреба да се создава култура диктирана од центарот (Белград, како главен град, Загреб и Љубљана, како поголеми културни центри на заедницата), се појави потреба да се бара автентичен израз кој ќе биде дефиниран како типично *македонски*.



Плакатот за претставата „Маме му ебам кој прв почна“ од Дејан Дуковски во режија на Александар Поповски, продукција на МНТ - Драма, 1997 г.

И театарот не остана имун на целата таа комплексна турбуленција во културата и општеството. Тоа значеше потрага по автентичен пристап во театарот, исто како што тоа го направи современата македонска драматика. Интересен е феноменот дека побрзо успеа да се дефинира драмата како автентична отколку театарот, и специфично – токму поради театарското искуство во минатото. Деведесеттите години на минатиот век значеа и промена во современото македонско драмско писмо. Овие години паралелно со создавањето на она што се нарекува *нова европска драма*, а театрологијата докажува дека може да се зборува и за иницијација на тој тренд, македонската авторска драматика покажа зрелост и компетентност да се носи со најголемите европски театарски трендови. Премиерата на претставата *Буре баруџи* од Дејан Дуковски, што се смета за експлицитен

пример за новата европска драма или *In Yer Face Theatre*, е дури и неколку месеци пред официјалниот почеток на овој европски тренд, со премиерата на претставата „Разнесени“ од Сара Кејн (премиерата на македонската претстава е на 15 октомври 1994 година, а на ова денес култно дело на англиската драматичарка е во јануари 1995 година во Лондон).

Во овој временски период се појавија нови автори, како што е Дејан Дуковски (најиграниот македонски драмски автор на сите времиња, со 93 премиерни изведби во целиот свет, во реномирани театарски институции), Јанина Мирчевска (исклучително моќна драматичарка која прави комплетно изместување на драмската структура), како и новите режисерски имиња (Александар Поповски, на пример, кој денес режира во сите релевантни театарски институции низ Европа) и актери (Никола Ристановски, кој и денес е еден од најангажираните македонски автори надвор од матичните сцени). Освен тоа, театарот барајќи го својот автентичен изглед/форма, постојано експериментираше. Се појавија повеќе алтернативни и аматерски театри од кои некои работат и денес. Некои од овие театри имаат и политички контекст. Македонската театарска практика е специфичен случај, затоа што станува збор за истовремено развивање како на општествено-политичкиот така и на културниот систем.

Македонскиот театар – краток преглед - контекст – историја, политика, општествени прилики

Македонската држава е формирана во 1944 година, како една од републиките на Социјалистичка Федеративна Република Југославија. Во таа федерација останува до 1991 година, кога народот на референдум одлучува да се отцепи и да се формира независна држава Република Македонија. Промената на власта, значеше промена, не само на политичкиот туку и на културолошкиот контекст. Македонската култура и уметност се развивани според номенклатурата на земјите што владеат со неа. Истото е и со театарот. Со осамостојувањето на Македонија, автентичниот македонски театарски модел (специфична актерска игра – експресивна, динамична, активна, авторска драматика која го поврзува минатото со современоста, режија концентрирана на создавање авторски претстави), можеше да се надгради, да експериментира и да ја дефинира својата естетика.

Историјата на македонскиот театар, почетоците на организираниот театарски живот ги детектира во почетокот на минатиот век. Иако и претходно постои организиран театарски живот, но тој е структуриран или во т.н. училиштен театар, или во етнотеатарската традиција, и нема своја институционална поддршка. Феноменот *македонски професионален театар* може да се анализира во однос на неколку клучни елементи: општествениот контекст ([не]постоењето на официјална македонска држава, значи дека главниот про-

дуцент на театарот во Македонија ќе биде административната власт), театарот како главен/основен медиум на почетокот на минатиот век и создавањето на националната драматургија, без која како што тоа е општо познато од Лесинг до денес, не би постоел и национален театар.

Македонскиот театар се профилира и се институционализира на почетокот на минатиот век. Првиот професионален/институционален театар во Македонија е формиран во Скопје, непосредно пред завршувањето на Втората балканска војна и потпаѓањето на Македонија под српска административна власт/управа. „Театарот го формира агилниот Бранислав Нушиќ, веќе реномиран српски комедиограф и опитен театарски оперативец, откако претходно успева за својот потфат да ја обезбеди државната согласност (Налог на Министерството за просвета на Србија, датиран 17 февруари 1913)“. (Театарот на македонската почва/Народно позориште Скопје). Како што наведуваат историските факти, првиот македонски професионален театар е формиран во невозможни услови: „без соодветна зграда, техничка опрема, фондус, култивирана театарска публика и вистинска/европска театарска традиција“ (ibid.). Актерскиот ансамбл е составен од повеќе постојани членови на Народното позориште од Белград, кои доаѓаат да живеат и да работат во Македонија. Театарот привремено е сместен во прилично оштетена зграда на некогашниот турски театар на Шефкет-паша (изграден на левиот брег на Вардар, 1906). Оваа зграда ја уништува пожар еден месец по праизведбата на првата претстава - патетичната колажна програма составена од фрагменти од повеќе квазиисториски српски мелодрами („Цар Душан“, „Крунисувањето на Душан во Скопје 1346“ итн.), кои како што смета, македонската театрологија се поставени, несомнено, за да ги декларираат „националните и културни задачи“ на идниот репертоар - српската пропаганда на „српскиот Југ“. Со нов бран политичка и финансиска поддршка од Белград, Нушиќ неверојатно брзо успева да изгради нова импровизирана (дрвена) театарска зграда, наречена „Театарска арена“ (сместена на денешниот Плоштад „Македонија“), каде што ансамблот работи до летото 1915 година, кога градските власти ја уриваат од безбедносни причини. Потоа се гради доминантна театарска зграда на брегот на Вардар, која премиерно се отвора во 1927 г. Таа зграда ќе остане сè до кобниот земјотрес во 1963 година, кога е урната. МНТ доби нова зграда во 2013 година, градена по примерот на оваа од минатото. Со премиерата на претставата „Платон Кречет“ од Алексеј Корнејчук, во режија на Димитар Костаров, на 3 април 1945 година, официјално почнува со работа националната институција Македонски народен театар (МНТ), што го наследува Народниот театар – Скопје. Потоа во период од пет години се формираат театри во скоро сите градови на Република Македонија. Народните театри во Македонија го базираат репертоарот врз репертоарот на најзначајната театарска институција, МНТ. Тоа значи играње на драмската класика, доминантните југословенски автори, новите македон-

ски автори што ја наследуваат битовата традиција, како и тогаш актуелните драматичари на соцреализмот. Бидејќи театарот се формира од недоволно искусен кадар, доминантниот режисер и директор на Драмата при МНТ – Димитар Ќостаров, се одлучува за позиционирање на репертоарот на познатата советска традиција, со што се оневозможува директно продирање на модерната во театарот. Поради тоа, група актери и режисери кои се фокусирани на создавање автентична, модерна театарска практика го формираат Драмскиот театар – Скопје (1960). Истовремено, причина за промена во македонскиот театар, треба да се бара во новите режисерски имиња кои се на студии надвор од Скопје и кои имаат прилика да ги гледаат современите театарски репрезенти на некои од најактуелните театарски фестивали во поранешната Југославија (БИТЕФ, Стериино позорје, МЕСС, Дубровнички летни игри и др.). За македонскиот театар, според современата македонска театрологија, но и според претходно направените истражувања за оваа студија, Ќостаров е значаен токму поради едукативниот процес што го поставил, го водел и го наметнал на македонските актери од првите години на МНТ. Процесот е разностран и почнува од едукативните етиди на актерите во новоформираниот МНТ. Правењето на анализа и синтеза на македонскиот театар, не треба да го исклучи контекстот на создавањето на театар во една федеративна држава, каде што сите театри се водени од иста репертоарска политика. Истовремено, тоа може да означува и судир со автентичното театарско наследство на земјата. Вториот судир ќе означува и потреба да се создаде поинаков театар од оној на главната струја во земјата. Лишени од можноста да експериментираат, да афирмираат и да креираат театар што е различен од официјалната репертоарска политика на државата, македонските театарции, поточно, некои од најкреативните, се решаваат за создавање на алтернативен театар. Некои од тие театарски трупи имаат и свој политички коментар, како што тоа ќе биде елаборирано подоцна. Таквото вметнување во политичката ангажираност, реферира на потребата да се направи исечок од дотогашниот начин на третирање на театарската естетика. Ваквата потреба ќе доминира со осамостојувањето на македонската држава, кога сите врати кон светот, симболично се отвораат и кога дотогашната контролирана, стегната, затворена театарска средина „лакомо“ ќе почне да се отвора кон светот. Во последниве неколку децении, македонскиот театар, повторно ја наметна потребата од отворање на алтернативни театри, поради несогласувањето на некои од креативците со репертоарскиот модел што се профилира во доминантните театарски институции во државата.

Театарот во Република Македонија е под директно финансирање од Министерството за култура. Секоја година матичното министерство распишува конкурс за финансирање на Националната програма за развој на културата, на која учествуваат сите културни институции во земјата. Поради тоа, некои од театарските уметници, незадоволни од нивното нефинансирање, се обидуваат

да создадат театар што ќе биде финансиски независен и што ќе може директно да ја менува актуелната театарска естетика. За таа цел, овие трупи бираат нетеатарски простори, експериментираат со текстот и со начинот на изведба, а со тоа провоцираат промена и на некои од доминантните авторски поетика во македонскиот театар. За таа цел, подобро е да се детерминира алтернативата во македонски контекст.

Алтернативен театар – македонски контекст

Естетиката на алтернативните (вонинституционални) театри се разликува од онаа на институционалните, поради константната тенденција да се истражува, да се експериментира, да се иновира, наспроти востановениот репертоар и практика на институционалните театри. Овие два вида театар не се разликуваат само по начинот на кој се организирани туку и, што е поважно, по **естетиката** што се манифестира преку нивните репертоари. Меѓутоа, за да може да егзистира алтернативниот театар, мора да постои институционалниот или официјалниот театар на една држава. Овој модел на театарско претставување може да биде и аматерски, и професионален, според начинот на кој е организирана активноста на неговите главни учесници. Иако, најчесто, со алтернативата се поврзуваат само аматерските театри или театарски трупи. Во македонската театарска практика се препознаваат и двата облици на вонинституционално театарско изразување.

Почетоците на алтернативниот театар во Македонија датираат неколку години подоцна од почетоците на *официјалниот* институционален, или „етаблиран“ театар во Македонија, или поточно во доцните педесетти години на минатиот век. Како прво вонинституционално претставување во македонскиот театар се смета премиерната изведба (11.4.1959) на претставата *Две судски минијатури* („Сериозен клиент“ од Жорж Куртлин и „Скршената врчва“ од Хајнрих фон Клајст), во режија на Илија Милчин, на малата сцена на Македонскиот народен театар. Поради камерноста на поставката, оваа претстава се изведувала наместо на матичната сцена, во Домот на градежниците. Иако организациски/ продукциски, е дел од официјална театарска институција во Македонија, сепак ова се првите почетоци на алтернативниот театар во Македонија. Причините се неколку: изведбата на претставата е надвор од зградата на театарот институција (во примеров МНТ); Начинот на актерска игра е *ионаков* од оној во матичната институција. Во овој период македонската национална театарска кука го променува својот репертоар и постојат тенденции на насочување кон другите видови драматики, а не само рецидивите од соцреалистичката естетика (или поверодостојно, практика). Со овој пример се потврдува тврдењето дека она што го одделува алтернативниот од етаблираниот театар не се само организациските принципи туку и, што е многу по-

важно, естетиката, односно начинот на истражување, експериментирање и иновирање на театарските форми. Во овој период македонскиот театар, преку работата, токму на режисерот Илија Милчин ја „открива“ модерноста како израз. Во тој временски период, според статистичкото истражување на репертоарите на македонските институционални театри (пред сè, на националната театарска куќа — МНТ), за разлика од дотогашниот репертоар, поставен на реалистичната и веќе видена општествена слика како еманат на театарската практика на соцреалистичката естетика, преземена, „диктирана“ од драматиката на тогашниот СССР, и на другите слични драматики, во периодот на педесеттите години од минатиот век „откриен“ е *модернизмот* во театарот, како и во сите уметности, афирмирана е новата американска драматика, начинот на поинакво претставување на актерската игра, и се менува и режисерската практика. Во овој период и македонската драматика сè повеќе *настижува да се афирмира во истиите тие модернизистички години сојединената театарност* и не ја замислува повеќе како *дескриптивна, миметичка копија на „редење на сликички од живојот“* (Лужина, 2003: 53).

Така што појавата на повеќето независни и алтернативни трупи во тие години покажува дека се кристализира потребата од потрага по нов театар. Следен ваков автентичен бран на промена во односот мејнстрим – алтернатива, следува во годините по осамостојувањето кога се појавуваат нови алтернативни, независни театарски продукции. Најчесто тие и завршуваат со една до две премиери поради неможноста перманентно да се финансираат. Меѓутоа и тие што ќе опстанат и тие што може да се третираат како инцидентни појави, прават своевидно поместување во востановената театарска практика во нашата земја. За таа цел ми беше потребно да ги презентирам доминантните независни/алтернативни театарски продукции кои се профилираат од педесеттите години на минатиот век, па сè до денес.

Доминантните независни/алтернативни театарски продукции

Во периодот од доцните педесетти години на минатиот век, па сè до крајот на минатиот век, во Македонија е многу честа појавата на формирање на театарски трупи кои се вонинституционални, алтернативни и кои развиваат своја специфична естетика. Според утврдени податоци во Македонија се регистрирани над 170 аматерски и алтернативни театарски асоцијации.

Според македонската театарологија *Есџапа 59* е првата алтернативна професионална театарска трупа во Македонија. Оваа театарска трупа е формирана во 1959 година. Иницијатори за формирањето на овој театар (и нејзини членови) се: Бранко Гајо, Коле Чашуле, Иван Мазов, Димитар Солев, Илија Зафировски, Гане Тодоровски и Симон Дракул¹⁰. Претставите се одржуваат во Работничкиот дом во Скопје. Првата претстава што ја одготвува

и ја прикажува оваа театарска група е Обсрни се во гнев од Џон Осборн (John Osborn) во режија на Бранко Гајо, ја прикажува и ја аплицира новата естетика на модернизмот кон која се стремел и институционалниот театар, (преку режии на Илија Милчин на текстовите на модернистички англиски и американски драматичари), но алтернативниот театар „можел“ да ја истражува и да ја експериментира самата поставка, но и да воведува новини во представувањето. Активноста на оваа група може да се проследи и преку нејосредните театрографски извори – дневниот печат, во кој информативно се јавуваат и репертоарските и групите карактеристики на „Естрада 59“. Освен првата премиера, оваа театарска група, на сцената на Работничкиот дом во Скопје, ги најавува и ги поставува некои од представите: Спиритија од Радоје Домановиќ во адаптација на Борислав Михајловиќ-Михиз, во режија на Слободан Попиќ; Песна од Оскар Давичо; Дали поставиле Иван Ивановиќ од Назим Хикмет; Луѓе од театарот од В. Саројан. Дел од овие најави е реализиран, а дел од нив е заменет со нови постановки на текстовите Заеднички ситан од Дражушин Добричанин и Ружа на вејровите од К. Сјак, и две репрезентации се во режија на Киро Кортошев. Од репертоарниот преглед, но и од анализата на активноста на „Естрада 59“ може да се донесат следниве заклучоци: алтернативниот театар ги истражува новите драмски форми, во неа учествуваат актери и театарски уметници и од институционалните театри, составена е од група интелектуалци кои градат личен пристап кон театарот. Иницијаторите на групата во тој период се етаблирани театарски уметници, критичари, режисери, драмски писатели, или поранешни раководители со театарски институции. Иако првата алтернативна театарска група „Естрада 59“ го презентира начинот на кој се воспоставува новата театарска естетика, таа ќе биде препознатлива во работата и на другите театри и/или театарски групи од ваков вид во Македонија.

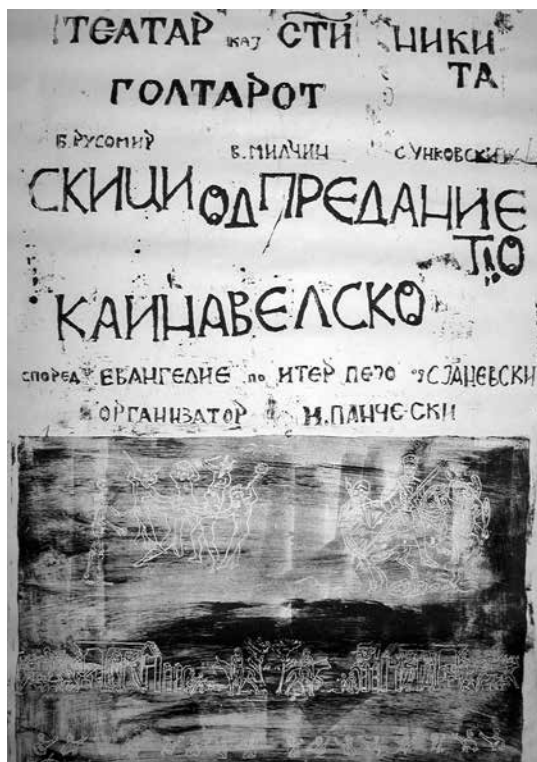
Алтернативниот театар естетички ги раздвигува востановените театарски изразувања на поинаков начин и со помош на експериментот и на истражувањето востановува нови театарски конвенции. Македонската театрологија како прв пример за нова, поинаква естетика го утврдува *Не-театарот „Кактус“*, формиран во декември 1964 г., од група на тогашни средношколци, „предводени“ од Владимир Милчин¹¹. Првиот проект *Кактус кокшел бр. 1* членовите го изведуваат на 23 мај 1965 година во Македонскиот народен театар во Скопје, а вториот *Кактус кокшел бр. 2* е изведен во ноември 1965 година на Смотрата на аматерски театри (ФААТ) во Кочани¹², како и претставата *Бла-Блу* во режија на Владимир Милчин. Театарот е наречен *Не-театар*, што го потврдува неговиот статус на неформална театарска група, која се стреми кон „рушење“ на востановените театарски конвенции. Во театарот, освен неговиите основачи, учествува и поголема група на тогаш, но и денес етаблирани театарски уметници: Слаѓана Крстева, Димче Мешковски, Васил Кортошев, Наум

Пановски, Лиле Сенкова, Рубенс Корубин, а подоцна и Слободан Унковски, Виолета Цолева, Аљоша Руси, Русомир Богдановски и други. Во 1967 година театарот ги изведува претставите: *Кактус под чадор* или *реципал што не е реципал* во режија на Владимир Милчин и Слободан Унковски, *Божем комедија во три чин-чина* и една надреалистичка сцена *-Другарки и другари* или *Конференција како штоа бесконечно звучи* по текст на Аљоша Руси и Слободан Унковски, во режија на Слободан Унковски и Владимир Милчин.

Поради заминувањето на студии членовите на Не-театарот „Кактус“ известно време ја прекинуваат работата за во 1970 година да го основаат Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“. Овој театар, на сличен начин како и „Естрада 59“, но можеби малку поекспресивно воведува нова театарска естетика, која реферира и на новите антитеатарски принципи на шеесеттите години од минатиот век, во светски рамки. Предводена од Владимир Милчин, Слободан Унковски, Русомир Богдановски (кои понатаму ќе истражуваат повторно во променливите на светскиот театар), нејзината основна концепција се состои во изненадувањето, запрепастувањето, вознемирувањето како основна емотивна конструкција на нивните театарски претстави. Театарската естетика на Не-театарот „Кактус“ истражува нови театарски форми, различни од „мртвечките“ (Питер Брук) конвенции на етаблираната театарска институција.

Владимир Милчин и Слободан Унковски ја продолжуваат „алтернативната соработка“ и во текот на седумдесеттите години од минатиот век. Привлечени од желбата да се побегне од театарот како институција што е формирана и го организираат **Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“**. Овој театар работи во текот на летото во 1970 и во 1971 година, кога ја подготвува, а потоа и ја прикажува претставата Скици за предание на Каинавелско, работена според стихозбирките Евангелие по Ишар Пејо и Каинавелија од Славко Јаневски. Стихозбирките од Славко Јаневски ги драматизираат: Русомир Богдановски, Слободан Унковски и Владимир Милчин. Во претставата учествуваат актери: Катерина Јовановска, Свејлана Марковска, Катинца Трајковска, Билјана Унковска, Вангел Димановски, Младен Здравковски, Зоран Јордановски, Љубиша Николиновски, Владимир Пејков, Кирчо Печијаревски, Ненад Стојановски и Бранко Тулбевски. Сценографијата е на Злајко Пановски. Претставата ја режираат Владимир Милчин и Слободан Унковски, и е организирана од Мартин Панчевски. Претставата е подготвувана во текот на јули и август 1970 година, во манастирот Св. Никита на Скопска Црна Гора, во околната на Скопје, работелки како театарска комуна. Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“ воспоставува за првпат нов принцип на работа наречен принцип на комуна, братство, **театарски лабораториум**. Режисерот *зур*¹⁵ Владимир Милчин, а потоа и Слободан Унковски, работи/работат со одредена селектирана група на актери, сценографи, музичари, костимографи, во изолиран простор – манастир, со цел да се истражи проблематиката на работа на театарот

како брајтсјиво, на театар сам по себе. Претставата Скици за преданието Каинавелско¹⁴, работена според две стихозбирки на Славко Јаневски, Евангелие по Итар Пејо и Каинавелија, кои се луцидни по својата енергија, „карневализациски“ (според Бахтин) и нудат можност за навраќање кон ритуалната енергија на театарот. Овој експеримент успешно прикажан, ја докажува првичната идеја за работата на театар од ваков вид. Работата на театарот е организирана со целодневни активности и за тие активности се водени дневници. Според еден од тие дневници работниот ден на театарот бил организиран на следниов начин: 7-7.30 станување, 7.30-8.30 гласовно-физички вежби, 8.30-9.00 појадок, 9.00-9.30 кус состанок: анализа на минатиот ден и дневен работен план, 9.30-14.00 проба и вежба со актериите, 14.00-15.00 ручек, 15.00-17.00 одмор, 17.00-20.00 Театарски универзитет (разговори со уметници гости на театарот, дискусија околу темите од секојдневниот живот што не преокутираат, музички вечери и др.), спорт и рекреација, 20.00-21.00 вечера, 21.00-23.00 слободно време, 23.00-7.00 спиење (Трајковска, 1999: 126-127). Од овој распоред на активности може да се забележи дека работата во театарот е организирана според одредени принципи и имаат одредена цел, поставена и утврдена во манифестот „Проект на еден театар '70“ потпишан од Владимир Милчин, Слободан Унковски, Марјин Панчевски, Русомир Богдановски, Аљоша Руси и Марко Ковачевски. Освен начинот на организација на театарот, поинаков е начинот на подготвка на претставата, начинот на актерска игра и воопшто, различно е сфаќањето за театарот. Од актериите се бара да ја зголеми активноста на телото, да ја нагласат динамиката на телото. Голтариие, според искуството во работата на Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“, практикуваат психо-физички техники/вежби, преземени од практиката на повеќето еминентни театарски режисери, (кои го истражуваат театарот и кои работат во лабораториуми – Грошовски [Grotowski], Барба [Barba], Мејерхолд [Мейерхольд]), на кои се надоврзуваат вежби од личната



Плакатот за претставата „Скици за преданието Каинавелско“ според „Евангелие по Итар Пејо“ од Славко Јаневски, во режија на Владимир Милчин и Слободан Унковски, продукција на Театарот „Кај Свети Никита Голтарот“, 1971 г.

свободно време, 23.00-7.00 спиење (Трајковска, 1999: 126-127). Од овој распоред на активности може да се забележи дека работата во театарот е организирана според одредени принципи и имаат одредена цел, поставена и утврдена во манифестот „Проект на еден театар '70“ потпишан од Владимир Милчин, Слободан Унковски, Марјин Панчевски, Русомир Богдановски, Аљоша Руси и Марко Ковачевски. Освен начинот на организација на театарот, поинаков е начинот на подготвка на претставата, начинот на актерска игра и воопшто, различно е сфаќањето за театарот. Од актериите се бара да ја зголеми активноста на телото, да ја нагласат динамиката на телото. Голтариие, според искуството во работата на Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“, практикуваат психо-физички техники/вежби, преземени од практиката на повеќето еминентни театарски режисери, (кои го истражуваат театарот и кои работат во лабораториуми – Грошовски [Grotowski], Барба [Barba], Мејерхолд [Мейерхольд]), на кои се надоврзуваат вежби од личната

практика на *Голѝариѝе*. Во текот на 1971 година *Голѝариѝе* играат повеќе изведби на оваа претстава и реализираат неколку маркантни гостувања (Загреб - фестивалот ИФСК; Белград; Хвар - Фестивал на драмските аматери на Југославија). На 15 август 1971 претставата е одиграна во катедралната црква Св. Софија во Охрид, како дел од најрепрезентативната фестивалска манифестација во Македонија, *Охридско леѝо*. Во есенските месеци во 1971-вата, по неколку улични претстави импровизирани на повеќе локации во Скопје, *Голѝариѝе* ја прекинуваат работата, оставајќи го недовршен проектот *Зеленаѝа ѝуска*. *Голѝариѝе* учествуваат и во претставата на институционалниот театар *Фарса за Храбриоѝ Науме* од Русомир Богдановски, во режија на Владимир Милчин, продукција на Драмата при Македонскиот народен театар (1971).

За разлика од активниот и ангажиран општествено-политички пристап, на трупите на Милчин и на Унковски, во македонската театарска практика, постојат алтернативни театри, формирани да се пополни празнината од непостоењето на театарска институција во местото од кое потекнуваат, а кои понатаму, пак, ќе развијат своја естетика, која ќе опстои и ќе биде препознатлива и понатаму. „Сцена 71“ е таква аматерско-алтернативна група формирана во 1970 година, во Гимназијата „Ванчо Прке“ во Винаца¹⁵. Оваа група ја формира професорот по македонски јазик Симеон Гаврилов како аматерска и алтернативна драмска група „Сцена 71“. За разлика од претходно наведените театарски трупи, кои работат и професионално или полупрофесионално (ако може да се наведе ваква дистинкција), „Сцена 71“ работи според принципите на аматеризмот, но и развива специфична естетика, која е своевидна алтернатива, не на некоја конкретна матична институција (не постои институционален театар во Винаца), туку на општите случувања во македонскиот театар, воопшто. За време на тригодишното постоење оваа драмска група има реализирано пет проекти и изведено вкупно 68 претстави. Од нив 52 се изведени во Македонија, четири - на поранешните југословенски простори и четири се изведени на Фестивалот во Палермо, Италија (1973 и 1974). Со своите претстави драмската група „Сцена 71“ настапува на повеќе тогашни фестивали – манифестации организирани како *реѝублички драмски смоѝри* и тоа на: Републичките смотри во Битола, на Републичките смотри во Струмица, на Фестивалот на драмски аматери во Требиње, како и на Фестивалот на аматерски и алтернативни театри во Кочани¹⁶.

Еден од најинтересните и највпечатливите за истражување и репрезентирање како парадигма за македонската театарска алтернатива е *Теаѝароѝ на Ромиѝе „Пралиѝе“*, чии почетоци датираат од 1968 година. Треба да се напомене дека во Македонија освен Македонци, живеат различни други националности: Албанци, Турци, Роми, Власи, и др. и македонската култура, а со тоа и театарот ја пропагира и таа мултикултуралност¹⁷. Како и некои други алтернативни театри и Театарот на Ромите се формира како драмска секција при КУД „Пралипе“.

Фотографија од претставата „Цар Едип“ од Софокле, во режија на Рахим Бурхан, изведба на Театарот на Ромите „Пралипе“, 1983 г.



Со оваа секција раководи Оскар Мамут (подоцна тој го изработува рекламниот материјал за претставите *Мауџие*, *Не, не, Соске* и *Бабахџалии*, како и сценографијата за претставата *Бабахџалии*). Први членови на секцијата се 25 ученици, од Основното училиште „26 Јули“, но поради финансиски тешкотии замира нејзината работа. Во 1971 година Театарот „Пралипе“ ја изведува поетската претстава *Лоркина вечер* во режија на Рахим Бурхан¹⁸, кој ја презема раководната функција, со што започнува активноста на овој алтернативен театар. До 1974 година Театарот претставите ги изведува во просториите на Работничкиот универзитет „Кочо Рацин“, а потоа, до 1990 година, тој продолжува да работи во Домот на младите „25 Мај“ (денес Младински културен центар). Во 1990 година, на покана од режисерот Роберто Чули, сите членови на овој театар заминуваат во Германија. Таму, Театарот „Пралипе“ станува дел од Театарот „Ан дер Рур“ на Роберто Чули. Од 2001 година, под името Рома театар „Пралипе“ (Rhoma Theatre Pralippe), театарот функционира како самостојна професионална институција, чиј уметнички директор е Рахим Бурхан. Ансамблот на овој театар освен во Македонија настапува и на фестивали во Франција, Германија, Полска, Хрватска, Босна и Херцеговина, Шпанија, Холандија, Грција, Словенија и во други земји. Овој алтернативен театар е активен и денес, и своите претстави ги изведува во Германија. Овој театар почнува да ја менува естетиката на театарската претстава и на македонската публика да ѝ ја презентира идејата за ритуал-

лен театар. Поради тоа, во годините на распаѓот на СФРЈ и потребата на западниот свет да го пропагира мултикултурализмот, оваа труппа беше препознаена како оптимална можност ваквиот театар да ѝ се прикаже и на Европа. Бурхан режира и во професионалните македонски театри, но таму ја нема слободата што оваа неформална концепција му ја овозможува. Тоа е и една од причините зошто алтернативната театарска естетика во посткомунистичка Европа можеше да доминира и да се препознае како автентична и лесна за консумирање. Со работата на овој театар, а и на оние што ќе следуваат, може да се дефинира и односот на новата посткомунистичка доба кон театарот и препознавањето на алтернативната театарска форма, како можност за создавање.

Во рамките на работата на Естетичката лабораторија¹⁹ при Филозофскиот факултет во Скопје, во 1978 г. почнува со работа *Театарската работилница ФФ*, под водство на Владимир Милчин. За сите учесници во работата на оваа работилница, од кои некои претходно учествувале во Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“, а и професионално се вклучени во институционалните театри (Владимир Милчин), ова е начин да се побегне од „крутоста“ на театарот како институција. Начинот на работа на Естетичката лабораторија бил заснован на тоа да се презентираат работата (изложби, книжевни изданија, дебати, рецитали) пред публика. Затоа и *Театарската работилница ФФ* при формирањето во својата основа го има театарот како: „средство за обука на идните филозофи, студентите на Филозофскиот факултет“. Меѓутоа, поради претходното искуство на режисерот водач (Владимир Милчин), работата на оваа работилница не останува само *средство за обука*, туку станува и *начин* да се создаде претстава и работите во театарот да се презентираат пред публика. Во *Театарската работилница ФФ* (поставени се и одиграни четири претстави²⁰) се експериментира и со начинот на актерска игра и со сите елементи на претставувањето, се поставуваат претстави како резултат на процесот на истражување внатре во Работилницата, и се потенцира *дружењето како битна димензија на создавањето претстава* (Милчин, 1999: 113). И во оваа работилница се практикува работата во група/братство, со исклучок на тоа што учесниците во формирањето на претставата не се дистанцирани и изолирани од општосекојдневниот живот, како што беа дислоцирани Голтарите.²¹

Освен претходно наведените во Македонија перманентно функционираат повеќе алтернативни театри, кои активно ја формираат својата посебна, поинаква, специфична естетика. Тоа се: Поетскиот театар *Скрб и утеша*, формиран во 1988 година. Негови основачи се актерите Тихомир Стојановски и Владо Денчов. Театарот работи во рамките на Културниот центар „Скрб и утеша“ кој нема сопствен објект. (Членовите на театарот исклучителна важност му даваат на сценскиот говор, и македонската поезија ја драматизираат/адаптираат за театарската сцена). Потоа, Театарот *Лилиј* (1992) го формира македонскиот драмски писател Југослав Петровски. Претставите на овој

театар се подготвуваат и се изведуваат во Младинскиот културен центар во Скопје; Театарското студио *Црв*, формирано во 1987 година и работи до 1990 година. Претставите ги подготвува и ги прикажува во просториите на Дом на младите „25 Мај“ (денес МКЦ) во Скопје. Оваа театарска група е исклучително значајна поради фактот што речиси сите нејзини членови продолжуваат активно и успешно да се занимаваат со различни активности поврзани со театарот, филмот и со телевизијата (Александар Поповски, Дарко Митревски, Мишел Павловски, Владимир Јачев). Освен театарски претстави, членовите на Театарот *Црв* реализираат и радиодрами на програмите на неколку радија. Аматерско-алтернативниот театар *Чекори* е формиран во 1974 година по иницијатива на Боре Ангеловски. Работи во неколку домови на културата во Скопје. Во почетокот, театарот брои дваесетина членови, а подоцна низ неговите редови минуваат околу 300 учесници. Од 1990 година театарот работи како самостојна алтернативна театарска институција. Во Театарот функционираат три сцени: вечерна, детска и куклена. Репертоарот и бројот на учесниците во претставите сугерираат јасна слика дека се работи за театар со амбициозна репертоарска политика, со вистински аматерски ентузијазам и со филозофско-интелектуалистички режиски и драматуршки концепт. Важно е да се спомене и Театарот *Бабилон*, формиран во 1992 година од режисерот Сашо Миленковски. Подготовките на претставите и нивните премиерни изведби се одржуваат во просториите на Младинскиот културен центар во Скопје. Театарот е конципиран како простор и начин на кој се реализираат, експериментираат и се поставуваат личните визии за театарот на неговите чинители. Според тоа, и практично во работата на овој театар се препознава конфронтирањето со концептот на институционалните театри во Македонија. Во овој контекст треба да се наведе и Театарчето за деца *Мира Лекџира*, основан од актерката Афродита Кирјаковска во 1981 година. Специфичноста на ова *Театарче* е во тоа што во претставите се здружуваат сензибилитетот на децата и професионалноста на актерите од македонските театри.

За разлика од овие претходно наведени алтернативни театри, во македонската ововремена театарска практика се детектираат и инцидентни пројави на претстави со вонинституционална/алтернативна естетика, кои не се поврзани за одреден театар, туку постојат како „сцени“, односно алтернативни театарски групи формирани со одредена намена и со краткотрајна активност. Освен ваквата практика, во насока на поексплицитно истражување на македонскиот алтернативен театар, треба да се спомене и формирањето на Алтернативната вонинституционална работна заедница „Лет во место“ (1982), во Домот на младите „25 Мај“ во Скопје. Оваа „алтернативна работна заедница“ ја поставува и премиерно ја изведува (9 јануари 1982) истоимената драма на Горан Стефановски, во режија на Слободан Унковски. Како посебен феномен, современата македонска театрографија го детектира и формирањето на Пр-

виот приватен театар „Мала станица“ во Скопје, со изведбата на претставата *Туку така под облака*, драматизација на Русомир Богдановски, во режија на Александар Поповски и Дарко Митревски.

Незадоволни од репертоарската, но и од организациската практика на воспановените институционални театри во Македонија, македонските театарски автори формираат нови вонинституционални театарски трупи, кои во недостаток од театарски простор, дејствуваат „алтернативно“ на други сцени (на пример, Универзална сала, Скопје, вонтеатарски сцени: книжарници, плоштади, продавници и сл.).

Така што, и самиот простор каде што ги прикажуваат своите претстави, и нивната организација – и што е најзначајно – нивната естетика се *замена/алтернативна* на институционалниот етаблиран театар во Македонија.

Презентирање и истражување на можностите на алтернативната театарска продукција

Алтернативните театри во Македонија настапуваат на повеќе театарски фестивали во земјата и надвор од неа. Во периодот од шеесеттите години на



Фотографија од претставата „Како трупата „Сина блуза“ ќе ја прикаже претставата „Животинска фарма“ од Џорџ Орвел“, во режија на Владимир Милчин, изведба на Театарска работилница ФФ, 1981г.

минатиот век, па сè до деведесеттите, но и денес алтернативните театри од Македонија учествувале на повеќе фестивали во поранешната Југославија и во Европа. Од фестивалите од поранешните југословенските простори, најфреквентно учествувале на Фестивалот на студентски театри во Загреб и во Требиње, на Фестивалот на Мали и експериментални сцени (МЕС) во Сараево, на Фестивалот „Стериино позорје“, поточно на „Малото позорје“ — дел од Фестивалот посветен на алтернативните театри.

На фестивалите во Македонија, алтернативните театри партиципираат во придружните, офф-програми, на фестивалите посветени на професионалната театарска практика.

За да се следи адекватно работата и постигнувањата на аматерските и на алтернативните театри во Македонија формиран е и Фестивалот на аматерски и алтернативни театри (ФААТ) во Кочани. Инициран како дел од републичката манифестација *Републичка аматерска драмска смолџра* (повеќе различни манифестации во повеќе градови во Македонија со единствена цел да се промовираат алтернативните и аматерските театарски групи или драмски секции), во 1964 година се формира еден фестивал што ги поддржува и ги заштитува, аматерските и алтернативните театри. На Фестивалот учествувале скоро сите активни алтернативни и аматерски театри во Македонија. Фестивалот е со компетитивен карактер.

Учеството, но и наградите што ги добиваат алтернативните театарски трупи од Македонија, го покажува и го докажува успехот на алтернативната театарска продукција. Она што може да се заклучи од направената анализа на нивните репертоари и учества по фестивали, е тврдењето дека станува збор за интересен и впечатлив феномен, кој дополнително се развива и се афирмира во новата посткомунистичка доба, кога демократијата дозволува и признава поинаква, различна естетика од актуелната театарска практика на земјата. Наградите и учествата по фестивалите се можност македонските театарски креативци од алтернативната бранша, да можат и да се претстават, но и да ги видат делата на своите кокреативци и надвор од матичната земја. Гледањето на другите трупи се можност да се види и да се преиспита што и како нуди алтернативната театарска поетика и на кој начин истата може да се примени и да се етаблира во нашата земја. Како последно, алтернативната театарска естетика е најчесто инспирација и за мејнстримот во театарот, една можност да се види кон што водат експериментите и на кој начин тие може да се вметнат во доминантната театарска креација на матичната земја.

Новите алтернативни и независни тенденции во македонскиот театар

Во последниве години, македонската алтернативна и независна продукција, бележи основање на неколку театри, кои се обидуваат да ја променат театар-

ската естетика пропагирана и профилирана од македонската актуелна театарска продукција. За таа цел би ги споменала: Независниот театар „Theatra“, кој е формиран во 2011 година, потоа *Wonderland Theatre*, формиран во 2012 година, Интимен театар – Битола (2013) и Мал драмски театар – Битола (2009), како и *Театарот 007* од Скопје (1997). Секоја од овие институции се обидува да развие своја естетика со која ќе остане препознатлива во македонската театарска и културна јавност. Идејата на креативците кои стојат позади *Theatra* е да се направи прв и финансиски независен театар во Македонија, кој има свој простор, а по напуштањето на тој простор да ја истражува можноста за новиот, нетипичен театарски простор, како и да ја промовира и активира идејата за „театар насекаде“. Поточно, нивната театарска естетика, продуцирана од младата македонска продуцентка Марија Зафирова, е водена од идејата да ги инспирира и да ги провоцира сите театарски креативци кои не сакаат стандардна театарска форма. За таа цел промовираше нови драмски автори, ја активираше и реafirмираше радиодрамата како нова театарска изразност и бележи значаен успех како независен театар. *Wonderland Theatre* го водат двајца млади режисери, значајни по изразитата креативност и идејата да се прави урбан, актуелен и современ театар – Нела Витошевиќ и Васил Христов. Нивните претстави учествуваа и донесоа награди на неколку фестивали, посебно на познатиот фестивал Млад отворен театар, кој во Македонија ја носи, европската и светската актуелна и модерна театарска практика.

Некои од новите алтернативни/независни театри се „виновници“ за потрага по промената на естетиката и во главниот театар. За таа цел, некои од театарските институции ги викаат режисерите од независните театри да работат на нивните сцени, за да може да се етаблира и таквата естетика. Тоа е редок, но значаен пример во македонскиот театар и треба да се акцентира каковозможен. Поточно да се припишат заслугите на алтернативната продукција, која постои и за да може да менува некои од тенденциите во главниот театарски модел.

Промена на театарската практика како резултат на работата на алтернативните театри

Алтернативниот театар во Македонија го карактеризираат неколку особености:

- Ист автор кој работи во институционален театар, е активен како член или основач на алтернативниот театар
- Алтернативните театри во Македонија се и аматерски и професионални
- Принципот на нивната работа е да се направи *алтернативна* на институционалниот театар, преку истражување, експеримент, иновација. Алтернативниот театар најчесто е и *контра* од институционалниот театар.

- Алтернативните театри од Македонија учествуваат на повеќе странски и домашни фестивали и добиваат голем број награди.
- Алтернативните театри во Македонија доминантно се зголемија по број по стекнувањето на независноста, и кон крајот на деведесеттите години и почетокот на новиот век направија своја авторска естетика.
- За нивниот нов израз се разбира дека се заслужни и промените во општествено-политичката структура и отворањето на можностите да се следи современиот светски театар.

За придобивките од македонската театарска алтернатива, пишува еден од нејзините познавачи, театрологот и филозоф, Љубиша Никодиновски-Биш, во својата книга *Алтернативен театар во Македонија*. Повејќи една ретроспектива на клучните театарски практики поврзани со алтернативата во македонскиот театар, тој заклучува дека „македонскиот алтернативен театар го унапреди разбирањето на театарот кај нас и ја модернизираше неговата естетика“ (Никодиновски-Биш, 2009: 237). Исто така, нагласува дека нашите театарски алтернативни трупи „ги развија најуспешните аспекти на творештвото и комуникацијата“ (ibid.).

Од претходно наведеното, може да се заклучи дека активноста на алтернативните театри во Македонија е специфична. Не само по начинот на организација ами и, што е особено значајно, по поставувањето на една поинаква естетика од онаа на институционалните театри. Алтернативниот театар има цел да биде критика на институционалниот театар, која на конструктивен начин ќе реагира на статичноста на репертоарската политика на институционалниот театар. Естетиката на алтернативните театри најчесто е во функција на етаблирање на авангардноста, на различните театарски постапки, на конфронтирање со востановената и „застоена“ репертоарска практика на театрите како државни институции. Затоа и алтернативниот театар во Македонија поставува нова, поинаква театарска естетика.

Користена литература:

- Група автори. (1999 – 2014). *Театролошка база*. Скопје: ФДУ.
- Група автори. (2001). *Театроџ на македонска почва. ЦД-енциклопедија*. Скопје: ФДУ.
- Иванов, Благоја. (1999). *Појглед од гледалиштето*. Скопје-Мелбурн: Матица Македонска.
- Лукина, Јелена. (1996). *Македонската нова драма*. Скопје: Детска радост.
- Лукина, Јелена. (2003). *Театралика, пак*. Скопје: Магор.
- Лукина, Јелена. (прир.). (2000). *Прилози за историјата на македонскиот театар*. Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“.
- Мазова, Лилјана. (2003). *Тој и тие – театарски сложувалки*. Скопје: ФДУ.
- Милчин, Владимир. (1999). *Задоцнетите белешки*. во: Лукина, Јелена. (прир.). *Актерството и режијата во македонскиот театар*. Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“.
- Никодиновски-Биш, Љубиша. (2009). *Алтернативен театар во Македонија*. Скопје: Магор.
- Старделов, Георги и др. (ур. одбор). (2005). *Театроџ на почвата на Македонија од антиката до денес*, Скопје: МАНУ.
- Старделов, Георги и др. (ур. одбор). (2007). *Театроџ на почвата на Македонија – XX век*. Скопје: МАНУ.
- Стојаноска, Ана. (2006). *Македонски постмодерен театар*. Скопје: ФДУ.
- Чепреганов, Тодор. (ур.). (2008). *Историја на македонскиот народ*. Скопје: Институт за национална историја.
- Pavis, Patrice. (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost i Izdanja Antibarbarus.

ЗА МАКЕДОНСКАТА АКТЕРСКА ИГРА – СПЕЦИФИКИТЕ НА МЕНТАЛИТЕТОТ

Македонска актерска игра – поим

Македонскиот професионален, национален театар се развива од играувачките, динамичните и забавни театарски дружини, а подоцна се детерминира според моделирањето на секоја национална театарска институција. Институционалниот театар е формиран на почетокот на XX век, и сè до формирањето на македонската независна држава, во Втората светска војна, работи во зависност од тоа која администрација управува со нашата земја. Со формирањето на државата се формира и Македонскиот народен театар, и тоа од неколку различни профилирани учесници – мал број професионалци, а поголемиот дел од играувачи и од аматери. Актерскиот ансамбл под водство на Димитар Косиаров, ученик на Масалиев (ученик на Станиславски), се обидува да се профилира создавајќи свој социјален модел на актерска игра. Меѓутоа, моделот се профилира и според начинот на игра и експресија која е исклучително специфична за ова подрачје токму поради менталитетот, односно, поради начинот на живот и рецепција на културалните искуства. Од една страна, тоа значи создавање на македонски профил на актер, а од друга негов однос со начинот на игра на другите балкански народи. Уште со првите жостувања надвор од матичната земја, театарските критичари забележале дека станува збор за специфичен модел, кој отстапува од догаш познатите, токму затоа што се создава врз личниот менталитет и начин на живот. Театрологот Јелена Лузина, пишувајќи за македонската актерска игра и македонската режија, ја поставува следна теза: **македонска актерска игра** како препознатлива маркација на начинот на играње на македонските актери уште во далечната 1946 година. Како што пишува професорката Лузина, терминот го дефинирал српскиот критичар Милан Богдановиќ, пишувајќи за „една од претставите на српскиот МНТ (точно за десеттата премиера од неговото институционализирање, 'Прикаса за правда' на Маргарита Алиџер, во режија на Димитар Косиаров), Богдановиќ внимателно (и екстензивно!) го разгледува таканаречениот 'македонски актерски спецификум' – тој фамозен 'начин на актерска игра' кој македонските артисти наводно ги диференцира од сите други артисти/актери на овој свет“ (Лузина, 2000: 129). Во обид на сериозно, научно и, се разбира, објективно толкување на актерската игра на македонските актери, во оваа студија, професорката Лузина прави комичен увид во естетиката на актерскиот идентитет на актерите од тогашниот Македонски народен театар. Стилот на актерската игра, детерминиран според навики на српскиот критичар, „Тој стил“ Богдановиќ го дијагностицира како 'мирен, природен, живок став на сцената...', како 'еден

нагласено реалистичен стил, по урнек на најдобрата руска школа', која 'ги демифува силните, остри, блескави ефекти', бидејќи е концентрирана само на тоа драмскиот материјал да го конкретизира природно, мирно, воедначено, хармонизирано“ (Марјановиќ, 1989: 137); (Лужина, 2000: 131).

Идејата да се анализира начинот на игра на македонските актери, а притоа да се поврзе со менталитетот, со спецификите на одреден народ или одредена територија, изгледа предизвикувачки и провоцира, од позиција на досегашно ненавлегување кон конкретната тематика. Бидејќи актерството е директно поврзано со личната специфика на секој актер, со неговиот/нејзиниот личен идентитет, изглед, начин на однесување, како и редица други својства што го дефинираат менталитетот, мојата тема е фокусирана на истражувањето на спецификите на македонската актерска игра.

Антропологот и писател Ермис Лафазановски, пишувајќи за поимот актерска изведба, прецизира, дека „специфичноста на една одредена актерска изведба, несомнено, произлегува од комбинацијата, односно спојот помеѓу субјективните и објективните културолошки детерминанти“ (Лафазановски, 1999: 36). Тие субјективни и објективни културолошки детерминанти, се всушност, она што го дефинира менталитетот на еден човек или на еден народ, или поопширно кажано, една култура. Актерот, значи треба да ги поседува овие детерминанти, од кои за потребите на ова истражување, јас се обидов да ги прецизирам и да ги дефинирам, за да може да се потврди тезата: дека во зависност од менталитетот се дефинира актерскиот потенцијал на еден актер.

Моделот македонска актерска игра

Македонскиот театар своите корени, како и скоро сите театарски балкански феномени, ги влече од етнотеатарската традиција. Како што напоменува проф. Лужина, во текстот посветен на анализата на македонската актерска игра и македонската режија, македонската театарска традиција се темели на вековната етнотеатарска балканска традиција развивајќи специфичен модел на актерска игра. „Имено бидејќи е **специфичен тип/вид актерство**, несомнено карактеристичен токму за овие среднобалкански простори, фигурира и функционира како **автентично и автохтоно** (еден млад македонски режисер неодамна рече: **ендемично!**) социо-антропо-културно наследство на овдешниот театар; негово **архетипско наследство**“ (Лужина, 2003: 123). Кои се тие актери што играле на овој начин? Тоа е следното прашање што се поставува и кое е нивното наследство, или менталитет што го поседуваат, ако сакаме да допрецизираме? Во тогашниот ансамбл на најзначајната македонска театарска институција од 1946 година се само мал број професионалци (**Димитар Костаров**, првиот управник и режисер е дојден од Бугарија со завршена школа кај познатиот ученик на Станиславски и создавач на бугарскиот театар

– Николај Осипович Масалитинов; **Илија Милчин**, студирал на отсекот за театарска уметност на Музичката академија во Белград, но дипломирал на Правниот факултет во Софија, (1942) – актер, режисер, преведувач и педагог; **Илија Цувалековски**, дипломирал соло пеење во Белград, посетувал и курсеви по актерска игра – актер; ---), како и долгогодишните актери-патувачи-непрофесионалци, не го сакам зборот аматер или дилетант (**Петре Прличко**, најголемиот и најзначајниот македонски актер, последниот балкански скомрах, автентичен по својата игра, едуциран по балканските театарски патишта; **Тодор Николовски**, актер – патувач, подоцна и двајцата членови и на Народно позориште „Краљ Александар Први“ и на Народен театар - Скопје), како и учениците, вљубениците во театарот. Сите тие благодарение на своите потенцијали, на својот менталитет, успеваат да создадат специфичен модел на „македонска глума“, која од една страна се потпира на долгогодишната етнотеатарска традиција што се манифестира преку менталитетот, гестиката, осетот за ритам и однесувањето на сцена, а од друга преку личните потенцијали на секој од овие мајстори. Тргувајќи од искуството, од цврстото и дисциплинирано едуцирање од страна на Ќостаров, а подоцна и со првите часови по актерска игра на тогашната Театарска средна школа, може да се каже дека се дава основата на македонската актерска игра, поточно на тој симбиотски модел на навидум неколку неспоиви актерски методи: интуитивната и непосредна игра на патувачките актери, етнотеатарската балканска игра, како и строгиот систематичен прочит на методот на Станиславски од страна на Ќостаров, но подоцна и на Илија Милчин и нивните наследници.

Актерската театарска едукација

Театарската едукација во Македонија се втемелува во 1947 година со формирањето на **Државната средна театарска школа**, и тоа специјализирано, како посебна средношколска институција која има цел да создава единствено театарски едуцирани ученици. Патот на едукацијата продолжува преку **Вишата музичка школа** и еден оддел за драмски актери, па сè до она што денес значи **Факултетот за драмски уметности** во Скопје и трите циклуси на образование (прв – додипломски, втор – мастер и трет – докторски циклус на кои може да се изучува актерската уметност). Детерминирањето на почетоците на театарската едукација во Македонија на професионално ниво започна со формирањето на Државната средна театарска школа, не значи дека претходно, едукацијата на театарските кадри беше запоставувана, туку од повеќе причини не беше институционализирана. Претходно, театарските кадри се профилираа на самото место – во театарот, со помош од колегите, режисерите, авторите, самото искуство и сл. Се разбира дека и начинот на кој се создавале театарските претстави, начинот на кој функционираа театрите, биле причина за да се создаде

токму таков актерски профил. Втората патека кон која „тргнува“ кон својот подем театарската едукација во Македонија е **одделот за драмски актери** при Вишата музичка школа во Скопје во 1969 година. Претходно ваков оддел постоел и на Академијата за театар во Загреб, под раководство на професорот Илија Цувалековски. Студентите на загребската академија на овој оддел студирале глума на македонски јазик. Со формирањето на **одделот за драмски актери** при Вишата музичка школа во Скопје овозможено е создавањето и на повисоко образован академски кадар од можностите на средното образование. Отворањето на *Театарска академија*²² или *оддел за драмски актери* во текот на 1968 година било третирано како општествен проблем и затоа и јавно се дебатираше. Пример за тоа е фељтонот во весникот *Нова Македонија*, објавуван во текот на декември, насловен како „Театарска академија: да или не?“ што го водат новинарите Олга Спирковска и Верољуб Андоновски (В. *Нова Македонија*, бр. 7963-7974, од 10 до 21 декември, 1968 г.). Во фељтонот се дадени осврти за работата на Собраниската седница на СРМ на која како решение се предлага формирање на оддел при Вишата музичка школа²³; за текот на работата на Симпозиумот за македонска драма на „Рациновите средби“, на кој се изнесени мислења за отворањето на *Театарска академија*; пренесени се и мислењата на Ректорот на Скопскиот универзитет – д-р Ѓорѓи Филиповски, на Деканот на Филозофскиот факултет – д-р Деса Миљовска и на Републичкиот секретар за култура – Томе Момировски, како и осврти од повеќе седници на



Илија Милчин со учениците од Државната средна театарска школа во Скопје, 1949 г.

највисоко републичко ниво. Неколку години претходно, за текот на театарското образование во Македонија и за начините како тоа да се професионализира, повторно е поставено јавно прашање за кое е дебатирано во повеќе разнородни општествени институции. Формирањето на Театарската академија е прецизирано како единствено решение за да се создаде професионален актерски кадар во Македонија. Академик Матеја Матевски, во тоа време директор на РТВ Скопје во интервју објавено во весникот *Нова Македонија* отворањето на Театарската академија како институција го гледа како единствено решение, а постојаното одлагање на формирањето оди на штета на театарот. (*Нова Македонија*, бр. 7972, стр. 4, 19 декември, 1968) Десет години подоцна, по неколку генерации актери, од одделот за драмски актери формиран е Факултетот за драмски уметности. И во текот на 1979 година на Факултетот сè уште се школуваат само драмски актери, но професорскиот и организациониот кадар создаваат стратегија за формирање на нови оддели.

Оваа континуирана едукација на драмските актери во Македонија создава сериозен актерски модел кој се темели на современите методи на актерска игра, но истовремено се надградува над традиционалната линија на „македонската глума“ низ долгогодишната театарска практика. Дали моделот начнат на почетокот од основањето на македонските национални театри се надградил или се трансформирал во друг модел, може да се прашаме, откако ќе направиме анализа на современите актерски театарски практики.

Актерот како креативец – создавање на нов менталитет

Истражувајќи ги актерските практики во македонскиот театар, може да се препознае создавањето на нов модел на игра, актерот како креативец, кој е во директна релација со работата/креацијата на режисерот. За таа цел се поставува прашањето дали оваа нова игра може да провоцира нов менталитет, или е резултат на новиот менталитет кој е дел од човекот на новиот милениум? Во едно од своите сведоштва, познатиот македонски актер и педагог, Кирил Ристоски (актер со долгогодишен театарски и филмски ангажман), вели дека се создава актер – опонент, во убавата смисла на зборот на режисерот, актер „креативна личност кој твори низ еден интеракциски процес“, (Ристоски, 1999: 171), актер, „инструмент на којшто евентуално, виртуозно ќе свири самиот тој, зашто ги познава најдлабоките и најсуптилните свои вибрации“ (Ристоски, 1999: 176). Македонската театарска практика познава повеќе моќни актерски портфолија кои оставиле белег во историјата не само на македонската туку и на балканската и на европската театарска традиција. **Петре Прличко** кој разви посебен модел на актерска игра (*Последниот балкански скомрах* – како што го нарекува професорката Лужина) врз основа на сопственото патувачко минато, надградено со работата во националниот театар и широкиот дијапазон

сопствено актерско мајсторство. **Ристо Шишков** со силната и експресивна актерска поетика, фокусиран на сериозниот реалистичен актерски комплекс, покажа како театарската едукација и сопствениот талент може да создадат неверојатно богата актерска фигура. **Ненад Стојановски**, чиј импулс и театарско мајсторство го носат современиот отисок на целата македонска драмска практика, посветено воден низ сите тајни на актерската уметност, создаде сопствена естетика што до денес остана неосвоена во македонската театарска и филмска уметност. Освен нив, и сите актери и актерки што постојано играле и играат на македонските театарски сцени ја создаваат, комплетираат, продуцираат македонската препознатлива актерска игра и ја предаваат како наследство на новите генерации актери.



Петре Прличко како Рикардо Козловиќ/Флоки Флеш во претставата „Глорија“ од Ранко Маринковиќ, режија на Георгиј Паро; продукција на Дубровнички летни игри, 1980г.



Ненад Стојановски, портрет, 1982 година



Ристо Шишков како Едмунд во претставата „Крал Лир“ од Вилијам Шекспир, во режија на Вукан Диневски, продукција на МНТ, 1972г.

Користена литература:

- Лафазановски, Ермис. (1999). *За поимот актерска изведба во контекст на македонската театрологија (ввод во етнографијата на актерската комуникација)*. Во: Лужина, Јелена. (прир.). *Актерството и режија во македонскиот театар*, зборник на трудови. Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“.
- Лужина, Јелена. (2000). *Театралика*. Скопје: Матица македонска.
- Лужина, Јелена. (прир.). (1999). *Актерството и режијата во македонскиот театар*, зборник. Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“.
- Ристоски, Кирил. (1999). *Актерот: Спознание – творец или маргиналец, време минато и сегашно*. во: Лужина, Јелена. (прир.). *Актерството и режија во македонскиот театар*. зборник на трудови. Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“.
- Стојаноска, Ана. (2007). *Едукација: од Државна средна театарска школа до Факултетот за драмски уметности, Институтот за театрологија* во: (група автори). *Театрот на почвата на Македонија XX век*, Скопје: МАНУ.

**ДРАМСКИОТ ТЕКСТ И ПОЛИТИЧКИОТ ТЕАТАР –
МАКЕДОНСКАТА СИТУАЦИЈА**

Вовед

Контекстот во кој се случува современиот театар денес, независно од пандемските услови, упатува на улогата на политиката во истиот. Политиката и театарот се во непрекината релација од самите почетоци на театарот. Сепак, терминот **политички театар** се користи официјално за обележување на одреден жанр во седумдесеттите и осумдесеттите години од минатиот век на наша територија.

Културата на секавањето ја носи и врската меѓу театарот и политиката. Овој текст е посветен на истражувањето на влијанието на драмските автори во дефинирањето на политичкиот театар во Македонија од седумдесеттите години на минатиот век до денес. Драмските автори во македонскиот театар го отвораат прашањето за политичкиот театар, тие во нивните драми го коментираат политичкиот контекст или ги пишуваат своите ставови. Седумдесеттите години од минатиот век се клучни во дефинирањето и осмислувањето на политичкиот театар во нашата земја, поради отворањето на новите драмски форми и создавањето на ефективна клима за промоција на политичкиот театар. Овој труд е фокусиран на три истражувачки етапи: примарната фаза – првите драмски текстови со политички контекст, идејата за политички театар и македонската театарска практика; втора фаза – подемот на политичкиот театар низ маневрите на драмското писмо; трета фаза – Како пропадна рокенролот? Или умирањето на старата формула за политички театар и создавањето на новиот политички театар.

Театарот и политиката

Театарот ја носи идејата на политиката – политичноста, од аспект на медиум што го коментира општеството кое го живее. Театарот е од секогаш поврзан со политиката. Тоа е и еден од ставовите на германскиот театролог – Сигфрид Мелхингер (Siegfried Melchinger). Третирањето на современоста, проблемите и предизвиците во општествената средина, гласното говорење на маните и проблемите како и потенцијалните решенија се доминантната тематика на она што подоцна ќе се дефинира како политички театар, благодарение на германскиот режисер Ервин Пискатор (Erwin Piscator [1893-1966]). „Уметноста е средство за постигнување на некоја цел. Политичко средство“ (Piscator, 1985: 21). И по Пискатор и Брехт, театарските уметници го користат театарот како

Фотографија од претставата „Физичари“ од Фридрих Диренмант,
во режија на Крум Стојанов, продукција на МНТ - Драма, 1963г.



средство за коментирање на општествено- политичката стварност што ја живеат. Од идејата за ангажманот што на уметничкиот и културолошкиот све(с)т ја пласираше Жан-Пол Сартр (Jean-Paul Sartre [1905-1980]), па сè до театарот како форум за активно учество во политичките промени на Аугусто Боал (Augusto Boal [1931-2009]).

Театарот по дефиниција треба да го искажува и односот кон општествени-те, а со самото тоа и политички околности. Имањето став подразбира политичност. Меѓутоа, во XX век со освестувањето на идејата за ангажманот и политичкиот театар, продукцијата ја смени формата. Во македонски услови тоа значеше доминација на нови авторски имиња, режисери кои бираа текстови кои и не се драмски за да може да направат политички ангажирана претстава, но и современи и етаблирани автори кои го менуваа и својот начин на пишување и начинот на создавање претстави.

Идејата за политички театар и македонската театарска практика

Театарот ја носи идејата за политика и политичност, како медиум што го коментира општеството во кое се практикува. Третирањето на современоста, проблемите и предизвиците на општеството, гласното говорење на проблемите, како

и нудењето на потенцијалните решенија, се доминантните теми на тоа што се дефинира како политички театар, според Пискатор. Во седумдесеттите години на минатиот век, Македонија како дел од СФРЈ почна да го истражува влијанието на политиката врз театарот. Тоа се случи благодарение на неколку драмски автори и режисери што имаа прилика да се сретнат со идејата за политички театар на повеќето европски и американски театарски сцени. Сепак, традиционалната струја на македонскиот театар не е толку освестена ниту политички ниту социјално. Репертоарот на македонските театри во овој период покажува дека во текот на седмата декада од минатиот век прави своевидно поместување од востановената практика на традиционалниот театар (малку домашна драматургија, повеќе соцреалистички текстови, класици и најмногу копирање на репертоарот на театарските центри Белград – Загреб). Македонскиот народен театар, на пример, има само два наслови што бегат на оваа востановена практика „Физичари“ на Диренмат и „Случајот во Виши“ на Артур Милер, и двете претстави во режија на традиционалниот Костаров. Појавата на Ставрев, а подоцна и на Љубиша Георгиевски тектонски ќе го помести репертоарот на македонските театри. Сепак, како што тоа го евидентира театрологот Лужина: „Сè до појавата на наредната режисерска двојка Унковски – Владимир Милчин, во почетокот на седумдесеттите, Георгиевски и Ставрев ќе бидат тие што ќе се обидуваат (со различен успех) да го инервираат македонскиот театар по заобиколен пат: така што – во естетичката



Фотографија од претставата „Покојник“ од Бранислав Нушиќ,
во режија на Љубиша Георгиевски, продукција на Драмски театар - Скопје, 1967 г.

смисла – ќе ја поткопуваат ОДНАТРЕ неговата традиционална, зацементирана, преживеана и надживеана поетика“ (Лужина, 2000: 217). Тоа може да се детерминира и како реакција на македонските режисери модернисти кои на сите начини се обидуваат да го освестат театарот и публиката во однос на новите театарски тенденции. „Во македонскиот случај“, посочува театрологот Јелена Лужина, „театарот континуирано ја провоцира драматургијата: театарската сцена (не само домашната, туку - се почесто – и онаа 'белосветска') постојано го 'диктира' ракописот на авторското драмско писмо“ (Лужина, 1996: 201). Пишувајќи за модерната или македонската нова драма, таа ги истакнува двете линии на развој на драмата (кумулативна и фрагментарна), притоа реферирајќи на своевидниот феномен, во случајот со политичкиот театар. Исклучокот од претходно наведеното правило е во однос на овој тип театар. Домашните автори (не сите) ја повлекуваат приказната за политички театар. Најчесто како себеистражување или личен авторски однос кон сопствената драматика, општеството во кое создаваат, дури и кон театарот на кој му се обраќаат.

„Политичкиот театар е критички театар“ (Мелхингер, 2012: 13). Имајќи ја предвид оваа синтагма на Мелхингер, треба да побараме на кој начин и со кои средства театарот во Македонија ја критикува средината во која настанува. За таа цел, истражувањето што претходеше на овој текст покажа дека:

- Седумдесеттите години од минатиот век се време на подем на политичкиот театар во Македонија преку маневрите на драмското писмо;
- Влијанието на европскиот и светскиот театар кај нас (најмногу преку БИТЕФ)
- Нови драмски автори и нова естетика на театарот.

Идејата на овој текст е да покаже како од комплетно развиената естетика на политички театар во Македонија (почнувајќи со режиите на Љубиша Георгиевски, кој заедно со Љубиша Ристиќ и Душан Јовановиќ, на територијата на поранешната СФРЈ доминираа во жанрот²⁵) се доаѓа до „убивање“ на идејата за политички театар (повторно преку работата на Љубиша Георгиевски, кој ќе стане и кандидат за претседател на државата, официјален претседател на Собранието и амбасадор – комплетно политички функции кои го наметнаа и насловот на трудов што реферира на еден од култните филмови на едно поранешно време „Како је пропао рокенрол?“).

Како почна

Педесеттите години на минатиот век во македонската културна јавност ја донесоа промената на естетскиот модел. Тоа се манифестираше преку фазнозната јавна дебата на модернистите и реалистите, што се рефлектираше и низ повеќето уметнички дела. Во театарот исто така имаше влијание, затоа што сериозниот и одговорен „татко“ на македонскиот театар, режисерот – уче-

ник на Масалитинов, Димитар Костаров инсистираше на (соц)реалистичката естетика со оправдувањето дека актерите, но и сите театарски уметници не се доволно подготвени за предизвиците на модерниот театар, од една страна и инвентивниот и прогресивен режисер Илија Милчин, што сакаше да го донесе современиот американски театар на македонските сцени. Истовремено, тоа е сè уште периодот кога се гради македонската држава и култура, а со самото тоа и потребата од домашната драматургија. Влегувањето на модерната драма во македонскиот театар го бележи поставувањето на драмата „Вејка на ветрот“ на Коле Чашуле, во режија на Мирко Стефановски, во прилепскиот театар (1957). Оваа прва генерација македонски режисери се уште ја гради основата за современ театар, затоа, пак, следната што агресивно ќе ја најави *енфан ѿерибл* на македонскиот, но и на југословенскиот и на балканскиот театар – Љубиша Георгиевски – ќе ја начне и ќе ја развие идејата за политички театар. Неговата режија на „Покојник“, на сцената на Драмскиот театар – Скопје, во 1967 година, може да се смета за почеток на политичкиот театар во Македонија. Промената на естетскиот модел, создавањето на модернистичка минималистичка сцена, оставајќи да говорат симболите повеќе од драмскиот текст што го користи за извор, режијата на Георгиевски гласно и недвосмислено коментира одредени табуа на општествената средина. Таквиот начин на режија ќе продолжи не само во Македонија туку и во сите негови режии овие две декади и надвор од македонските сцени. „Се разбира, со иста ако не и поголема страст, Георгиевски режира и во Македонија, вознемирувајќи ја – многупати – својата потесна нативна средина до вриење: со *Покојник* на Нушиќ (Драмски театар – Скопје, 1967); со *Агам и Ева и Јов* на Ѓузел (пак Драмски театар – Скопје, 1970), со *Парџиџиура за еден Мирон, Црнила и Како шџио милуваџије...* на Чашуле (пак скопскиот Драмски, 1967, 1975 и 1977), со *Свадбаџија на Мара*, сопствена драматизација на прозата на Владимир Костов (Битола, 1976)...“ (Лужина, 2017: 128).

Во 1959 година, Илија Милчин на сцената на Македонскиот народен театар ќе ја постави за прв пат социјалната драма на познатиот писател бипатрид Никола Јонков Вапцаров „Деветтиот бран“, која е напишана во 1937 г. Само покажува колку македонските драмски автори имаат сериозен однос кон современите и актуелни социјални и политички теми. Истата година се формира и алтернативната театарска група „Естрада 59“²⁶ чии членови од групата модернисти ќе направат поместување за сценскиот израз, третирањето на драмскиот материјал, како и односот кон современата театарска практика. Како резултат на фамозната кавга меѓу реалистите и модернистите во македонскиот театар е отворањето на новиот Драмски театар – Скопје,²⁷ во кој ќе почне да се поставуваат најавангардните претстави во македонскиот театар што ќе ги освојат фестивалските сцени и на поранешната држава, но и пошироко. Малку подоцна на сцена влегуваат и другите двајца режисери, дел од фамозната македонска тројка модер-

Ансамблот на НТ „Војдан Чернодрински“ - Прилеп по премиерата на претставата „Деветтиот бран“ од Никола Јонков Вапцаров, во режија на Мирко Стефановски, 1958 г.



нисти – Владимир Милчин и Слободан Унковски. Така некако се формира плодна почва за поставување на театарски претстави што гласно ќе говорат против за сите аномалии на општеството во кое се наоѓаат, притоа имајќи го предвид и репертоарскиот театар и воинституционалните театарски феномени.²⁸

Драмските автори придвижувачи на бранот и режисерите што го менуваат светот (театарот)

„Седмата декада – во светски координати – е време на концептуалноста. Македонските драматичари (и не само тие!) ќе го препознаат тоа и ќе ја почувствуваат потребата да се определат: за/против идеологиите, политичките програми, политиканската дневна прагма, тапоста на секојдневниот социјализам, одбраната на некои идеали, посветувањето на некои цели... и ќе се ангажираат, сеедно во кој и каков вид (па и колку успешно) тоа да го покажат во форма на драмскиот дискурс“ (Лужина, 2000: 221). Тоа нема да се појави организирано, туку ќе биде карактеристика во поетиката и естетиката на неколкумина автори. Драмските автори ќе ја освестат потребата од третирањето на актуелните теми во нивните драми, а со тоа ќе ги испровоцираат и режисерите да го почнат поинаквото креирање на театарот.

Ако тргнеме од тоа што го напоменува Мелхингер, дека „политиката во историјата се појавува како борба за власт“ (Мелхингер, 2012: 111), тогаш ќе може да ја препознаеме фамозната поставеност историја – власт – политика во драмите на неколкумина македонски драмски автори. Почнувајќи од Коле Чашуле (1921-2009), затоа што не може да се почне од друг автор. Во неговата драматика се гледа начинот на кој тој го освестува неговото драмско писмо, од типично американскиот модернистички модел во „Вејка на ветерот“, преку егзистенцијализмот во „Црнила“, експресионизмот во „Вител“, па сè до апсурдните драми „Партитура за еден Мирон“ или „Како што милувате: Оставката на еден кариписки министер за внатрешни работи или Достага на самиот врв од највисоката власт“. Во драмите на Коле Чашуле политичката парадигма се наоѓа во нејзината онтолошка форма. Тој ја третира политиката како сопствен став и мислење, притоа имајќи ја предвид историјата и политичкиот контекст. Најдобар пример за тоа е „Црнила“, драма која говори за убиството на идеалот, типична егзистенцијалистичка драма на ситуацији, во која Младичот (кому Ѓорче Петров – големиот македонски револуционер, ќе му го спаси животот како дете), ќе треба да го убие својот идол, без да знае за кого се работи, влезен во матрицата на бугарската кауза и директно рушејќи го авторитетот на големата Организација. Затоа што и Партијата и Организацијата и Револуцијата како што не научи Бихнер, ги јаде своите деца. Овие апстрактни модели стануваат живи организми во драмското писмо на авторите и истите тоа го покажуваат на болно реален начин. На тој начин и Бранко Пендовски (1927-2011) во „Под пирамидата“, пред сè, покажува колку човекот работник е заменлив, тој е уште „една цигла во ѕидот“ или уште една навртка во машината, кој кога ќе почине е заменет со друг. Ваквото симболично и притоа ефективно моќно третирање на општествените и политичките проблеми, македонскиот поет Богомил Ѓузел (1939-2021) ќе го поткрене плус на уште едно ниво. И самиот во својата семејна историја соочен со траумите на политиката и историјата (неговиот татко е убиен за каузата), решава да ги напише двете едночинки „Адам и Ева“ и „Јов“, што подоцна Љубиша Георгиевски ќе ги постави на сцената на Драмскиот театар – Скопје. Во овие драми, врвниот авторитет Бог е поставен на директно семантичко и социјално-политичко до некаде и гротескно ниво – како симбол за врвниот авторитет на тогашната држава Јосип Броз Тито. На почетокот на драмата, колку за илустрација, Бог и Ѓаволот играат шах. Се разбира, дека човекот е шаховска фигура, обичниот човек е пион во нивните раце. Меѓу оваа група на драмски автори што директно ќе го испровоцираат појавувањето на политичкиот театар во Македонија е и писателот Живко Чинго (1935-1987), чија проза, но и драматизации се целосно фокусирани кон реално, хиперреалистично третирање на општествениот контекст и нагласување на неговите аномалии. „Политичкиот театар создава ситуации, настани, кои се важни за многумина, за повеќето, а можеби и за сите“ (Мелхингер, 2012: 22), вели Мелхингер. Овие драми на овие драмски автори се токму тоа. Повикуваат на критичност на публиката.

Меѓутоа, авторите не би можеле да го остварат сето она што го напишале да не била освештеноста кај режисерите. Фамозната модернистичка тројка, како што ја нарекуваат македонските театролози: Љубиша Георгиевски (1937-2018), Владимир Милчин (1947) и Слободан Унковски (1948) во македонскиот театар влегуваат со полн залет обидувајќи се тектонски да ја променат заостанатата традиционална театарска форма.

„Адам и Ева“ и „Јов“ од Богомил Ѓузел во режија на Љубиша Георгиевски, како и неговите режији на „Црнила“, „Партитура за еден Мирон“ и „Како што милува-те: Оставката на еден карипски министер за внатрешни работи или, Достага на самиот врв од највисоката власт“ се претстави според жанровската експресија на политичкиот театар. Љубиша Георгиевски ги бира овие драми за да може да ја пласира својата естетика на директен и моќен театар и во тоа се гледа влијанието на драмските автори во однос на жанрот и неговото распространување во седумдесеттите и осумдесеттите години на минатиот век. Неговата режија е остра, модернистичка, авангардна за тоа време, симболично дизајнирана и нивелирана низ визуелната на актуелниот ангажиран ракопис. И тоа му е овозможено од страна на одличните претходно елаборирани драмски текстови.

На почетокот Унковски и Милчин заедно ќе режираат од *Не-ѿеаѿар* „*Какѿѿус*“, па до Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“ со кој ќе направат неколку мошне важ-



Фотографија од претставата „Свадбата на Мара“ од Владимир Костов, во режија на Љубиша Георгиевски, продукција на Народен театар - Битола, 1976 г.

ни отстапки од дотогашната театарска практика. Меѓутоа, по заминувањето на студии во Белград, овие алтернативни и неформални нивни театарски групи ќе прекинат да работат и тие независно еден од друг ќе ја развиваат сопствената поетика. За разлика од Владимир Милчин, што директно и актуелно ќе го користи политичкиот театар во своите претстави, бирајќи и светски и домашни автори што го поставуваат поединецот наспроти општеството и на тој начин пласирајќи ја „црната“ слика и потребата да се промени светот, Слободан Унковски ја развива својата исклучително естетизирана поетика во однос на современиот драмски материјал не толку близу до политичкиот театар, промовирајќи една нова театарска практика што до денес се покажала како константа во неговата работа.

Владимир Милчин дипломира со претставата „Пантаглез“ од Мишел де Гелдерод (1970), и на некаков начин од старт ја поврзува својата режисерска практика со театарот што ќе критикува, ќе има свој став и гласно ќе говори против општествените аномалии. Она што е треба да се нагласи во однос на овој тип театар е имањето автореференцијален однос кон сопственото творештво, независно дали станува збор за драмски автор или режисер. Во случајот на Милчин, тоа се потврди со режијата на претставата „Пантаглез“ во 2019 година, повторно во различен временски и општествен контекст, но и како и своевидно заокружување на сопствената поетика, како и на поетиката на Драмскиот театар – Скопје, каде што таа претстава беше претходно поставена. Во своето портфолио тој има повеќе претстави кои припаѓаат на жанрот политички театар и институционално и вонинституционално поставени. Може да се заклучи дека само неговата поетика од тројцата модернисти останува доследна на тоа што го дефинира политичкиот театар.

Забрани, цензури, судења и скандали

„Колку слободен, всушност, може да биде театарот како јавна и општествена дејност?

Поинаку формулирано: колку неговата публика посакува театарот да биде слободен? Или дали знаеле или знаат колку е театарот слободен, пред сè, оние кои го создаваат театарот, особено политичкиот театар?“ (Мелхингер, 2012: 8-9). Овие одлични прашања секако треба да се постават и во однос на македонската ситуација. Меѓу повеќето случаи на забранети претстави, цензурирани текстови, повлечени претстави од репертоарот, скандали што се политички интонирани, во македонската театарска историја има два парадигматски примери на интервенција меѓу јавноста и театарот, ограничувајќи му ја слободата, според зборовите на Мелхингер.

Првиот случај е - судењето на претставата „Свадбата на Мара“, чија драматизација на романот на Владимир Костов ја прави режисерот Љубиша Георгиевски.

Македонската театарска практика имала примери на јавни судења на претстави, кога по завршувањето на претставата, авторите на претставата биле соочени пред публиката која заедно со критичарите ја „суделе“ – естетски, се разбира претставата. Меѓутоа, претставата „Свадбата на Мара“ е судена во јавен суд. За прв пат и засега единствен пат, една театарска претстава, едно уметничко дело е судено на јавен суд. Тоа е исто толку апсурдно и неверојатно, колку што и авторите на театарот на апсурдот тоа го покажуваа само неколку години претходно.

Поради претставата *Свадбата на Мара*, режисерот Георгиевски „беше обвинет и процесуиран на вистинскиот, ниту малку ’божемски’/’театрален и социјалистички суд’“. (Лужина, 2017: 128). Како што пишува Лужина: „претставата беше забранета со судска одлука, ама не веднаш по премиерата одиграна на 20 октомври 1976 година, туку на денот на нејзината четврта реприза“ (Лужина, 2017: 129). Сепак претставата станува култна и ги освојува наградите на повеќето важни југословенски фестивали.

Вториот случај што треба да се презентира е претставата „Спиро Црне“ од Благоја Ристески, во режија на Владимир Милчин, Народен театар „Војдан Чернодрински“ – Прилеп, (1989). „Политиката е важна и, на периоди, приоритетна

тема на театарот. Таа е и само еден сегмент од нашето постоење. Токму во потиснувањето на табуата се артикулира судирот и агресијата меѓу двата сегменти во кои се одигрува нашиот живот, меѓу јавниот и личниот“ (Мелхингер, 2012: 10). На овој начин може да се коментира ситуацијата околу целото судење и скандалот за претставата. „Првиот драмски текст на поетот Благоја Ристески ’Спиро Црне‘ беше објавен во 1987 година во прилепското списание *Сиремеж*“. Она што веднаш ме заинтересира беше актуелноста која произлегуваше од гротескната оптика со која авторот третираше еден настан од минатото на Македонија“ (Милчин, 2000: 137). Токму таа нагласена гротескност е она што ќе го привлече режисерот и тоа што ќе биде проблем со претставата. Поставена премиерно на отворањето на денес важниот театарски фестивал од Прилеп „Војдан Чернодрински“, третирајќи прилепска тема



Плакатот за претставата „Спиро Црне“ од Благоја Ристески - Платнар во режија на Владимир Милчин, продукција на НТ „Војдан Чернодрински“ - Прилеп, 1989 г.

(познат прилепски војвода од османлиско време, кој е сè само не типичен херој) ја разбранува политичката и општествена јавност и доведува до судење на претставата, овој пат на сцена кога по изведбата на гостувањето во Скопје, прилепските историски друштва се спротивставуваат на авторите на претставата осудувајќи ја како историски некомпетентна и нерелевантна. И оваа претстава, како и „Свадбата на Мара“ ја одбранува македонскиот поет и театарски критичар Матеја Матевски, заедно со Коле Чашуле. Претставата продолжува да се игра и покрај скандалите. Владимир Милчин ќе продолжи да соработува со авторот и во други претстави во кои ќе се третира митското и историското наспроти официјалната политичка коректност. Ја режира и „Лепа Ангелина“ (митот за Болен Дојчин), како и „Арсениј“. „Во драмата 'Арсениј' Ристески ги напушти просторите на комичното и гротескното и навлезе во трагичното. Неговиот јунак, последниот охридски архиепископ Арсениј е обземен од резигнација и меланхолија“ (Милчин, 2000: 143). Но, и покрај ваквата тематика во режија на Милчин се гледа потребата да се акцентира тој однос што најчесто ја бранува средината навикната на конформизам.

Умирањето на старата формула за политички театар и создавањето на новиот политички театар



Фотографија од претставата „Арсениј“ од Благоја Ристески - Платнар, во режија на Владимир Милчин, продукција на НТ „Војдан Чернодрински“ - Прилеп, 1993 г.

Историскиот преглед покажува дека не умира идејата за политички театар, по осумдесеттите години на минатиот век, туку се трансформира во однос на општествените и политичките релации. Посебно треба да се напомене дека во почетокот на новиот милениум, поточно со доминантното владеење на десничарската партија, во Македонија се промени односот кон театарот. Фамозниот проект „Скопје 2014“ со кој на македонската култура ѝ се наметна таканаречената антиквизација го промени и целиот театарски систем. Се градеа и се обновуваа театарски згради, се финансираа проекти од национална тематика и се ангажираа политички коректни режисери. Односот на политичкиот театар замина на маргините. Освен независната сцена друг никој не успеаше да постави претстава која гласно ќе ги проговори општествените аномалии. Со исклучок на неколку претстави на прилепскиот и на битолскиот театар, останатите театри само ја продолжуваа практиката на претстави што ѝ одговараат на власта. И уште еднаш во македонската ситуација како повеќе од релевантна се покажува опсервацијата на Мелхингер дека: „поинтензивна од историјата на забрани е историјата на репресивни интервенции“ (Мелхингер, 2012: 7).

Заклучок

„Поминаа многу векови од кога уметноста го доби правото да се побуни против нормите кои ги наметнува 'авторитетот' – без разлика дали станува збор за црквата (верата), политичката или воената власт, па и уметничките власти (академии) кои ги дефинираат правилата и ги воспоставуваат 'мерките за квалитет', или на последната, најнова велесила – пазарите, кои од уметничките дела прават производи за берзанска шпекулација“ (Dragičević-Šešić, 2018: 97). Во сите тие времиња и векови кои се поминати, отпорот на уметноста да се спротистави на каноните на властите се гледа и во сите „подземни“ форми кои се обидуваат да проговорат и да исчекорат надвор од канонот и да се побунат против тоа што не е во ред за секое општество. Она што денес би требало да е политички театар во Македонија е само празно/општо место, колку и да е ова поразителен факт. „Уметноста како субверзија, во текот на историјата, имала различни функции во општествените процеси, бидејќи контекстите во кои се развивала беа различни, како и формите на уметничките искази и методите на делување“ (ibid.). Во денешно време такво нешто не може да се очекува, поради општествено-политичките околности. Театарската историја ги чува секавањата на концептот и идејата, како и реализираните претстави во жанрот. Она што Ерика Фишер Лихте го напоменува како театарска историја и нејзиното денешно немање на универзален концепт „концептот 'театарска историја' содржи два термина: *ideaīar* и историја, за вториот термин, имаме впечаток дека е потешко проблематичен за дефинирање отколку првиот. Денеска немаме посебен, универзален термин за тоа што е историја“ (Fisher-

Lichte, 2004: 4). Според таквото толкување и презентираниите ситуации во македонската практика, театарската историја може само да го сведочи времето што беше поинакво, кога театарот мислеше дека ќе го промени светот. Дека не успеа во тоа останува да сведочи фактот дека денешниот театар е најмалку политички во обидите да биде политичен. Посебно затоа што дозволува да биде финансиран од државата против која сака да говори.

Користена литература:

- Лужина, Јелена. (1996). *Македонската нова драма*. Скопје: Детска радост.
- Лужина, Јелена. (прир.). (2000). *Прилози за историјата на македонскиот театар*. Прилеп: МТФ „Војдан Чернотрински“.
- Лужина, Јелена. (2000). *Театреника*. Скопје-Мелбурн: Матица Македонска.
- Лужина, Јелена. (2017). *Случајот Георгиевски, можеби монографија*. Скопје: Макавеј.
- Мелхингер, Сигфрид. (2012). *Историја на политичкиот театар*. Скопје: ЕСПА.
- Barnett, David. (2015). *A History of Berliner Ensemble*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bertold, Brecht/Bertolt, Brecht. (1966). *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit.
- Dragičević-Šešić, Milena. (2018). *Umetnost i kultura otpora*. Beograd: FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju i CLIO.
- Lichte F. Erika. (2004). In: Wilmer E. S. (eds). *Writing and Rewriting National Theatre Histories*. University of Iowa Press.
- Piscator, Erwin. (1985). *Političko kazalište*. Zagreb: “Cekade”.

ТЕАТАРОТ И НОВИТЕ ТЕХНОЛОГИИ - МАКЕДОНСКИ ИСКУСТВА

Театарот во вонредна состојба

Театарот е најдолговечната уметност. Театарот е и најживата уметност. Создаден од повеќеразлични уметности, восприеман низ векови, креиран од внатрешната човекова потреба да игра, тој е уникатен во неговата суштина – трае само во мигот додека го гледате. Деновиве, месециве, живееме живот надвор од театарот, а внатре во нашите домови. А театарот е најпогоден, затоа што не постои театар ако нема луѓе што го играат и луѓе што го гледаат во живо. Клучната референца е - *во живо*. Во денешните вонредни услови, театарот е најголемата жртва од сите уметности. Сведочиме посветеност на театарските институции да ни го доближат театарот дома со снимки на претстави. Од една страна тоа е одлична прилика да видиме тоа што го создавал светот во театарот, но од друга страна е малку болно што нè потсетува дека барем засега театар, според медицинските препораки е невозможен. Во театар се играат емоции, а емоциите значат близина. Не можете Ромео и Јулија да ги дистанцирате на 2 метри, не може Ричард да ја заведе Ана на дистанца, не може Орест да ја убие мајка си, ако ги слуша препораките за недоближување. Короната ни ја покажа вредноста и на театарот. Потребата да се биде близу човек што си ја отвора душата и што ни помага ние да го примиме неговото страдање или радост.

Сведочиме исто така и разни креативни решенија за создавање, истражување, барање на нови театарски форми. Прво театарот „Јордан Хаџи Константинов – Џинот“ со својот проект „Тој и Таа“, се обиде да најде решение за тоа како треба да одговори театарот денес. Потоа независниот театар *Wonderland Theatre* ја направи *виртуелната претстава* „Илузии“. Што сè е театар денес? Како тој театар ќе се именува? Дали е добро да се каже *онлајн, виртуелен, дигитален театар*? Кои се границите на театарот и дали во денешни услови тие граници може да се прошират? Од позиција на истражувач и проучувач на театарот, тврдам дека театарот уште многу пред оваа вонредна состојба почна да ги истражува границите надвор од сцената, надвор од театарската зграда, надвор од реалниот простор (без разлика дали е канонизиран како театарски или, пак, театар на улица, на алтернативни сцени, на секаде), па се истражуваше најмногу интернетскиот простор. Од *интернет-театар*, до театар без актер, од *онлајн* изведби во живо (таканаречените „стримувани“ претстави) до платформи кои треба да го сместат театарот дома кај секој гледач, од театар за еден гледач, до разни редукции на драмскиот и театарски свет. Но, секоја од тие можности беше додека светот го имаше сè уште театарскиот простор. Ова денес е малку поинаку. Театарот *онлајн*, снимките на театарски претстави, значи дека се случил театар во традиционалната смисла на театарскиот простор и сега е само пренесен низ виртуелниот. *Дигитална* или *виртуелна*

преисава го претпоставува и виртуелниот простор, но и виртуелните/дигиталните ликови. Ако идејата на театарот е да се размени емоција/енергија од директен контакт, дали може тоа да се направи денес кога театарот е насилно врамен во просторот на мониторот од каде што следиме што направиле театарските уметници? Уште ликовите на Чехов, во доцниот XIX век нè убедуваа дека театарот треба да ги најде новите форми. На денешните театарски уметници затворени/изолирани дома е сега редот да ги најдат новите форми. За поздравување е идејата да се истражува интернетскиот свет, виртуелните простори, можностите да се пренесе илузијата на театарската прашина во стерилените уреди низ кои го гледаме обидот на театарот да си допре до својата суштина. Иако создаден од сите уметности, восприеман со сите сетила, денес театарот треба да се пресоздаде без да ја заборава својата примарна идеја – човекот што има потреба да игра и човекот што има потреба да гледа. Останува да веруваме во непокорливата, пирејска сила на театарот да ги преживее сите предизвици на совремието и во новото време и преку драмските текстови што ќе го отсликуваат ова време на вонредна состојба, но и преку комплетно сменетиот однос кон театарската сцена, ќе продолжи да опстојува и низ вековите што ќе следуваат.

Театарот е најдолговечната уметност. Создаден од многу различни уметности, перципирани низ вековите, создаден од внатрешната човечка потреба за игра, тој е единствен по својата суштина - трае само во моментот кога некој го гледа.

Суштината на театарот

Во денешниот контекст, на создавање театар во пандемски услови, кога прејоракиите на здравствениите власти е да не се дозволува физички контакти и не ограничува на движења под маски и дистанца од 1,5 до 2 м, прашањето е како да се прави театар и која е суштината на театарот? Посебно која е суштината на театарот денес? Фамозната реченица на Пијер Брук од почетокот на неговата, денес култна книга „Празен простор“²⁹ – дека театарот го прави еден човек што игра на одреден простор и еден што го гледа, може да ја трансонираме во новиот простор (дигиталниот, виртуелниот, интернетскиот) и да ги истражime можностите на тој простор и истовремено да ги пронајдеме сите елементарни одлики на суштината на театарот – како што е пренесувањето на емоцијата и енергијата и нејзина размена меѓу актериите и гледачите. Идејата со која започнав беше - да ги преисавам сите релевантни преисаваи од Македонија насочени кон изнаоѓање нови форми - дигитални, во време на оваа пандемија. Сепак, сè се смени откако пред неколку недели бев во театар и гледав преисава. Конкретна театарска преисава во конкретен театарски простор. Станува збор за преисавајќи Последната лента на Крај од Семјуел Бекет, во режија, продукција и изведба

на Ѓорѓи Јолевски, на малата сцена на Македонскиот народен театар (премиерно поставена на 30 декември 2020). Нејосредниот контакт со актиерот Јолевски, неговата прецизна актиерска игра, доминантната силна енергиска размена во некои на целата изведба, како и разговорот по изведбата ми го докажаа тоа што скоро повеќе од една и пол година траење на пандемијата од корона-вирусот го сретнуваше – суштината на театарот е во тој директен контакт. Во личниот, човечки, нејосреден контакт, меѓу актиерот што игра и публиката (во мален број, токму поради реперирациите на здравствение власи). Поривот да ја барам суштината на театарот и во новите форми само го смени правецот, затоа што и новите технологии, новите дигитални можности, сепак само го покажаа недостатоците. Во тоа насока го продолжив истражувањето за можниот директен театар денес.

Театарските форми производ на наметнатата ситуација

Посебните пандемски услови бараа посебни пандемски мерки, а со самото тоа и идејата за конкретен театар во театарската зграда значеше и преоткривање на малите театарски и драмски форми, пред сè, монодрамите и/или дуодрамите. Во периодот на пандемијата на сцените на македонските театри се поставија неколку вакви претстави: *Последната лента на Крај*, од Семјуел Бекет, во режија и изведба на Ѓорѓи Јолевски, МНТ; *Само злас*, МНТ; *Петтиот догодино време*, НОБ и НТ „Јордан Хаџи Константинов – Џинот“ – Велес; ...

Истовремено, театарот, поради затворањето на театрите и фестивалите, се преместуваше на отворен простор, на летните сцени, парковите, плоштадите. Всушност, се бараа новите сцени, истовремено, се враќаше театарот кон почетоките, на мимичарите и на патувачите. Театарот и кај нас и во светот, се премести или на отворени сцени или виртуелно. Меѓутоа, тоа не значеше крај на театарот, онаков како што го знаеме. Новите времиња иницираа нов театар. Бидејќи изведбата е онтолошка човекова потреба, или според тоа што го детерминира еден од најзначајните театарски уметници и познавачи на теоријата на изведбата, американскиот режисер, Шекнер: „перформансот е инклузивен термин. Театарот е само еден јазол на континуумот кој стигнува од ритуализациите на животните (вклучувајќи ги и луѓето) преку претстави во секојдневниот живот – поздрави, прикажување на емоции, семејни сцени, професионални улоги и така натаму – до игра, спорт, театар, танц, церемонии, обреди и изведби со големи магнитуди“ (Schechner, 1988: xvii). Независно од условите и околностите, колку и да се страшни и силни, како што е случајот со тековната светска пандемија од вирусот на КОВИД-19, сепак потребата на човекот да изведува останува и неговата прилагодливост го насочува да бара нови начини на сценско изразување.

Предизвикот на виртуелната сцена

Во првите денови од глобалната пандемија, со првите зајворања и полициски часови, театрите одговорија на потребата на гледачите – ги отворија своите архиви и ги прикажуваа снимките од нивните театарски претстави и на телевизија и на социјалните медиуми и друштвите платформи за видеопрезентација на интернет. Меѓутоа, како што одминуваа времето, повторно се наметна потребата да се создава театар. За ова цел се конституираше неформално виртуелна сцена. Дигитална платформа на која актериите и театарските уметници од цел свет создаваа театарски претстави во однапред наметнати услови – секој во својот дом, со користење на алатките на социјалните медиуми – видеопораки, директни видеовици, потоа со користење на филмските и телевизиските изразни средства – монтирање, исцитување изведби ги презентираа или директно преку програмите за пренос во живо/streaming или во форма на снимен материјал на платформите за видеопрезентација (YouTube, Vimeo, ...) Така се наметна потребата за дефинирање на ова за каков вид изведба станува збор: дигитален театар, онлајн театар, скрининг, стриминг, пренос во живо. Дури дел од терминологијата се нема(ше) одомаќинето во македонскиот јазик, па се користеа универзалните англиски термини.

Бидејќи секоја сцена си има свои правила, како што посочува Шекнер: „специјалните правила постојат, формулирани се и постојат бидејќи овие активности се нешто настанало од секојдневниот живот. Специјалниот свет е креиран таму каде што луѓето ги поставуваат правилата, го реаранжираат времето, им припишуваат вредности на нештата и работат за задоволство. Овој „специјален свет“ не е неодреден, туку е видален дел од човечките животи“ (Schechner, 1988: 13). Иако Шекнер пишува за театарот и друштвите изведбени уметности, истото може да се примени адекватно и за виртуелната сцена. И тука треба да се постават правилата за да може да се одговори на потребата на гледачот да ја гледа претставата. Виртуелната сцена не е само замена за реалната, оваа има свои правила и потреби што ги наметнува медиумот (интернетот) на кој е поставена: широкодостопност, распространетост, применливост. Она што е под знак прашање е односот кон реалноста и оваа позната директна конекција меѓу актерот и гледачот, што во овој случај се случува преку екранот (компјутерскиот или телефонскиот екран, телевизискиот или екранот во кино).

Македонските искуства – театар во време на пандемија

Кога во март 2020 година и Македонија прогласи пандемија од КОВИД-19, се зајвори со глобален „локдаун“ и полициски часови, разбирливо беше да се зајвори и театрите. Иако поголемиот дел од нив се зајворија и ги отставија

1. *Toj u Taa*

A screenshot of a YouTube video player. The video title is "Времето на црешата" (The Time of the Cherry) and it is episode 2. The director is Dean Damjanovski and the playwright is Sasho Dimovski. The video is from the channel "Тој и Таа" (He and She). The video player interface shows the play button, volume, and progress bar at the bottom. The video is currently at 0:19 / 7:38.

108 | 109

„Драмскиот текст 'Тој и Таа' од современиот француски автор Жан-Пјер Мартинез беше предвиден како театарска продукција на Народниот театар „Јордан Хаџи Константинов – Џинот“ во вториот дел од театарската сезона 2020. Затворањето на вратите на театрите поради пандемијата предизвикана од опасниот корона-вирус ја преформатираше оваа продукција (замислена, нели како стандардно сценски изведен производ) во нов тип производ на културата која може да се остварува само преку посредник, бидејќи непосредноста на театарското искуство во секојдневието е невозможна како таква; празниот простор е забранет. За оваа цел, истражувајќи ги новите начини на реализација на перформативното, текстот на Мартинез е адаптиран во предлошка за производ на културата во време на изолација, сфатена како одвојување од околината, спречување контакт со одредена средина. Целта е да се најде нов вид празен простор, односно да се адаптираат рамките во кој е обликуван интернет-просторот и во него да се случи поинаков тип изведбеност кој подразбира хипертекст“. Покрај авторите на текстов, уметничката екипа која стои зад проектот е следна: видеодизајнерот и монтажата се на Филип Коруновски, а учествуваат: Благојчо Стојанов, Талија Настова, Васил Зафирчев, Славица Манаскова, Самоил Стојановски, Маја Љутков, Зорица П. Панчиќ, Симона Димковска, Слободанка Чичевска, Жарко Спасовски, Исидор Јованоски и Кети Борисовска. Продукцијата е на Народниот театар „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“. Театарските уметници го користат интернетскиот простор и за подготовка, проби, консултации, но и за презентирање на снимениот материјал. Бидејќи станува збор за современи актуелни теми и двајца актери во секоја епизода, тие се снимаат во сопствените домови и потоа се презентираат јавно во однапред зададен термин. Во однос на организацијата на работата, тие пишуваат: „Пробите се закажуваа и се одвиваа преку видеоповици на социјалната мрежа Фејсбук, преку апликацијата на Фејсбук – Месинџер. Сите учесници се сретнаа за групен чет, потоа се направија шест групи кои ги вклучуваа: режисерот, драматургот, дизајнерот и еден актерски пар. Секоја од групите/колективните четови ги користеше како папка за процесот во која се складираа видеоматеријали и забелешки за секоја од епизодите. Целта на пробите е да се утврди текстот и да се организира и да се фиксира минималната мизансцена, која потоа актерите сами ќе ја снимаат со своите мобилни телефони и интернет-камери. Откако актерите сами ќе се снимаат, според прецизно договорените насоки (кои актерите ги добиваат како ремарки во завршниот текст) и сите ги праќаат своите фајлови до дизајнерот кој ги монтира во единството на епизодата, градејќи ја естетиката на сериското производство“ (*Арс Академика*, *ibid.*). Од она што можеше да се види на секоја од кратките (во просек десетминутни) епизоди е можноста за презентација на сработениот материјал, но ограниченост во однос на размената на енергија како доминантно театарска експресија.

2. Илузии

Следниот дигитален театарски продукт беше претставата „Илузии“ во продукција на *Wonderland Theatre*. Авторите ја жанрираат претставата како дигитална изведба. Во режија на Нела Витошевиќ, претставата се изведуваше на македонски јазик со англиски титлови, преку страницата на театарот на социјалните медиуми. Улогите ги играа актерите: Ивана Павлаковиќ, Драгана Лошкова, Никола Настоски, Исмет Шабановиќ; видеомонтажа: Васил Христов и музика на Огнен Анастасовски. Уметничката екипа вообичаено соработува заедно како дел од продукциите и проектите на театарот. Според начинот на кој ја рекламираа претставата, авторскиот тим пишува дека: „Илузии е експериментална и визуелна изведба или претставување и обележје на времето на пандемијата. Сепак, оваа претстава ја разоткрива желбата и внатрешниот крик на уметникот да создава во состојба на криза и да му пркоси на времето во кое живее, што е неповолно за уметноста. Користејќи го театарскиот пристап, но во виртуелен свет, тимот создаде парче што ги отвора темите на љубовта, неверството, отуѓеноста на луѓето, како и празнината и минливоста на животот. Овие теми несомнено се актуелни за секое човечко суштество во овие новосоздадени околности. Приказната ја пренесуваат четворица актери кои играат одредена улога, но и настапуваат како наратори. Почетната точка



Плакат за претставата „Илузии“ од Иван Вирипаев, во режија на Нела Витошевиќ,
Wonderland Theatre, 2020r.

во процесот се наоѓа во дебатите за тоа што би се случило доколку пандемијата остане подолг временски период?! Каков би бил светот?! Како би живееле во овие новосоздадени околности?! Што би можело да се случи со уметноста, а што со театарот?! Како резултат на ова истражување оваа изведба се појави во дигиталниот простор“ (од промотивниот материјал за претставата). Тимот ја користеше виртуелната сцена како театарска и поради тоа настапуваше на неколку виртуелни или онлајн театарски фестивали, на неколку официјални платформи за презентирање на новите форми на театарска продукција.

3. *Иднината е приватна*

Претставата „Иднината е приватна“ е првиот проект на здружението „Пресврт“. „Пресврт“ е создаден како платформа на која ќе се презентираат нови театарски истражувања. Како што пишуваат во нивниот промотивен материјал: „Во време кога сајбер просторот е единствената агора во која живеат луѓето, каква е позицијата на човековата приватност? Дали под влијание на социјалните мрежи ќе исчезне или вешто ќе го сочуваме? Што се случува кога нашиот идентитет ќе изгради одреден алгоритам? Можеби софтверот е тој што ќе нè натера да се вратиме на она што е човечко. Сместена во далечната иднина, претставата 'Иднината е приватна' зборува за живот обликуван од физичка дистанца, изолација и комуникација исклучиво преку виртуелни



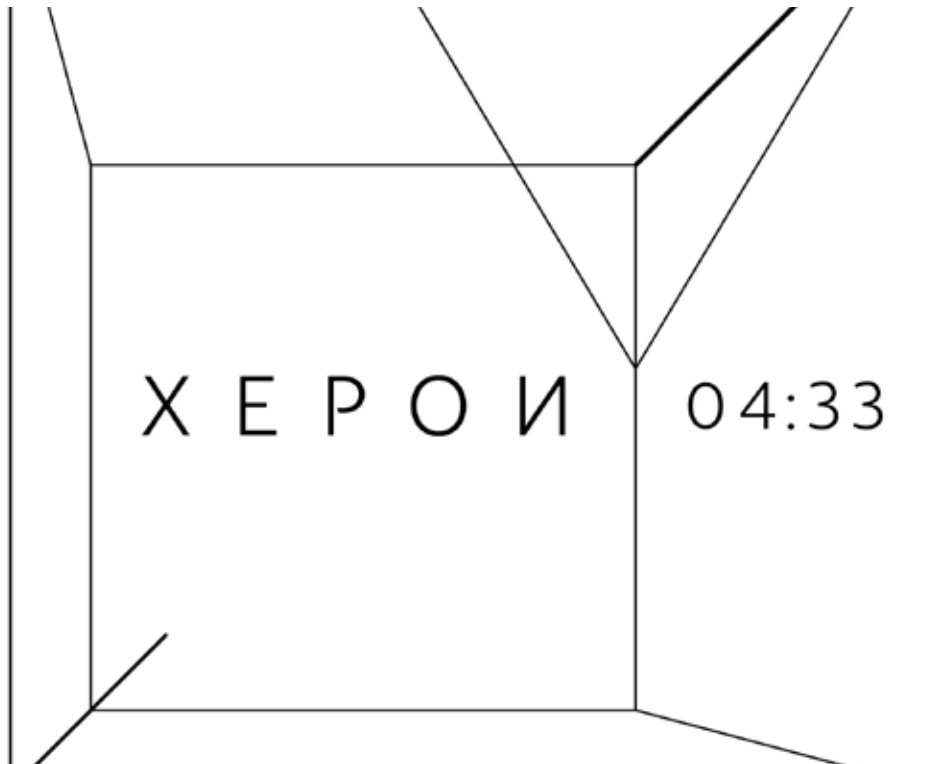
Фотографија од претставата „Иднината е приватна“

профили“. Режиер на претставата е Милош Б. Андоновски, кој како автор секогаш отвора провокативни теми и содејствува со актуелните тематики. Затоа и на нивната интернет-страница на овој начин го презентираше проектот: „Често мислам дека овде неколку различни времиња се преклопуваат во едно, дека живееме во три периоди во исто време: го живееме минатото во средината на сегашноста со постојан копнеж за иднината, која никогаш не доаѓа. Достоинственото што е таму, овде е недостижно. Која е иднината? Освен што сме убедени дека е непредвидливо, може да биде и розово, во исто време дистописко, како во оваа претстава која тврди дека е „приватно“ т.е. дека лежи во враќањето на приватноста на човекот. Што ако иднината навистина лежи во враќањето наназад, во работи кои порано биле секојдневни, а сега се егзотични: мирисот на лебот, грижата за природата, животните и други. Живееме во изолација и повеќе виртуелно отколку во живо, затоа што само така се чувствуваме поврзани со она што е надвор од нас, оттука. Ја чувствуваме иднината преку видливост, препознатливост, бренд, најава за порции и долна облека, споделување на лични спомени и оплакување на мртвите“ - Милош Б. Андоновски, режисер. Во претставата играа актерите: Ангела Стојановска, Наталија Теодосиева, Дени Стојанов, Дарко Ристовски, Нина Елзесер и Христијан Поп-Симонов како гласот на Адам. Во сите овие претстави продуцирани за време на пандемијата, оваа можеби најдобро одговори на времето и ситуацијата во која се најде целиот креативен потенцијал кај нас – се играше во живо во празната сала на Младинскиот културен центар, од каде се пренесуваше во живо на виртуелна платформа за која секој гледач плаќаше карта за да може да ја види претставата, а истовремено во текстот на претставата, авторско дело на режисерот, се говореше за отуѓувањето и „стерилниот“ простор во кој светот оди. Како своевиден коментар и на времето и на околностите „Иднината е приватна“ е најдобар одговор на целата пандемиска ситуација.

4. *Херои 4:33*

Во ситуација кога здравствените протоколи налагаа социјално дистанцирање и раздалеченост при собирање од 1,5 до 2м меѓу луѓето, повторно велешкиот театар даде адекватен одговор на ситуацијата. Ја создадоа претставата „Херои 4:33“ за само еден гледач. Како што пишува професорката Јелена Лужина за претставата: „Херои 04:33 - единствената македонска театарска продукција која остро се спротивставува на моментот во кој живееме и децидно полемизира со своето време и со сето она што вообичаено се нарекува контекст. Докажувајќи во исто време дека уметноста - кога е автентична - навистина знае да стекне право и моќ не само да го крене гласот туку и да се маскира како последна линија на самоодбрана на здравиот разум, на човештвото како такво. Оваа ретко интелегентна, хиперактивна и беспрекорно конструирана реа-

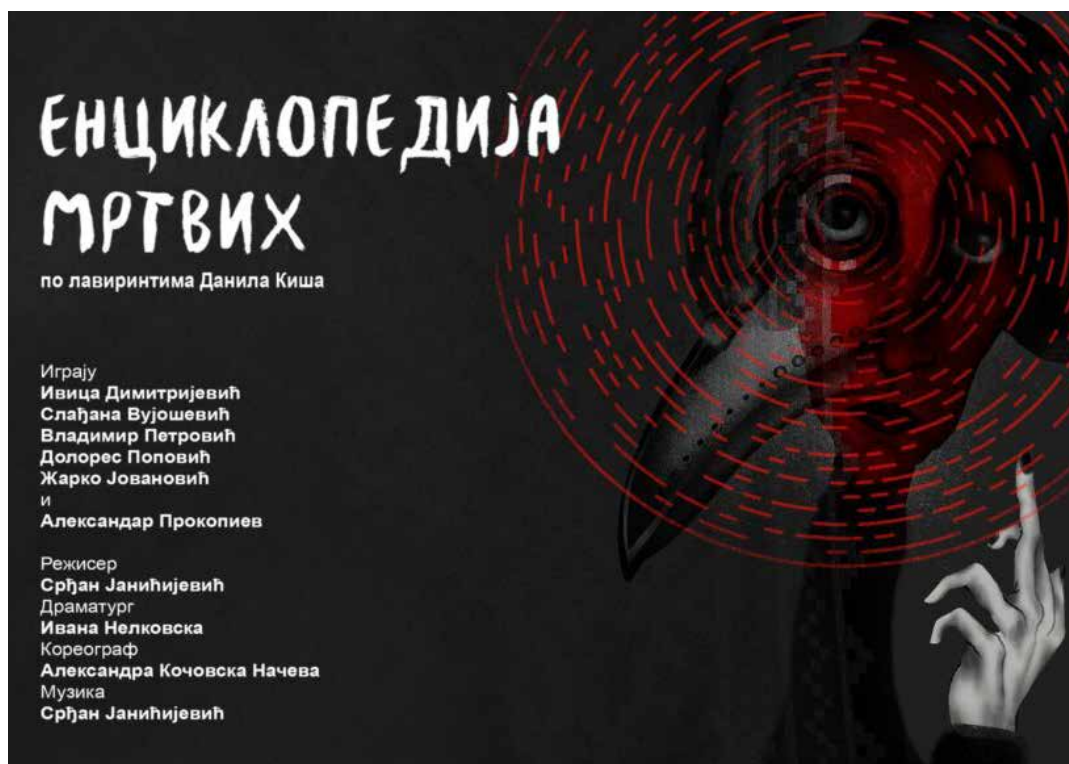
Програмката за претставата „Херои 04:33“ од Сашо Димоски, во режија на Деан Дамјановски, продукција на НТ „Јордан Хаџи Константинов“ - Џинот“ - Велес, 2020 г.



лизирана театарска парабола станува моќен спектакл што се дефинира како жанр како „инсталација со еден гледач“. Без ниту еден случаен детаљ или импровизација, без ниту еден изговорен збор, со само тројца актери 'наредени' во три деликатно дефинирани простори / 'кутии'“. Или „Ова е параболично (без остаток!) и излишната, ретко прецизна игра на тројцата актери (Зафирчев, Кети Борисовска, Исидор Јовановски), автентични ликови кои извонредно ја демонстрираат и ја величаат 'храброста на уметникот што ја изведува и ја прави претставата'. Се обидува да го спаси светот симболично, дури и за еден гледач. Овој гледач, и самиот исплашен (индивидуален), но сепак соочен со сите можни закани, видливи и невидливи, избирајќи да се приклучи на револтот на уметниците на Прометеј и да влезе во 'играта', автоматски добива можност / шанса / привилегија активно да се спротивстави не само Редот, но и сопствениот страв“. Претставата ја режира Деан Дамјановски според текстот на Сашо Димоски, претставата трае 13 минути по гледач, а играат актерите: Жарко Спасовски, Исидор Јовановски, Кети Борисовска и Васил Зафирчев. Сценограф на претставата е Филип Коруневски, а костимограф Елена Вангеловска. Видео дизајн на Данчо Стефков, а композитор е Сашко Костов. Ова е мошне важна претстава која најадекватно одговори на предизвикот на актуелната ситуација.

5. Енциклопедија на мртвите

Работена според делото на Данило Киш, а во режија на Срѓан Јаниќијевиќ, претставата „Енциклопедија на мртвите“ отиде еден чекор понајдому во однос на сите виртуелни искуства. Се играше на различни локации во Ѓрадош, во зависност од претставата во која се наоѓаше секој од актериите. Претставата се играше во живо и се пренесуваше преку социјалните медиуми со куќување билеј за гледање на линкот на претставата. Бидејќи претставата ја продуцираше Српскиот културен центар „Спона“ во Скопје се играше на македонски и на српски јазик. За секоја изведба публиката добиваше линк кој постоа беше бришен по изведбата, така што, како и во театарот, не можеа да се видаат две исти претстави. И публиката и актериите беа во живо, па дури и специфичната карактеристика на театарот - актериите да можат да ја видаат реакцијата на публиката во „реално време“ - беа задоволени - со коментари на линкот на изведбата. Во претставата играа актериите: Ивица Димитријевиќ, Владимир Петровиќ, Слаѓана Вујшевиќ, Долорес Поповиќ, Жарко Јовановиќ и Александар Прокопиев. Режисерот е и автор на музиката, а драматургијата е на Ивана Нелковска. Кореографија на Александра Кочовска-Начева, гласот на Горан Пушица, а плакатаот на Зоран Кардула. Она што ја издвојува оваа претстава од претходните е дека ги спојува на некаков начин секој од чекориите да



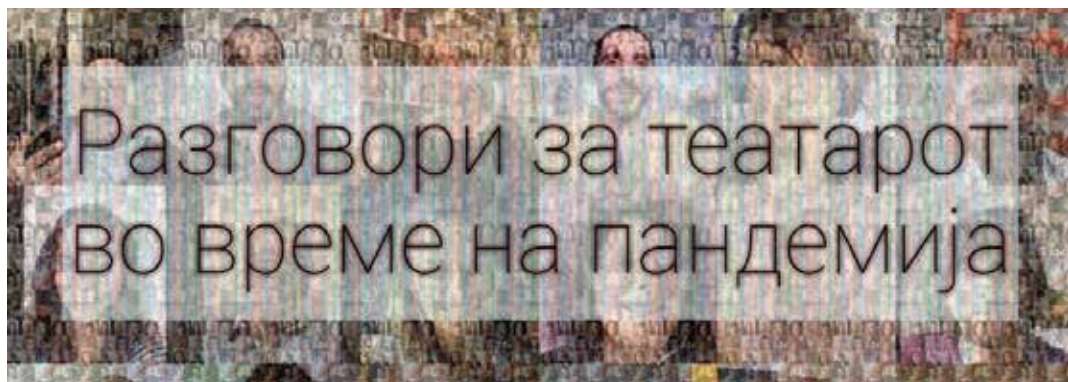
Плакатот за претставата „Енциклопедија на мртвите“ според Данило киш, во режија на Срѓан Јаниќијевиќ, продукција на Српскиот културен центар „Спона“, 2021 г.

се оџкријаа новиџе форми: изведба во живо, вирџуелен џросџор, корисџење на сџџе алаџки за видеокомуникаџа на соџијалниџе медиуми, коменџари на џледачиџе сџоред аџликаџијаа на која се џледа, бришење на џледаниоџ линк и секоја изведба која се џренесува се иџра во живо. Се разбира дека и џонаџаму џросџороџ на кој се џрикажува оџџанува вирџуелен. Како иџџо џџоа џо објаснува режисероџ во едно од инџтервјуаа со кое ја џромовираше џреџсџавааа: „На џреџсџавааа се рабоџи од џред две џодини, а целаа 'Енциклоџедија' авџориџе ја смесџиле во современиоџ конџекџџ на џандемијаа. – Коџа џочнавме да ја рабоџиме џреџсџавааа во услови на џандемија, бидеџки џеаџџриџе беа заџворени имавме само два условия: да се иџра во живо и џубликаа да ја џледа во живо. Целоџ џроџес се одвиваше во саџбер џросџор и никоџаш не се видов со акџерџџе во живо за да одржџме џроба, консулџаџија иџн. И џо-крај џџоа иџџо е нависџџина џеиџко да се џренесаџ иџеи, конџекџџи, индикаџии, но џред се и емоџии џреку онлајн видеоџлаџформи (особено за вакво коџлексно ремек-дело на џолемиоџ Данило Киш), можам да кажам дека џособно уживав во рабоџааа и сиџурно ова нема да ми биде џоследна ваква џреџсџава. Нормално, ова немаше да биде возможно доколку немав вака џосвеџена и оџворена за екџеприменџ екија за иџџо сум им особено блаџодарен. Додека ја џледам џреџсџавааа ни самиоџ веќе не знам иџџо е реалноџ, а иџџо фикџија – објаснува Јаникијевиџ“. (<https://umno.mk/%D0%B5%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%98%D0%B0-%D0%BD%D0%B0-%D0%BC%D1%80%D1%82%D0%B2%D0%B8%D1%82%D0%B5-%D0%B5-%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%82/> пристапено на 17.12.2021)

Разџовори за џеаџароџ за време на џандемија или заклучок

Овој текст е фокусиран на македонските искуства во годината на пандемијаа и како македонските институџионални и независни театри се обидоа да ги создадат тие нови форми. Прво, театарот „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“ со својот проект „Тој и Таа“ се обиде да најде решение како театарот треба да одговори денес. Потоа *Wonderland Theatre* ја направи вирџуелната претстава „Илузии“. Па следуваа другите искуства кои секој на свој начин се обидуваа да одговори на прашааа: Што е театар денес? Како ќе се вика тој театар? Дали е добро да се каже онлајн, вирџуелен, дигитален театар? Кои се границите на театарот и дали тие граници можат да се проџират во денешни услови? На сите овие прашаа се обидуваа да одговори и самиот еснаф. Театарските уметници, научници, професори предводени од актерката и асистентка на Факултетот за драмски уметности – Слаџана Вуџошевиџ, која креираше профил „Разговори за театарот за време на пандемија“ и на YouTube ги објавуваше видеоинтервјуаа со сите тие автори, режисери, актери, професори, театарски уметници, на кои се обидувавме да дадеме одговор на барем дел од прашааа што нѐ мачеа во целиот овој период.

Принт скрин на насловната страна на youtube каналот
„Разговори за театарот во време на пандемија“.



Во обид теориски да се дефинира театарското искуство, сметам дека треба да се разграничат термините *театар онлајн*, снимките на театарските претстави, значи дека театарот се одвивал во традиционалната смисла на театарскиот простор и сега се пренесува само преку виртуелниот. Дигиталното претставување претпоставува и виртуелен простор и виртуелни/дигитални знаци. Ако идејата на театарот е размена на емоции/енергија од директен контакт, дали тоа може да се направи денес кога театарот е насилно врамен во просторот на мониторот од каде што следиме што направиле театарските уметници? Овој текст само дава приказ на тековната ситуација и се обидува да направи преглед на дел од активностите на современата театарска продукција. Се разбира дека треба историска временска дистанца за да може појасно и попрецизно да се детерминираат новите театарски форми.

Користена литература:

- *Арс Академика* (бр. 8, 2020). Скопје: Факултет за драмски уметности.
- Brook, Peter. (1968). *The Empty space*. New York: Simon & Schuster.
- Georuld, Daniel. (ed.). (2000). *Theatre/Theory/Theatre - The Major Critical Texts from Aristotle and Zeami to Soyinka and Havel*. New York: Applause Theatre & Cinema Books.
- Schechner, Richard. (1988). *Performance Theory*. London-New York: Routledge.
- Користени се интернет-страници на сѐменатиите театарски продукции во различни временски периоди во процесот на истражување:
 - <https://teatarveles.mk/>;
 - <https://www.wonderlandtheatre.org/illuzii>;
 - <https://presvrt.mk/%d0%bf%d1%80%d0%be%d0%b5%d0%ba%d1%82%d0%b8/>
 - <https://mkc.mk/event/enciklopedija-na-mrtv>

БЕЛЕШКИ

- 1 Тоа се: „Трифковиќ“, на театрологијата на Ниш, со управник Буник; „Тоша Јовановиќ“ на театрологијата на Крагуевац, со управник Михајло Лазик-Чича (овој театар подоцна ќе сѐјане и Градски театар во Београд, 1914); „Јоаким Вујиќ“, на театрологијата на Пожаревац, со управник Коста Делин; „Стерија“, на театрологијата на Ваљево, со управник Драгушин Кремановиќ и „Гундулиќ“ на театрологијата на Заечар, со управник Душан Тојаловиќ (според Боривоје С. Стојковиќ)
- 2 Според www.subotica.co.yu/yu/kultura/yu_nepISTORIJA.html
- 3 Користени се и повеќе дневни весници и списанија: „Нова Македонија“, „Вечер“, „Вардар“, „Скопски гласник“, како и материјали од Личната архива на Прличко во Институтот за театрологија при ФДУ-Скопје, Музеј за театарска уметност на Србија, Белград; Архив на Р Буџарија, Софија; Градски архив на Софија, Буџарија;
- 4 Иако и претходно постои организиран театарски живот, тој е структуриран во т.н. училиштен театар и патувачките театарски трупи, и нема своја институционална поддршка.
- 5 Првиот професионален/институционален театар во Македонија е формиран во Скопје, непосредно пред завршувањето на Втората балканска војна и потпаѓањето на Македонија под српска административна власт/управа. „Театарот го формира агилниот Бранислав Нушиќ, веќе реномиран српски комедиограф и опитен театарски оперативец, откако претходно успева за својот потфат да ја обезбеди државната согласност (Налог на Министерството за просвета на Србија, датиран 17 февруари 1913)“. (Лужина, 2002/Народно позориште Скопје). Како што наведуваат историските факти, првиот македонски професионален театар е формиран во невозможни услови: „без соодветна зграда, техничка опрема, фондус, култивирана театарска публика и вистинска/европска театарска традиција“(Лужина, *ibid.*). Актерскиот ансамбл е составен од повеќе постојани членови на Народното позориште во Белград, кои доаѓаат да живеат и да работат во Македонија. Театарот нема своја зграда и привремено е сместен во прилично оштетена зграда на некогашниот турски театар на Шефкет-паша (изграден на левиот брег на Вардар, 1906). Оваа зграда ја уништува пожар еден месец по праизведбата на првата претстава - патетичната колажна програма составена од фрагменти од повеќе квазиисториски српски мелодрами (*Цар Душан, Крунисувањето на Душан во Скопје 1346* итн.), кои како што смета, македонската театрологија се поставени, несомнено, за да ги декларираат „националните и културни задачи“ на идниот репертоар - српската пропаганда на „српскиот Југ“. Со нов бран политичка и финансиска поддршка од Белград, Нушиќ неверојатно брзо успева да изгради нова импровизирана (дрвена) театарска зграда, наречена „Театарска арена“ (сместена на денешниот Плоштад „Македонија“), каде што ансамблот работи до летото 1915 година, кога градските власти ја уриваат од безбедносни причини.
- 6 Денешниот Македонски народен театар (главната национална театарска институција кај нас) во годините на Втората светска војна, прво бил под

административна управа на Србија, а со сезоната 1941/42 и доаѓањето на бугарската окупација во Скопје, преминува под бугарска управа. Новото име на театарот што дотогаш се вика Народно позориште „Краљ Александар Први“ сега е Народен театар – Скопје. Репертоарската политика станува дел од националната политика на бугарската држава и на нејзините естетски критериуми.

- 7 *Треба да се има предвид дека ѝарѝизанскиоѝ ѝеаѝар е жанр, а не инсѝиѝиуционална форма на ѝеаѝар и дека неѓоваѝа единасѝивена функција е анѓажиранаѝа, односно аѓиѝиѝроѝовскаѝа. Неколку ѝодини ѝодоцна ќе ѝродолжи да се ексѝензивира овој ѝиѝи на ѝворешѝиво во ѝ.н. „нормаѝивен ѝериод на македонскиоѝ ѝеаѝар“. Тоа е ѝериодоѝ во кој Аѓиѝиѝроѝ одлучува за сѐ ѝиѝо е ѝоврзано со умеѝносѝа, вклучиѝелно и со ѝеаѝароѝ.*
- 8 Овој однос го експлицира д-р Јелена Лужина во книгата *Македонскаѝа нова грама* (1996): *Сакам, заклучно, да наѓласам: авѝорскиоѝ ракоѝис на грамаѝичароѝ Јордан Плевнеш – барем во ѝериодоѝ 1982-1987 („Ериѓон“-„Р“), кој несомнено е и наѝважен за неѓовоѝо ѝрофилирање како драмски авѝор – ѝосѝоѓано се аѝиѝулира во заедничкаѝа „мајсѝорска рабоѝилница“, ѝод цврсѝаѝа рака и низ брза, дури молскавична сценска ѝроверка на режисероѝ Љубиѝа Георѓиевски (1996: 222).*
- 9 *Подвлеченоѝо е мое, со цел да се наѓласи доминанѝиоѝо ѝеаѝаѝоѝ во целаѝа оваа сѝудија дека ѝрвенсѝивено на Ќосѝаров му е ѝедаѓоѝскаѝа рабоѝа, а ѝоѝоа режисерскаѝа – умеѝничкаѝа.*
- 10 Станува збор за водечки македонски интелектуалци, писатели, режисери, критичари на тоа време.
- 11 Еден од создавачите на режисерскиот театар во Македонија, заедно со Слободан Унковски и Љубиѝа Георѓиевски.
- 12 За активностите на Фестивалот на аматерски и алтернативни театри во Македонија следува во понатамошниот дел од студијава.
- 13 Гурѝу е термин преземен од хиндуизмот (вероучител, почитуван како олицетворение на некое божество); Режисер-гурѝу е термин што го користат и Брук (Brook) и Барба (Barba), со што се подразбира: учител, водич низ процесот на создавање на сценската изведба. Режисерот гурѝу секогаш е во непосредна близина на изведувачот и е емотивно и интелектуално поврзан со него.
- 14 *Скици за ѝреданиеѝо Каинавелиско е изведена во коначиѝе на манасѝироѝи Св. Никиѝа, на 25 авѓусѝи 1970 ѝодина.*
- 15 Винаца е мал град во Источна Македонија.
- 16 Репертоарот на театарот го сочинуваат претставите: *Виѝиноваѝа ѝрадина* од А. П. Чехов, во режија на Симеон Гаврилов, во 1971 г. *На сѝеѝ ѝлас* од Владимир Мајаковски, во адаптација и режија на Симеон Гаврилов, во 1972 г. *Жак или ѝоѝичинување* од Ежен Јонеско, во адаптација и режија на Симеон Гаврилов, во 1973 г. *Хомо*, според текст и режија на Симеон Гаврилов, во 1974 г. и *Павилјон бр. 6* од А. П. Чехов, во адаптација и режија на Симеон Гаврилов, во 1982 г.

- 17 Во Скопје, постои уште од 1950 година, Театар на народностите со Албанска и Турска драма, кои денес се преформирани во Албански и во Турски театар.
- 18 Рахим Бурхан е режисер автодиктат, препознатлив по својата автентична естетика, иницирана и од неговото потекло, но и од потребата да се театрализира митското наследство.
- 19 Во 1959 година, на Филозофскиот факултет на Универзитетот „Свети Кирил и Методиј“ во Скопје, е основана Естетичката лабораторија од естетичарот, филозоф и педагог, д-р Павао Вук Павловиќ (Pavao Vuk Pavlović [1894-1976]). Естетичката лабораторија е формирана со цел да се испитува/истражува уметноста и културолошката концепција, која се залага за творечка актуелност, за нова поврзаност на уметничкото дело со публиката, за постојана културна активност и за близок контакт меѓу уметноста/културата и образованието. Естетичката лабораторија се јавува како издавач, продуцент на театарски претстави, покровител, активен културен модератор на полето на универзитетското образование и домицилната култура.
- 20 *Најмалојшо театарче на светот* „Зеленајша џуска“ според драмолетите на К. И. Галчински; *Како трупата „Сина блуза“ ќе ја прикаже* „Животинската фарма“ од Џорџ Орвел; *Пейелашка во поправен дом*, од Ј. Гловацки и *Сцени за шекспир* од А. Пшидал; сите претстави се во режија на Владимир Милчин.
- 21 За разлика од работата на Голтарите (кои **живеат** изолирано, во манастирот Св. Никита Голтарот во околината на Скопје) оддалечени од секојдневните случувања, со секојдневен распоред (за кој се водени дневници), работата на *Театарската работилница ФФ* се заснова на заедничко **дружење**, социјализација на сите членови на Работилницата како едно „друштво“, каде што се собираат на проби три пати во текот на неделата и проби на кои се истражува, се експериментира, се едуцираат членовите итн. (Според разговорите водени со Владимир Милчин и Крсте Џидров, Скопје, јуни, 2003).
- 22 *Театарската академија* (според нормите на светските театарски институции) е дефинирана за институција од шести степен на образование (вишо образование), и како идеја во Македонија е зачната во почетокот на шеесеттите години на минатиот век. (Спореди: Милчин, Илија [1962], *Додека се зборува за театарска академија*, во: *Нова Македонија*, бр. 5514, стр. 18, од 25 февруари 1962 година).
- 23 Од наведениот осврт јасно е дека станува збор за прашање од општествен интерес за кој е дебатирано и проблематизирано на највисоко ниво.
- 24 *Kako je propao Rock 'n' roll* е филм омнибус од 1989 година, еден од култните филмови на југословенската продукција. Насловот го искористив како парафраза на настанатата ситуација.
- 25 Во книгата „Случајот Георгиевски“ – можебимонографија, авторката – театрологот Јелена Лужина напоменува дека „во неговите претстави, но и во претставите на останатите двајца, стерилната политика на доцниот экс-југословенски социјализам наеднаш се соочуваше со сопствена персифлажа, многупати директна

до коска (и подлабоко), секогаш цинична (до пароксизам) и субверзивна (до самиот раб на пукање)“ (2017: 128).

- 26 Првата вистинска вонинституционална театарска труппа во Македонија е формирана во 1959 година. Нејзини иницијатори се група интелектуалци, меѓу кои: Бранко Гапо, Коле Чашуле, Иван Мазов, Бранко Варошлија, Димитар Солев, Гане Тодоровски, Симон Дракул (вработен во Работничкиот дом) и Илија Зафировски, тогашен директор на Работничкиот дом во Скопје, каде што се одржуваат претставите. „Естрада 59“ пред јавноста првпат настапува со претставата *Обсурни се во ѝнев* од Џон Озборн, во режија на Бранко Гапо. Податоците во информациите од дневниот печат говорат за подготовка на следниве претстави: *Сипрадија* од Радоје Домановиќ во адаптација на Борислав Михајловиќ-Михиз, во режија на Слободан Попиќ; *Песна* од Оскар Давичо; *Дали ѝосѝоеше Иван Ивановиќ* од Назим Хикмет; *Луѓе од ѝеѝѝѝера* од В. Саројан. Дел од овие најави е реализиран, а дел од нив е заменет со нови постановки на текстовите *Заеднички сѝан* од Драгутин Добричанин и *Ружа на вейѝровиѝе* од К. Спак, и двата во режија на Киро Ќортошев.
- 27 Во сезоната 1957/58, под раководство на Ристо Стефановски, театарот се реорганизира во Младинско-детски театар, кој своите претстави ги игра на две сцени: младинска и детска. Од 1960 година во театарот започнува да работи и вечерната сцена (прва претстава е *Доживувањата на Николеѝина Бурсаќ*; драматизација: Миња Дедиќ; режисер: Петре Прличко; премиера на 5 февруари 1960). Од земјотресот во 1963, па сè до 1965 година театарот нема своја зграда. Дури во 1965 година тој се вселува во сегашниот (монтажен) објект. Едновременно се формира и постојан професионален ансамбл, за чии членови основачи треба да се сметаат: Нада Гешоска, Димитар Гешоски, Дарко Дамески, Вукан Диневски, Мара Исаја, Јон Исаја, Ацо Јовановски, Тодорка Кондова-Зафировска, Драги Крстевски, Крум Стојанов, Милица Стојанова и Кирил Ќортошев. Истата година театарот се преименува во Драмски театар. Речиси во две наредни децении овој театар супериорно ќе воспоставува битно поинакви професионални и естетски стандарди во македонската театарска практика, притоа афирмирајќи низа нови актерски, режисерски и авторски имиња.
- 28 Слободан Унковски и Владимир Милчин на неколку пати ќе се активираат вонинституционално. Од Не-театар „Кактус“ до Театарот „Кај Свети Никита Голтарот“ на почетокот на седумдесеттите години.
- 29 *I CAN take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space while someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged* (Brook, 1968: 7).

БИОГРАФИЈА НА АВТОРКАТА:

Ана Стојаноска (1977, Прилеп) театролог, писателка, редовна професорка на ФДУ – Скопје (предава на сите три степени, група предмети поврзани со теоријата и историјата на македонската и светската драма и театар). Раководителка на третиот циклус докторски студии на Факултетот за драмски уметности – Скопје.

Дипломирала општа и компаративна книжевност на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ – Скопје (2001). Постдипломските студии по театрологија ги завршила на ФДУ, каде што магистрирала (2003) и докторирала (2007). Работела како координатор во Институтот за театрологија при ФДУ (2001 – 2011). Активно се занимава со истражување и проучување на драмата и театарот. Специјализирала театарска музеологија.

Авторка на: *Ние* (роман, 2022, избран во првите три на конкурсот за необјавен роман *Пегаз*), *Лебед* (роман, Полица, 2021), *Тројледало* (драма, 2020, објавена во изборот на ЕУРОДРАМ: *Нова македонска драма*); *Појтиис: Трејтејлика* (збирка поезија, Три и „Анџево перо“, 2020, за која ја доби наградата *Анџево ѝперо* за 2020) *Јас и Лин, ојтиосле* (роман, Блесок, 2016; за која ја доби наградата *Рациново ѝпризнание*, 2017 и финалист за *Роман на годината* и второ издание, Култура, 2019), *Дијалози во еднина* (Култура, 2019), *Театрар – ѝредизвик: Студии и есеи* (УКИМ, 2018), *Димитрар Ќоситаров – Реалистичката ѝоеѝика и есѝеѝика на еден режисер* (монографија, ФДУ, 2014) и *Македонски ѝосѝмодерен ѝеатрар* (монографија, ФДУ, 2006). Приредувачка на: *Драми* од Дејан Дуковски (Проартс, 2002) и *Современа македонска драма* (Микена, 2008). Нејзината монодрама *Страклен ламѝион* е праизведена во продукција на *Театра* – Скопје, 2013. Авторка на стотина студии и есеи објавувани во македонската и странската периодика, како и коавтор на неколку театарски монографии. Пишува и театарска критика. Поезија и проза и е објавувана во повеќе различни медиуми (електронски и пишани, на неколку јазици). Во 2019 година стана член на Друштвото на писатели на Македонија. Членува во повеќе здруженија и организации фокусирани на истражување на книжевноста и театарот. За албумот „Крик и прашина“ (2019) ги пишуваше текстовите заедно со авторот Сашко Костов. Нејзина поезија е објавувана во повеќе меѓународни списанија. Пишува постојано, не сакајќи да се „вкалапува“ во ниту еден жанр (научен или книжевен), затоа пишува и проза и поезија и драмски текстови.

Издавач:
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Бул. „Гоце Делчев“ бр. 9, 1000 Скопје
www.ukim@ukim.edu.mk

Уредник за издавачка дејност на УКИМ:
проф. д-р Никола Јанкуловски, ректор

Уредник на публикацијата:
Проф.д-р Ана Стојаноска, Факултет за драмски уметности - Скопје

Рецензенти:
1. Проф.д-р Јелена Лужина,
Факултет за драмски уметности - Скопје
2. Проф.д-р Антонио Митриќески,
Факултет за драмски уметности - Скопје

Техничка обработка:
Горјан Донеv

Лектура на македонски јазик:
Тодорка Балова

Ниту еден дел од оваа публикација не смее да биде
репродуциран на било кој начин без
претходна писмена согласност на авторот

Е-издание:
http://www.ukim.edu.mk/mk_content.php?meni=53&glavno=41

Фотографиите кај што е наведено се преземени од интернет
страницата на Музејот на Македонија; Фотографиите каде што не е
наведено се од Театролошката дата база при Факултетот за драмски
уметности - Скопје.